



## Inicios de la fabricación y el comercio de los soportes de tela<sup>1</sup>

*A partir de la pintura moderna de la colección permanente y de las reservas del Museu Nacional d'Art de Catalunya, se han podido seguir indicios y pruebas de los orígenes del comercio de los materiales artísticos, tanto de los que pertenecen a la circunscripción catalana como de otros relacionados con los territorios vecinos. La identificación de materiales como la tela, el bastidor y la preparación es útil para caracterizar, datar, atribuir y, en definitiva, conocer a fondo las obras que pertenecen a nuestro patrimonio cultural para conservarlas.*

Núria Pedragosa García. Restauradora de pintura sobre tela en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. nuria.pedragosa@mnac.es

### INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XVII se utiliza progresivamente el lienzo como modalidad de soporte ligero, fácil de transportar e, incluso, económico, según el grado de calidad de sus elementos constitutivos. Como todos sabemos, en la historia del arte, la evolución de la pintura ha tendido hacia la ligereza y la movilidad, en concordancia con las costumbres sociales, las tendencias arquitectónicas y los valores culturales: el cuadro, es decir la pintura de caballete, se ha impuesto como ejemplo de objeto artístico. Es por eso que, en general, se relaciona *pintura* con un objeto cuadrangular, mayoritariamente de tela preparada y pintada, montada sobre un bastidor de madera y enmarcada cuando ésta se expone o decora un espacio público o privado.

Las principales fuentes bibliográficas que tratan la pintura sobre lienzo, entre otras, se encuentran recogidas y comentadas por Silvia Bordini en la publicación *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*.<sup>2</sup> Los manuales y estudios especializados en historia de las técnicas artísticas que hacen una valoración panorámica de los orígenes del uso del soporte de tela lo sitúan en la Venecia del siglo XV.<sup>3</sup> En el ámbito español la tradición de la utilización del lienzo la encontramos documentada en un escrito de Francisco Pacheco,<sup>4</sup> maestro de Velázquez en la Sevilla del Siglo de Oro, siendo este manual del 1638 un buen ejemplo de obra destinada a los artistas desde el punto de vista teórico pero también práctico. El éxito de la pintura sobre lienzo es fruto de una evolución natural que tiene que ver con la facilidad de manipulación durante el proceso de creación pictórica, con su capacidad de movilidad en el transporte, enrollándola simplemente, y también con los costes y conservación de los materiales. El pintor Pacheco, a la vez que poeta, se puede considerar un verdadero erudito que tiene también sus criterios de conservación y restauración de pintura, a pesar de que hoy en día nos parezcan absolutamente desfasados.<sup>5</sup> Pero el hecho es que la pintura sobre lienzo se impondría definitivamente y que los pintores buscarían los referentes para usar mejor los procedimientos pictóricos en el intercambio de conocimientos por la vía del aprendizaje en escuelas y academias, además de la consulta de los manuales más difundidos, como el de Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, considerado uno de los tratados más influyentes entre los escritos en castellano.<sup>6</sup>

### EL LIENZO

De forma preliminar es necesario aclarar que en la terminología que define y describe las propiedades del soporte para pintar, la palabra *lienzo*, no se refiere a ningún material específico del campo del textil sino que se aplica a numerosos tejidos de fibra relativamente gruesa y de trama densa y resistente. Este lienzo, por lo que se refiere al período

de tiempo que nos ocupa, está tejido a base de hilos fabricados a partir de fibras de origen vegetal como el lino, el cáñamo, el yute o el algodón.

El tejido es la única parte del soporte pictórico sometida a una cadena de fabricación industrial importante y de alcance internacional. Los sistemas de fabricación textil, en general, se difunden mediante un amplio abanico bibliográfico, pero la relación específica con las obras de arte deriva hacia estudios, artículos y otra bibliografía que, o bien tratan el tema tangencialmente, o se circunscriben en etapas y ámbitos lejanos de nuestra producción artística catalana. Durante el período estudiado —siglo XIX y principios del XX—, es cuando se producen los cambios fundamentales en la industria, y eso, naturalmente, repercute en los materiales.<sup>7</sup>

En cuanto al desarrollo de los telares, se había producido un salto cualitativo muy importante con la máquina Jaquard. En un principio el encuadernador e impresor francés J. M. Jaquard (1752-1834) perfeccionó la mecanización del telar, y hacia 1801 lo expuso en París, con un éxito relativo. Su ingenio permitía prescindir de la figura del tejedor encargado de tirar los lazos y donde verdaderamente triunfó fue en Inglaterra, donde coincidió con la implantación de la máquina de vapor inventada por J. Watt en 1769, que ha dado origen, entre otros factores, a la revolución industrial.<sup>8</sup>

La eclosión de la industria textil se atrasó considerablemente en Cataluña. Pero, como ya es sabido, este movimiento industrial llegaría a ser un motor decisivo en todos los aspectos del siglo XIX y principios del XX. En la Exposición Universal de París de 1867, en el catálogo general de la sección española, se menciona el algodón y su tejido como materia emergente para “vestidos (incluso los tejidos) y otros objetos para uso de las personas”, citando a Cataluña como una de las provincias, en aquel momento, dedicadas a esa fabricación. La procedencia del algodón utilizado por los fabricantes españoles era Nueva Orleans, pero también aparecen Motril y Granada como abastecedores, entre otros. El principal sistema de fabricación era la fuerza hidráulica y de vapor con telares mecánicos y manuales. Pero un dato importante que se ha de tener presente es el que precisa que el tejido a mano había desaparecido, y había sido substituido completamente por el trabajo mecánico. El mismo catálogo contiene, por separado, la categoría de los hilados de lino y cáñamo, y describe el panorama de su fabricación de la siguiente manera:

“La producción de lino y cáñamo es hoy muy corta, efecto sin duda de la escasez de fábricas de hilatura y de compradores, siendo de temer que los pocos linares que existen como escaso resto de los que en otro tiempo ocupaban muy dilatados terrenos, vayan desapareciendo gradualmente para dar lugar a otros productos... Las pocas hilanderías de alguna importancia que hay establecidas se encuentran en Barcelona... Además existen en muchos pueblos tejedores que trabajan a mano por cuenta propia, mas no se sabe ni aproximadamente a cuanto asciende esta producción, pudiéndose asegurar que es de bastante importancia”.<sup>9</sup>

En la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la presencia de los tejidos tomó un protagonismo muy significativo. Revisando el contenido de los pabellones a partir de los catálogos que se conservan del evento, podemos comprobar la gran cantidad de firmas catalanas del textil que exponen, con fábricas situadas en el Maresme o a lo largo del río Llobregat. Pero entre los productos referenciados y sus aplicaciones, no se encuentran especificadas las telas que, una vez preparadas, sirven para pintar.

El lino es el material textil mayoritario que encontramos haciendo de soporte en el gran grupo estudiado de pintura moderna catalana. Las fibras del cáñamo, el algodón y el yute aparecen por este orden de

mayor a menor utilización. Las posibles variantes que discernimos entre unos tejidos y otros están determinadas por la mezcla de estas fibras vegetales y por los diferentes acabados que los fabricantes han establecido. También hemos podido comprobar como el cáñamo aparece en formatos grandes y el algodón, más delgado por naturaleza, en pequeños y más cercanos a nuestros días.

Sin embargo, no hay duda que la importancia social y económica de la industria textil se manifestaría de manera muy relevante con relación a la práctica artística, tanto desde un punto de vista clientelista —la burguesía propietaria de las fábricas textiles es una de las principales activadoras del comercio y el encargo de obras de arte—,<sup>10</sup> como también por lo que se refiere a algunas vocaciones artísticas aparecidas en su entorno, como las de Joan Llimona, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Marian Pidelaserra o Isidre Nonell, todos ellos emparentados con familias dedicadas a la rama del textil. Pero la influencia también destacaría en el hecho de que las demandas tecnológicas de fabricación de las telas para pintar llegarían a ser una fuente de perfeccionamiento para la especialización industrial.

### LA PREPARACIÓN

La venta de soportes de tela con la imprimación ya aplicada, es el sistema más común de presentación tanto con la tela montada sobre el bastidor como en rollo para poder realizar los formatos que los usuarios deseen. Este estrato intermedio entre el soporte y la capa pictórica está muy ligado a la tela porque sirve de sistema de presentación cuando el pintor la adquiere en el comercio. El *modus operandi* de los pintores modernos hace que la preparación se pueda ver tanto desde el reverso, porque puede traspasar el tejido de la tela, como desde el anverso, porque el pintor la deja a la vista como característica de su estilo expresivo. Pero el punto donde se pone más de manifiesto su naturaleza es en la franja lateral sobrante por donde se sujeta al bastidor. Es en este margen donde se suelen tomar las muestras para analizar o donde se puede ver su grado de adherencia, color y estado de conservación. El grosor de la preparación es un dato que se ha de tener presente para comprender la elección del artista y los resultados finales combinados con la evolución del estado de conservación de la obra. El color de la preparación es un factor que ha ido variando a lo largo del tiempo y que siempre ocupa un sitio en los estudios y tratados de técnicas artísticas.<sup>11</sup> Su función es visual, porque esta capa primera será el fondo de partida sobre el cual se acumularán las capas sucesivas de pintura y su tono siempre tenderá a “respirar” desde el fondo hasta la superficie decantando el grado más frío o cálido de su cromatismo.

Con relación a este aspecto crucial —el color de la preparación—, en las obras catalanas estudiadas hemos detectado la existencia de las siguientes variantes: la preparación coloreada desde un blanco roto a un tono rosado rojizo, hasta el tierra más oscuro, cuyos ejemplos encontramos confluyendo en la época académica. Éstos están claramente realizados artesanalmente, como las preparaciones de obras de Salvador Mayol o de Vicente López (Figuras 1a, 1b, 1c); o la preparación de color marrón, sepia o gris propia de obras de medianos del siglo XIX, apreciable en pinturas inacabadas como por ejemplo en alguna obra de Marià Fortuny (Figura 1d); y, finalmente, la preparación blanca, que es la dominante y más característica del conjunto moderno que estudiamos, y que percibimos grasa, normalmente en la de factura industrial, o magra, según sea el procedimiento artesano utilizado por el artista. Es preciso destacar que la preparación artesana casi siempre se reconoce porque la pasta de imprimación no cubre la franja de tela que da la vuelta por encima del lateral del bastidor donde van ubicadas las tachuelas, clavos o puntas cónicas que la sujetan.

### EL BASTIDOR

Si disociamos el soporte textil del complemento del bastidor, nos encontramos con un panorama bibliográfico muy restringido. Las tipologías y nomenclaturas de los encajes del bastidor están muy relacionadas con el área geográfica donde se fabrica y se distribuye. No existe un vocabulario universal para definir cada formato de encaje de bastidor. Es una parte del cuadro que queda poco especificada en los manuales de procedimientos pictóricos en el marco de los estudios de Bellas Artes, tanto en la bibliografía clásica como en la más reciente. Esta ausencia se explica por el hecho de que la tipología del bastidor no se ha considerado sistemáticamente en el estudio integral de una pintura y, por tanto, su denominación se deja sólo en la mera descripción formal o geográfica. Las denominaciones genéricas internacionales no son homogéneas debido a que éste es un componente muy vinculado a la fabricación autóctona donde el pintor se encuentra ubicado. Así, mientras el tejido es un producto con un proceso de fabricación complejo y susceptible de ser importado de distintos sitios, el bastidor siempre ha sido manufacturado con una tecnología de talleres de ebanistería poco sofisticada. Este ingenio evoluciona desde un simple telar fijo hasta una estructura que lleva incluida el sistema de cuñas para tensar la tela que, por sus características higroscópicas que la hacen encoger o dilatar sutilmente, necesita esta simple regulación.

Se puede decir que su morfología ha llegado estancada hasta nuestros días, y es difícil distinguir la cronología si no es que lleva alguna marca muy específica de su origen de fabricación. Los elementos más importantes que caracterizan los bastidores de las obras presentes en el estudio que nos ocupa tienen que ver con el tipo de madera, que puede ser de conífera, roble o frutal; sus formas, que pueden ser rectangulares, cuadrangulares, ovaladas o circulares; los tipos de encaje, los travesaños, los sistemas de sujeción de la tela, los tipos de cuñas y las marcas comerciales que pueden aparecer estampadas.

Por lo a que se refiere a la nomenclatura de las formas más autóctonas del encaje de los ángulos, es adecuado recorrer a informaciones de maestros especializados y cercanos a los tipos de pinturas que estamos estudiando. Como hemos dicho, el ámbito geográfico donde se construye el bastidor resulta ser un factor determinante para su morfología. La tradición pedagógica catalana ha establecido unas tipologías que Antoni Pedrola recoge en su manual de procedimientos pictóricos,<sup>12</sup> clasificando los bastidores de las pinturas catalanas en tres tipos en relación con las áreas geográficas de influencia: el español, con encaje en forma de cola de milano, el francés y el belga. Por otro lado, Joaquim Pradell,<sup>13</sup> a través de escritos inéditos en torno a la restauración de pintura sobre lienzo, clasifica también los encajes en esta misma dirección: de espiga a la española o media madera, espiga francesa y bastidor fijo.

Las tipologías de los bastidores en el ámbito francés, las encontramos especificadas en el *Dictionnaire technique de la peinture* de André Béguin.<sup>14</sup> Francia es la principal área de influencia de los artistas catalanes y la variante de sus bastidores autóctonos es considerable dentro del grupo estudiado. Según este diccionario existe el bastidor ordinario, con los ángulos encolados, y el móvil con cuñas; en cuanto al encaje cita la forma *à mi bois* (que correspondería al término castellano “media madera”). También explicita, refiriéndose a las proporciones, dos categorías de formatos: los métricos —con fracciones simples de metro—, y los proporcionales con puntos como los descritos más adelante, también presentes en el ámbito catalán. Por lo que se refiere a las tipologías de encajes, una de las publicaciones más específicas en terminología de pintura sobre lienzo, en el apartado dedicado a la descripción del bastidor, cita las tipologías como: *à clefs*, *à tenons* y *à mortaises*.<sup>15</sup>

Los bastidores de las pinturas de la colección del *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC) presentan una tipología de encaje bastante uniforme, pero con algunas variaciones sutiles. Entre 1800 y 1936 los bastidores presentan algunos cambios de calidad en cuanto a su fabricación material, tanto en el tipo de madera utilizada, que mayoritariamente es confiera, como en la forma de encaje de los ángulos. Por otro lado, el principal sitio de localización de su elaboración es Cataluña, y en menor medida, Francia, España e Italia. El que más predomina es el de tipo español, con cuñas sencillas, seguido del francés, con cuñas dobles o con cuñas sencillas, y muy raramente el encaje en forma de bisel (algunas fuentes lo llaman inglete) más propio de países del centro de Europa. El encaje fijo está presente en todas las épocas y casi siempre corresponde a una opción de menor calidad. El encaje español presenta una unión denominada *media madera*, siempre con cuñas simples y un biselado interno para evitar que los listones puedan marcarse en la tela. El bastidor francés casi siempre lleva cuñas dobles, travesaños, incluso en dimensiones reducidas que aparentemente no lo requieren, y un biselado externo.

El sistema de sujeción es otro detalle de fabricación que se debe valorar para recoger más información del conjunto. El más frecuente, y centrados en el grupo estudiado, es a base de tachuelas de hierro o, a veces, con clavos o simples puntas cónicas dobladas. La aparición de las grapas como elemento sustitutivo para asegurar la fijación del lienzo suele indicar una restauración reciente o una cronología totalmente contemporánea.

Es importante señalar que hay autores muy caracterizados por utilizar un tipo de bastidor determinado, como los de marca comercial acreditada con sello estampado en el reverso que casi siempre utilizan Ramon Casas y Santiago Rusiñol tanto en París como en Barcelona, o el caso del pintor Josep de Togores, de quien hemos comprobado un predominio de uso del bastidor fijo y otros que podemos ver en la Figura 2a, 2b, 2c, 2d, 2e, 2f y 2g. Otros usos fluctúan según la época de actividad artística, el sitio donde se establecen o según el poder adquisitivo del que disponen.

Durante el siglo XIX el grado de comercialización de los bastidores experimenta una línea ascendente muy significativa y se estandarizan los formatos mediante una numeración y una nomenclatura —*figura, paisaje y marina*—, que fijan unas proporciones de medidas sobre la base del género pictórico para el que ese bastidor pueda servir.<sup>16</sup> Esta denominación de formato estándar, según el tema, nos anuncia en sí misma una concepción más seriada de los géneros pictóricos, que corresponden a una demanda más amplia y más funcional, como una especie de denominación común que identificaría el encargo del propietario de la futura obra, la aceptación del artista del tipo de obra que se le pide y la clasificación del comerciante que ya tiene el material en stock. La existencia fundada de estos baremos hace más original y significativo el gesto del artista que no los sigue y que experimenta con cruces inesperados entre el motivo y el formato. Ha sido de utilidad comparar todas las obras que hemos estudiado con una lista de medidas de dimensiones estándares, una comprobación que nos revela que estas medidas proporcionales no siempre coinciden. Es en el período modernista cuando la coincidencia con las normas estándares es más acusada.

Si la construcción del bastidor es una operación relativamente simple, cuando adopta la forma redonda u ovalada requiere un trabajo de ebanistería más complejo. Este tipo de formato se encuentra más presente en los grupos de pinturas del romanticismo y posteriormente entre los pintores de la escuela de la Llotja, y responde a un gusto decorativista que daba gran importancia a la morfología del marco y al apareamiento de las obras para la ornamentación de interiores a la moda. La mayor parte de estos bastidores corresponden a retratos y alegorías, y en menor medida, a algunos paisajes.

## EL COMERCIO DE LOS SOPORTES DE TELA

La vivacidad que se intuye en la fabricación del soporte de tela no conserva demasiados testimonios referenciales, a diferencia de lo que pasa en el mundo anglosajón, donde hay algunos estudios modélicos sobre el tema, aunque no podamos encontrar datos equiparables a la situación catalana. Los estudios ingleses sobre los soportes de tela fabricados por la marca Winsor & Newton contaron con las crónicas y documentos originales, que nos detallan la historia de la fábrica, las distintas calidades de telas que fabricaban e imprimaban, y los pintores que las utilizaban. Hicieron estos estudios para contribuir a los aspectos de datación y atribución de las pinturas.<sup>17</sup> También tenemos que nombrar los minuciosos estudios americanos sobre la fabricación de soportes de tela y las correspondientes marcas estampadas en el reverso.<sup>18</sup>

Lo mismo podríamos decir de los soportes fabricados por Lefranc & Bourgeois en Francia.<sup>19</sup> En la Biblioteca Forney de París, especializada en las artes y los oficios, encontramos en la sección de ilustraciones y grabados algunos catálogos de materiales artísticos supervivientes de limpiezas, traslados y cierres de comercios. Es interesante un opúsculo conmemorativo editado en 1925, a 150 años de la fundación en 1775 de la factoría Lefranc & Bourgeois, pero plenamente coetáneo de los períodos estudiados. Describe los grandes almacenes en los talleres de la zona de Malakoff, en París, donde se realizaban las operaciones de preparación de los aglutinantes, que, junto con las cargas de yeso y de albayalde puro (blanco de plomo), eran la forma de preparación más utilizada. También se hace mención de los grandes telares —42 x 4 m de dimensión y 450 unidades a la vez— que posibilitaban el secado con un sistema de aireo, como método moderno de gran alcance. Estos catálogos se hacen eco de las ventajas del albayalde desde el punto de vista industrial en la pintura al óleo, pero con connotaciones de secretismo en cuanto a las proporciones y otros aditivos. Este establecimiento francés no figura como proveedor directo de los artistas más representativos del período que nos ocupa y no está relacionado directamente con los materiales de las obras estudiadas, pero sus descripciones son equiparables a nuestro ámbito, sin perder de vista que muchas de las obras conservadas en el MNAC han sido gestadas y realizadas en París. Nos referimos a la considerable cantidad de obras de la época en que los pintores hacen sus estancias en la capital francesa como lugar de conocimiento, y donde realizan algunas de sus obras más significativas. Es el caso de Francesc Lacoma Sans, Ramon Casas y Santiago Rusiñol, y más tarde de Marian Pidelaserra y Hermenegild Anglada Camarasa. La generación anterior, con Marià Fortuny como caso paradigmático, ha encontrado sus referentes de formación en Italia. Pero los materiales artísticos que utilizaron —los que hemos podido examinar—, tanto del mismo Fortuny como de los miembros de la escuela de Roma, no llevan incorporados los signos comerciales que informan de la procedencia italiana de los soportes. Eso es un hecho diferenciador entre los dos en el momento de concebir la organización comercial correspondiente.

Es interesante comparar los catálogos de las fábricas de soportes de tela y otros materiales artísticos como la citada Lefranc & Company, cuyo catálogo es de 1863,<sup>20</sup> y la posterior Bourgeois Ainé, de 1888, con el catálogo de 1910 de la casa Texidor de Barcelona (Figura 3a, 3b, 3c y 3d). En los catálogos franceses las dimensiones de los bastidores varían en unos centímetros respecto a las medidas estándares de la casa Texidor, pero se sigue el mismo criterio de relacionar las proporciones de los formatos. En el primer caso sin denominar aún el motivo temático y, ya en el de Bourgeois Ainé y en la de Texidor, se hace constar la relación con las denominaciones de figura, paisaje y marina.

En el catálogo de materiales franceses se puede comprobar como las calidades de las telas se especifican minuciosamente, para una mejor

información de los artistas. Así, una tela de un material adquiere las atribuciones de *ordinaire, demi-fin, coutil, fine forte, fine, très fine y extra fine*. Esta precisión se explica por la fluidez que existía entre los comercios de la época y los artistas más importantes. En el caso de los impresionistas, como Pierre August Renoir y muchos otros, preferían comprar la tela enrollada y cortarla con unas tijeras de sastre para montarla en el bastidor de la manera como describen Bomford et al. en su publicación sobre las técnicas pictóricas de los impresionistas franceses.<sup>21</sup>

La actividad comercial relacionada con los materiales para la pintura y otras especialidades artísticas se reparte entre las tiendas especializadas de creación naciente, y también las droguerías, que abarcaban un abanico más amplio de productos, como los alimentos, la farmacia, las especies exóticas, los productos químicos para la limpieza, la extinción de insectos, etc. Existía el establecimiento Ferrer, pero una de las de más renombre era la casa Dalmau Oliveres que hacia el año 1928 tenía la tienda situada en los bajos de la Casa Fuster de la calle de Salmerón de Barcelona, en el mismo local donde había estado la fábrica y establecimiento de ventas, Mobles Vidal. Dalmau tuvo mucha iniciativa y consiguió abrir sucursales en diferentes puntos de la Barcelona más cosmopolita y también en otras ciudades como Palma de Mallorca. Su publicidad se puso de manifiesto en la exposición de 1888 y la de 1929.<sup>22</sup> Como drogueros tendrían una actividad muy diversificada, con algunos productos muy famosos como las sales litónicas o el Politus®, que se fabricaban en Rubí. También fundó una imprenta y una parte importante de su oferta tenía como destinatarios los que cultivaban el mundo de las artes plásticas. Así nos lo revela una de las fotografías antiguas publicadas en la obra *Establecimientos Dalmau Oliveres, S. A. 1883-1983*,<sup>23</sup> donde, en uno de los toldos, se lee: “colores, barnices y pinceles.” También podemos comprobar diferentes listas de precios tanto de pigmentos, colores de anilinas (violetas, naranjas, amarillos y rojos), productos como *G. B. Moewes* de Berlín y pinturas de fábricas alemanas como *Fábricas reunidas de colores Ultramar*, como de pinceles (marca S. Rosenfeld), brochas y paletinas, además de productos químicos de diversa categoría que podríamos relacionar más fácilmente con el mundo de la restauración de materiales artísticos que con el de la pintura de creación. Es preciso destacar que un joven Joan Miró trabajó allí entre 1909 y 1911, pero sus inquietudes en seguida lo alejaron del establecimiento.<sup>24</sup>

Entendemos que en los comercios de droguería no se estilaba poner el sello identificador en sus materiales y por eso se hace difícil rastrearlo, en cambio las tiendas especializadas hacen gala de modernidad con etiquetas y tampones mucho más clarificadores. Las marcas comerciales de materiales artísticos que aparecen en los reversos de las obras estudiadas, en forma de etiquetas o estampadas, tienen una relación directa con el mundo de los estudios artísticos y de los lugares de concentración de los pintores. Entre estas marcas es frecuente la de Alejandro Planella,<sup>25</sup> que corresponde al comercio barcelonés fundado en 1833 con local situado en la calle Ample, en una zona muy próxima al edificio de la Escuela de la Llotja, en el Pla de Palau, donde se debía desarrollar la vida de los estudiantes de Bellas Artes de mediados del siglo XIX. Es preciso señalar que la marca Planella aparece en el reverso de la obra de Picasso *La primera Comunión* (1896).<sup>26</sup> Pero mucho antes la encontramos emplazada en forma de etiqueta en el reverso de pinturas de Lluís Rigalt. No lejos de este establecimiento, en el número 3 de la calle de Regomir, estaba situado el comercio, ya citado, Hijos de José Texidor, fundado en 1874, que más tarde se trasladaría al número 10 de la calle de Fontanella con el nombre de Modesto Texidor y que, aún posteriormente, lo haría en el 16 de la ronda de Sant Pere; finalmente cambiaría su nombre por el de Viuda Texidor y últimamente conocido por Casa Texidor (Figura 4). Su publicidad de los inicios, consistente en el busto de Fortuny en forma de

medalla, quizás buscaba un punto de conexión entre el año de la muerte del mítico artista y el del nacimiento de la tienda —coincidentes en 1874—, apareciendo éstos en los catálogos de la Exposición Universal de Barcelona.

Entre los otros comercios que constan reiteradamente como proveedores de materiales pictóricos en Barcelona, destaca el establecimiento fundado por Juan Parés en 1840. La guía de Barcelona *El consultor* (1857), registra Juan Parés como mercader de estampas y repite referencia como mercader de objetos para el dibujo. En el año 1900 el periodista Trulló y Plana describe así el establecimiento:

“Recordamos perfectamente el modesto establecimiento de estampería, láminas litográficas, marcos y útiles para la pintura... en el fondo... los famosos grabados de Goupil...”<sup>27</sup>

A parte de las marcas estampadas o con etiqueta adherida en el bastidor de algunas obras de pintura moderna conservadas en el MNAC como Texidor, Planella, Bertrand o Rigol Ginebra, sabemos de la existencia de otras como la de la Antigua Casa Lloret, la Casa Beco, Guardiola, Mauri, entre otros establecimientos barceloneses de la época (Figura 5). Fuera de Cataluña, también hemos verificado marcas inscritas como las madrileñas Revuelta o Izquierdo, también la Casa Viguer de Valencia además de comercios parisinos como Lucien Lefebvre, que vemos en Joaquim de Togores; Pignel Dupont, que vemos en Ramon Casas, Santiago Rusiñol o Isidre Nonell; Foinet et fils, en Sunyer; E. Lafontaine, en Marian Pidelaserra y Tasset & Lhote, que vemos estampada en el reverso de Alfred Sisley. Este dato certifica la relación establecida entre algunos pintores y los comercios que los proveían de reconocido prestigio o la marca belga Classens, ejemplo de calidad en tipos de tejido de lino con que aparejaba sus soportes (Figura 6).

Estas informaciones y otras relacionadas con la fortuna crítica de una obra, se encuentran en el reverso de las pinturas, que contienen elementos clave para enriquecer la documentación de un determinado conjunto. No podemos aislar estos trazos porque hay una corriente interior que los agrupa, no sólo a través de marcas y etiquetas procedentes de la actividad comercial. Es por eso que es necesario insistir en la importancia de los criterios de restauración para que no se borre este documento histórico y artístico. Algunas intervenciones drásticas como el reentelado, con el cubrimiento de la tela original y el consiguiente cambio de bastidor ocasional, han anulado esta información tan importante.

## FIGURAS

### Figura 1: Varias tipologías de preparación

**1a.** *Autorretrato* (hacia 1800) de Salvador Mayol, MNAC 39003,

**1b.** Detalle de la mano con la preparación visible,

**1c.** Preparación coloreada en *Marqués de Labrador, embajador español en el Congreso de Viena de 1815* (hacia 1833-1834) de Vicent López Portanya, MNAC 10280,

**1d.** Preparación coloreada en *Paisaje de Granada* (hacia 1871) de Marià Fortuny, MNAC 10701.

Fotografías: © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007.

Fotógrafos: Calveras/Mérida/Sagrístà.

### Figura 2: Varias tipologías de encaje de bastidor y formatos estándares

**2a.** Bastidor con encaje en forma de inglete,

- 2b. Bastidor con encaje español,
- 2c. Bastidor con encaje francés,
- 2d. Bastidor con encaje español ovalado,
- 2e. Bastidor con encaje fijo,
- 2f. Numeración estándar,
- 2g. Denominación *F* de *Figura* estándar  
(Fotografías: Núria Pedragosa).

**Figura 3: Varios catálogos de comercios de telas y bastidores**  
3a y 3b. Catálogo Texidor de 1910,  
3c. Catálogo Lefranc & Company de 1863,  
3d. Catálogo Bourgeois Ainé de 1888  
(Fotografías: Núria Pedragosa).

**Figura 4: Evolución del logotipo Texidor**  
4a y 4b. Texidor / Regomir 3 / Barcelona,  
4c. Casa Texidor / Ronda de S. Pedro 16 / Barcelona  
(Fotografías: Núria Pedragosa).

**Figura 5: Varias marcas barcelonesas de materiales artísticos**  
5a. Alejandro Planella,  
5b. Planella,  
5c. Bertrand,  
5d. Viuda de E. Lloret,  
5e. J. Mauri,  
5f. Guardiola  
(Fotografías: Núria Pedragosa).

**Figura 6: Varias marcas madrileñas y parisinas**  
6a. Izquierdo,  
6b. Revuelta,  
6c y 6d. Pignel Dupont,  
6e. Tasset & Lhote, 6f. E. Lafontaine,  
6f. Lucien Lefebvre Foinet  
(Fotografías: Núria Pedragosa).

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artículo ha sido traducido del catalán al castellano por Laia Roca Pi, alumna de tercer curso de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBBCC.

<sup>2</sup> Silvia BORDINI, *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995.

<sup>3</sup> Corrado MALTESE (Coordinador), *Las técnicas artísticas*, Madrid, 1980, p. 310-311. También es un resumen panorámico Carolin VILLIERS, *Artists canvases. A history*. Ottawa: ICOM Conservation Committee, 1981, cap.1.

<sup>4</sup> Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990: "La invención de pintar a óleo sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias..."

<sup>5</sup> "... y muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años" (Francisco PACHECO, *Arte de la pintura...*).

<sup>6</sup> Antonio PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica, II*. Madrid: Aguilar, 1988.

<sup>7</sup> Walter ENDREI, *L'evolution des techniques du filage et du tissage (du Moyen age a la revolution industrielle)*. París: Mouton & Co, 1968.

<sup>8</sup> Albert BARELLA I MIRÓ, *Sinopsi històrica de la tècnica del teixit*. Barcelona, 1983, p. 560.

<sup>9</sup> *Exposición Universal de 1867. Catálogo General de la Sección Española*. París: Comisión Regia de España, Imprenta General de CH, Lahure, 1867.

<sup>10</sup> Algunos coleccionistas de arte catalán están relacionados con la industria textil. Como por ejemplo Josep Sala Ardiz (1875-1980), de la fábrica de hilados Caralt Sala que, con su donación, fue el principal nutridor de la colección de arte moderno catalán del Museo de la Abadía de Montserrat.

<sup>11</sup> Ana VILLARQUIDE, *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea, 2004, p. 69.

<sup>12</sup> Antoni PEDROLA I FONT, *Materials, procediments i tècniques pictòriques*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, Baranova, 1990, p. 36-41. Antoni Pedrola fue doctor y catedrático de Procedimientos Pictóricos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona hasta 1993.

<sup>13</sup> Joaquim Pradell y Ventura fue Jefe del Servicio de Restauración del Museo de Arte de Cataluña de 1967 hasta 1986.

<sup>14</sup> André BÉGUIN, *Dictionnaire technique de la peinture*. París, 1979, p. 250-252.

<sup>15</sup> Jean François HULOT, Claire BERGEAUD, Alain ROCHE, *La dégradation des peintures sur toile. Méthode d'examen des altérations*. París, 1997.

<sup>16</sup> Los comercios siempre tenían, y tienen actualmente, la lista de estas medidas al alcance del cliente: 12 F (61 x 50 cm), 12 P (61 x 46 cm), 12 M (61 x 38 cm).

<sup>17</sup> Alec COBBE, «Colourmen's canvas estamps as an aid to dating paintings: a classification of Winsor & Newton canvas stamps from 1839-1920», *Studies in Conservation*, 21 (1976), p. 85-94. También véase Rosamond D. HARLEY, «Artist's prepared canvases from Winsor & Newton 1928-1951», *Studies in Conservation*, 32/2 (1987), p. 77-85. Véase Leslie CARLYLE, *The artist Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900*. Londres: Archetype, 2001.

<sup>18</sup> Ralph MAYER, «Some notes on nineteenth century canvas makers», *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, 10 (1942), p. 131-137. También Norman E. MÜLLER, «Checklists of Boston Retailers in artist's materials: 1823-1887», *Journal of the American Institute for Conservation*, 17 (1977), p. 53-69.

<sup>19</sup> Katrina VANDERLIP DE CARBONNEL, «A study of french painting canvases», *Journal of the American Institute for Conservation*, 20/1 (1980), p. 8-9.

<sup>20</sup> David BOMFORD, Jo KIRBY, John LEIGHTON, Ashok ROY, *Art in the Making, Impressionism*, Londres The National Gallery, 1990, p. 44-50.

<sup>21</sup> David BOMFORD, Jo KIRBY, John LEIGHTON, Ashok ROY, *Art in the Making...*, p. 46-47.

<sup>22</sup> En la Exposición Universal de 1888, la empresa aparece publicitada bajo el nombre de B. Bufill y Cía, con quien se había asociado en 1883 en un establecimiento de la calle Daguería. Posteriormente la empresa se estableció en el paseo de la Industria, con su nombre definitivo.

<sup>23</sup> Josep M. SANS I PUIG, *Historia de una empresa centenaria EDOSA*. Barcelona: Imprenta Moderna, 1983, p. 81.

<sup>24</sup> Josep M. SANS I PUIG, *Historia de una empresa...*, p. 31-32. El autor explica como Alexandre Cirici se hizo eco en la obra *Miró mirall*. Barcelona: Polígrafa, 1977, p. 17.

<sup>25</sup> Ramon LLUÍS MONLLAÓ, Jordi GUMÍ, *Identificación de las obras pictóricas*. Barcelona: AUSA, 1996, p. 16 y 19. El autor nos proporciona datos sobre el fundador del comercio, el pintor Nicolau Planella y Travé, hijo de pintor y hermano de escultor. Dice que esta particularidad podría ser el motivo que le llevó a decidir abrir la tienda especializada en productos de deficiente distribución, y en algunos casos inexistentes, en el mercado local. También aparece una reproducción de una etiqueta en el interior de una carpeta de dibujo.

<sup>26</sup> *La primera Comunió* de Pablo Picasso (MPB 110.001), óleo sobre tela de 118 x 168 cm, incluye en su ficha esta observación (*Catálogo Museo Picasso*, p. 201).

<sup>27</sup> Joan Antoni MARAGALL, *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta, 1975, p. 18.

<sup>28</sup> Núria PEDRAGOSA I GARCÍA, *La conservació del revers. Criteris de restauració del suport de tela de la pintura catalana moderna com a testimoni històric i artístic*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2005.

# CUC ART

BELLES ARTS I SERVEI

Torrent de la Bomba, 50  
Tel./fax 93 674 43 90  
08190 Sant Cugat del Vallès  
cugart.1@terra.es



## GABINETE DEL COLOR

- Caracterització de morters i pigments -
- Estudis cromàtics de façanes -
- Anàlisis de recolzament a la restauració -



C/ CARME, 89-Estudi nº8, 08001 BARCELONA  
Tel.93 442 17 84 Fax 93 442 18 05  
E-mail: gabinete@gabinetedelcolor.com  
[www.gabinetedelcolor.com](http://www.gabinetedelcolor.com)



### ¡NOVEDAD!

#### BM-7 MS

Máquina de proyección de 7 litros de capacidad  
Presión de trabajo desde 0,1 bar  
Mínimo consumo de abrasivo, desde 12 kg/hora  
Pequeña y ligera (16 kg)  
Mínimo consumo de aire (5CV)  
Boquillas de 3, 4, 5 y hasta 6 mm



#### Láser MAESTRO

Equipo láser portátil (12 Kg)  
Puntero tipo lápiz (fibra óptica)  
Pantalla táctil para fácil regulación de parámetros  
Láser Nd: YAG bombeado por diodos  
Longitud de onda de 1064 nm  
Energía regulable de 2-12 mJ  
Duración del pulso entre 5-10 ns  
Frecuencia regulable de 10-200 Hz



#### MPS

Equipo de microproyección a presión  
Presión de trabajo desde 0,5 bar  
Boquillas de Carburo de Tungsteno de 0'8, 1'2 y 1'8 mm  
Mando a distancia en el portaboquillas  
Depósito de presión de 1,25 litros  
Control preciso de consumo de abrasivo.

**mpa.es**

Equipos de proyección y microproyección a baja presión  
Equipos de limpieza láser  
Productos abrasivos  
Formación  
Asesoría técnica  
[www.mpa.es](http://www.mpa.es)

**mparent**

Servicio especializado de alquiler de maquinaria y equipos de proyección, microproyección y láser  
Alquiler de compresores de aire y equipos accesorios

[www.mparent.es](http://www.mparent.es)