

**Silveyra**

**INVESTIGACIÓN  
CIENTÍFICA DEL DELITO**

# **Falsificaciones** **5** **de obras de arte**

- Dibujos, pinturas, grabados y holografías
- Reproducciones que no constituyen falsificaciones
- Falsificaciones de instrumentos musicales
- Valoración de las obras de arte
- Actos criminales
- Láminas color



**Ediciones La Rocca**

COLECCIÓN  
INVESTIGACIÓN  
CIENTÍFICA DEL DELITO

TEMAS

1. La escena del crimen
2. Peritajes scopométricos
3. Sistemas de identificación humana
4. Armas y crímenes
5. Falsificaciones de obras de arte
6. Mitos y realidades criminalísticas

JORGE OMAR SILVEYRA  
Licenciado en criminalística. Calígrafo  
público nacional. Perito en balística.  
JORGE DANIEL SILVEYRA  
Licenciado en economía y en artes musicales.

INVESTIGACIÓN  
CIENTÍFICA DEL DELITO

⑤

*Falsificaciones  
de obras de arte*

Historia del arte. El arte y las bellas artes. Dibujos, pinturas, grabados y holografías. Reproducciones que no constituyen falsificaciones. Falsificaciones de obras de arte y de instrumentos musicales. Valoración de las obras de arte. Actos criminales sobre obras de arte.



**Ediciones La Rocca**

BUENOS AIRES

2014

Silveyra, Jorge Omar

Reproducciones de obras de arte. 1ª ed. CABA

La Rocca, 2014. t. 5. 360 ps. + láminas color

20 x 14 cm (Investigación científica del delito, t. 5)

ISBN 978-987-617-136-7

1. Criminología. I. Título

CDD 363.25

© 2014. Ediciones La Rocca S.R.L.

Talcahuano 458 (C1013AAJ) Buenos Aires - Argentina

Tel: (0054-11) 4382-8526

Fax: (0054-11) 4384-5774

e-mail: edicioneslarocca@speedy.com.ar

www.edicioneslarocca.com

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

Derechos reservados

Impreso en la Argentina

FOTOCOPIAR ES DELITO

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, así como tampoco su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y escrito de los titulares del *copyright*. La violación de este derecho hará pasible a los infractores de persecución criminal por incursos en los delitos reprimidos en el artículo 173 del Código Penal argentino y disposiciones de la ley de propiedad intelectual.

## INTRODUCCIÓN

En este libro se bucea en la historia del arte en general y especialmente en obras de arte en cuadros de pinturas, se ahonda en los detalles históricos de las falsificaciones, marcando las diferencias entre copistas y falsificadores.

Desde la Antigüedad, la reproducción de obras de Arte ha servido para proveer de piezas de gran valor artístico a coleccionistas y marchantes. A lo largo del texto se hará un recorrido por las más conocidas falsificaciones: algunas todavía se exhiben en importantes colecciones internacionales, otras llegaron a formar parte de la historia del arte.

Anualmente, en el mercado internacional de obras de arte se efectúan ventas que alcanzan un valor fabuloso; se calcula que de la cifra global cerca de un 10 % -varios cientos de millones de dólares- corresponden a obras falsas. Sin embargo, la falsificación de antigüedades no es exclusiva de nuestros tiempos tan mercantilizados, ni mucho menos, ni tampoco todas las obras falsas se han realizado con ánimo de lucro, si bien ésta es la principal razón que mueve a copistas y falsarios de todos los tiempos.

Conviene aclarar algunos términos empleados, pues permiten percibir al mundo de las falsificaciones de las obras de arte como un fenómeno bastante más complejo de lo que en un simple análisis puede parecer. En primer lugar, atendiendo al grado de similitud de la pieza realizada con respecto al original, podemos encontrarnos con réplicas -copias fidedignas hechas a partir de calcos o vaciados, por medio de moldes tomados directamente del original, de los que surge un “*clon*”, reproducciones o copias libres, mejor o peor ejecutadas hechas sin modificar el original; y “*recreaciones*”, obras inspiradas en otras, guardando más o menos fielmente el estilo del autor original.

Si nos atenemos al período histórico de las copias o falsificaciones, éstas pueden ser -obviamente- antiguas o recientes. Es la intención con que están hechas lo que cuenta, entonces nos hallamos ante el quid de la cuestión: una copia no es más que una reproducción de una obra antigua, realizada por su valor histórico, estético, simbólico o económico, pero sin perder su carácter primigenio de "segunda obra".

La falsificación requiere, por parte de alguno de los protagonistas implicados en la copia de antigüedades, la mala fe, es decir, se trata de una obra realizada con intención de engañar o que adquiere posteriormente su carácter fraudulento.

De este modo, un calco o vaciado de una escultura, una reproducción de una joya antigua o cualquier otra obra realizada por un artista para copiar una pieza famosa con la que puede satisfacer a una demanda coleccionista, se convierte en una falsificación en cuando es considerada como original –ya sea por descuido, o bien intencionalmente- y es vendida como tal.

La falsificación y el fraude artístico han constituido desde siempre una de las aficiones más constantes de los humanos. ¿Puede la ciencia combatir contra los falsarios?, existen nuevas técnicas analíticas, destructivas y no destructivas, muy sensibles y precisas pero no lo resuelven todo.

Los antiguos romanos adoraban el arte griego y toda la ciudad imperial se encontraba repleta de originales griegos y de laboriosas reproducciones o falsificaciones de los mismos. Algunas de ellas eran tan excelentes que Thomas Hoving, ex director del Metropolitan Museum of Arts de Nueva York, escribió no hace mucho tiempo que:

***"Hoy es casi imposible distinguir entre lo que es genuinamente griego antiguo y lo que constituye una falsificación romana".***

En el Renacimiento los europeos se dedicaron, a su vez, a copiar el arte romano (joyas, monedas, inscripciones) y era una práctica usual que los maestros pintores firmasen como suyos trabajos realizados por sus empleados y aprendices. Todos hemos leído también fascinantes historias relacionadas con el expolio de obras de arte en los yacimientos arqueológicos o con motivo de las ocupaciones militares recientes, por ejemplo por los soldados de la Alemania nazi o por los de la Unión Soviética.

¿Cuántas obras artísticas se roban o falsifican? Es difícil obtener cifras fiables pero todos los expertos piensan que lo son en porcentajes muy altos. Un ejemplo individual fue el de Stephen Blumberg, quien consiguió adueñarse de todo tipo de objetos artísticos, de modo que el FBI, solamente en su casa, pudo localizar miles de ellos, con una valoración superior a los cinco millones de dólares, el mismo Thomas Hoving, antes citado, aseveraba que en el prestigioso Metropolitan Museum of Arts de Nueva York, más del 40 % de sus obras no son realmente lo que se indica que son.

¿Cómo luchar entonces eficazmente contra las falsificaciones? ¡Eureka!. El mejor precedente histórico del uso de la ciencia para esa lucha es, sin duda, el del matemático griego Arquímedes quien usando métodos no destructivos, como el del desplazamiento del agua, al sumergir un cuerpo, con el consiguiente cálculo de su densidad, pudo demostrar que un joyero había estafado al rey de Siracusa al fabricarle y venderle una corona como oro puro siendo como era una aleación con plata.

Actualmente disponemos de un amplio arsenal de técnicas muy sofisticadas para poder profundizar en todas las características de una obra de arte y conocer si su realidad se corresponde con la apariencia. Son técnicas desarrolladas con otra intencionalidad, o dentro del campo de la criminalística que se pueden aplicar en investigaciones concretas, tales como las siguientes: a) isótopos de carbono, para determinar la antigüedad; b) fluorescencia de ultravioleta, para descubrir reparaciones y alteraciones; c) microscopia de luz polarizada, para realizar análisis de pigmentos y colores; d) análisis de infrarrojo, para detectar pinturas previas sobre el soporte estudiado; e) rayos X convencionales, para detectar trabajos anteriores por debajo de la superficie; f) difracción de rayos X, es decir, estudio de cómo el objeto modifica la dirección de los rayos X, para analizar componentes cristalinos en los pigmentos; g) fluorescencia de rayos X, haciendo incidir sobre el objeto una radiación que le haga emitir rayos X; h) análisis de activación de neutrones, etcétera. Todas estas técnicas se explican en esta obra.

En cualquier caso sean cuales sean las técnicas utilizadas todas tienen una misma limitación: no servirán para demostrar inequívocamente que un determinado artista realizó la obra de arte. Pero lo que sí pueden hacer es una prueba negativa, por ejemplo, aclarando que los materiales utilizados en la obra de arte analizada no estaban disponibles en la época o lugar en el que un presunto autor estuviese situado.

No hace mucho tiempo, tras un detenido examen científico de las pinturas atribuidas a Rembrandt, la “Asociación Holandesa para el Avance de la Investigación Pura”, llegó a la conclusión de que al menos la mitad de ellas no podrían considerarse, con los criterios actuales de autoría, como obras suyas. En este caso no se trata, estrictamente, de un fraude sino del reflejo de una situación pasada en la que era usual que los jefes de los estudios dirigiesen y firmasen los trabajos de los aprendices.

En suma se trata de introducir al lector en el mundo del arte en general y particularmente en el las pinturas, aunque también se introduce en la falsificación de instrumentos musicales, indicando como se debe encarar un estudio para establecer la originalidad de estas obras de arte y que pasos seguir para investigar los fraudes cometidos por organizaciones delictivas que se ocupan de estos menesteres.

**Los autores**



# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

### CAPITULO 1

EL ARTE Y LAS BELLAS ARTES

ARTE Y ESTÉTICA

TEORÍAS SOBRE LA FUNCIÓN DEL ARTE

- El Arte Como Enseñanza Moral
- El Arte Por El Arte:
- El Arte Como Fuerza Social:
- El Arte Como Destino De Comunicación:
- El Arte Como Constructor Cultural:

- LAS BELLAS ARTES
- BREVE HISTORIA DEL ARTE
- ARTE PREHISTÓRICO
- ARTE PALEOLÍTICO
- EL ARTE NEOLÍTICO Y DE LA EDAD DE LOS METALES
- ARTE EN LA EDAD ANTIGUA
- EL ARTISTA Y EL CLIENTE EN LA EDAD MEDIA
- ARTE DEL RENACIMIENTO - EDAD MODERNA
- ARTE CONTEMPORÁNEO
  
- ARTE DEL S. XIX:
  
- POSTIMPRESIONISMO Y MODERNISMO.

### CAPITULO 2

EL DIBUJO Y LA PINTURA

BREVE HISTORIA DEL DIBUJO

- LA CARICATURA.
- Momento platónico:
- Momento cartesiano:
- Momento caricatural:
  - FLORENCIO MOLINA CAMPOS
  - Su biografía:
  - Nomenclatura de la obra de Molina Campos
  - FALSIFICACIONES DE OBRAS DE MOLINA CAMPOS

## LA PINTURA

- ELEMENTOS FORMALES
  - 1.- *Pintura figurativa:*
    - 2.- *Pintura abstracta*
- TÉCNICAS DE LA PINTURA Y EL DIBUJO
- ESTRUCTURA DEL CUADRO:
  - 1.- Soportes
  - 2.- Fondos
  - 3.- Pintura:
- EL COLOR:
  - *pigmento,*
  - *luz,*
  - *sensación*
  - *información.*
- EL COLOR-LUZ Y EL COLOR-PIGMENTO.

## LA LUZ EN LA PINTURA.

### RESEÑA HISTORICA DE OBRAS DE ARTE EN PINTURAS

- PINTURA PREHISTÓRICA Y ANTIGUA
- PINTURAS RUPESTRES
- PINTURA EGIPCIA
- PINTURA MINOICA
- PINTURA GRIEGA
- PINTURA ROMANA
- PINTURA PALEOCRISTIANA Y BIZANTINA
- PINTURA PREHISPÁNICA EN AMÉRICA
- PINTURA MEDIEVAL
- PINTURA GÓTICA
- ESTILO GÓTICO INTERNACIONAL
- GIOTTO
- PINTURA RENACENTISTA
- PINTURA RENACENTISTA TEMPRANA
- PINTURA DEL ALTO RENACIMIENTO
- MANIERISMO

- PINTURA RENACENTISTA DEL NORTE DE EUROPA
- PINTURA BARROCA
- BARROCO ITALIANO
- BARROCO FRANCÉS
- BARROCO ESPAÑOL
- BARROCO LATINOAMERICANO
- BARROCO FLAMENCO
- BARROCO HOLANDÉS
- PINTURA ROCOCÓ
- PINTURA NEOCLÁSICA
- PINTURA ROMÁNTICA
- PINTURA ROMÁNTICA FRANCESA
- PINTURA ROMÁNTICA INGLESA
- PINTURA ROMÁNTICA ALEMANA
- PINTURA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE
- FRANCISCO DE GOYA
- REALISMO
- LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN LATINOAMÉRICA
- PINTURA ESTADOUNIDENSE DE FINALES DEL SIGLO XIX
- DESARROLLO DEL IMPRESIONISMO
- MOVIMIENTOS POSTIMPRESIONISTAS
- PINTURA DEL SIGLO XX ANTERIOR A LA II GUERRA MUNDIAL
- FAUVISMO
- EXPRESIONISMO
- CUBISMO
- PINTURA ABSTRACTA
- DADAÍSMO
- SURREALISMO
- LA PINTURA AMERICANA ANTERIOR A LA II GUERRA MUNDIAL
- LA PINTURA A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL
- EXPRESIONISMO ABSTRACTO
- OP ART Y POP ART
- NUEVO REALISMO
- NUEVAS TENDENCIAS ABSTRACTAS
- LA PINTURA EUROPEA DE LA POSGUERRA
- NEOEXPRESIONISMO

## **CAPITULO 3**

### **LOS GRABADOS**

- HISTORIA DEL GRABADO
- LA IMPRESIÓN
- IMPRESIÓN EN RELIEVE.
  - grabado en madera.
  - grabado de madera a buril.
- IMPRESIÓN EN HUECOGRABADO.
  - grabado al buril.
  - grabado a la punta seca.
  - grabado al aguafuerte.
  - grabado al negro, o mezzotinto.
  - grabado al aguatinta.
- LOS PROCEDIMIENTOS DE IMPRESIÓN PLANA.
- SERIGRAFÍA
- CLICHÉ-VERRE
- TÉCNICAS ADITIVAS
- LA ESTAMPA JAPONESA
  - el pintor,
  - el grabador,
  - el impresor y
  - el editor.
- LA HOLOGRAFÍA
  - historia de la holografía:
  - hologramas de reflexión (denisyuk):
  - propiedades de los hologramas:
- LA HOLOGRAFÍA ARTÍSTICA

## **CAPITULO 4**

### **MISCELÁNEA RIVISONAL**

#### **REPRODUCCIONES QUE NO CONSTITUYEN FALSIFICACIONES**

- VERSIONES DE OBRAS DE ARTE
- RÉPLICAS Y REPETICIONES DE OBRAS DE ARTE
- REPRODUCCIÓN Y CLONACIÓN DE OBRAS DE ARTE
- COPIAS DE OBRAS DE ARTE
- IMITACIONES Y PLAGIOS DE OBRAS DE ARTE
- MODIFICACIÓN DE OBRAS DE ARTE ANTERIORES.-
- LA OBRA DENTRO DE LA OBRA

## **CAPITULO 5**

### **FALSIFICACIONES DE OBRAS DE ARTE**

LAS FALSIFICACIONES EN LA HISTORIA

¿QUÉ ES UNA FALSIFICACIÓN?

¿CÓMO PODEMOS DISTINGUIR ENTRE UNA FALSIFICACIÓN Y EL OBJETO AUTÉNTICO?

“FALSIFICADOR” O “IMITADOR”

EL ROBOS Y FALSIFICACIONES DE OBRAS DE ARTE

CRONOLOGÍA DE ROBOS DE OBRAS DE ARTE

CASOS DE FALSIFICACIONES Y FALSIFICADORES FAMOSOS

LOS FALSOS VERMEER Y EL CASO VAN MEEGEREN

-HAN ANTHONIUS VAN MEEGEREN

- ELMYR DE HORY Y SUS MAS DE 1000 OBRAS FALSAS

## **CAPITULO 6**

### **CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y VALORACION DE LAS OBRAS DEL ARTE**

LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURAS

- CUADROS:
- SOPORTES:
- FONDO Y CAPAS DE PINTURA:
- BARNIZ:

RECOMENDACIONES PARA EVITAR DAÑOS IRREVERSIBLES

- GRIETAS:
- AMARILLEAMIENTO:
- CAMBIOS DE COLOR (PENTIMENTO)
- PAPEL:
- ACIDEZ:
- LUZ Y CALOR:
- HUMEDAD:
- MONTAJE Y ARMAZÓN:

EL COLECCIONISMO EN LA HISTORIA DEL ARTE

VALORACIÓN DEL COLECCIONISMO

VALORACIÓN DE LOS OBJETOS DE ARTE

## **CAPITULO 7**

### **LA DETECCIÓN DE FALSIFICACIONES MÉTODOS DE DETECCIÓN DE FALSIFICACIONES TÉCNICAS DE ANÁLISIS**

- RAYOS X
- FLUORESCENCIA DE RAYOS X
- ESPECTROSCOPIA RAMAN
- LA FOTOABLACIÓN
- TECNOLOGÍAS DE ACTIVACIÓN NEUTRÓNICA
- OTRAS TÉCNICAS NUCLEARES
- MICROSCOPIA ELECTRÓNICA
- SOFTWARE ESPECIFICO
- ARQUEOMETRÍA.
- TERMOLUMINISCENCIA

### **CERTIFICADOS DE AUTENTICIDAD EN LAS OBRAS DE ARTE**

## **CAPITULO 8**

- **ANÁLISIS Y COMENTARIO DE PINTURAS**
- Biografía de Picasso
- ANÁLISIS DE SUS OBRAS

## **CAPITULO 9**

### **ACTOS CRIMINALES SOBRE OBRAS DE ARTE**

- ROBOS Y DESAPARICIONES DE OBRAS DE ARTE.
- ACTOS CRIMINALES.
- INTERPOL

## **CAPITULO 10**

### **FALSIFICACIONES DE INSTRUMENTOS MUSICALES.**

- ORIGEN DE LAS FALSIFICACIONES.
- LOS VIOLINES STRADIVARIUS ¿Cómo identificarlos?
- LA PARADOJA SIN RESOLVER DE PITÁGORAS

## **CAPITULO 11**

### **INTERPOL Y LAS OBRAS DE ARTE**

1. ROBO Y TRAFICO ILÍCITO DE PATRIMONIO CULTURAL Y OBRAS DE ARTE
2. RECOMENDACIONES ÚTILES:
3. LEGISLACIÓN ARGENTINA:

**- GLOSARIO DE TÉRMINOS DE ARTE DEL SIGLO XX**

**- BIBLIOGRAFÍA**

## **CAPITULO 1**

### **EL ARTE Y LAS BELLAS ARTES**

Como decía Oscar Wilde: “En el arte, como en el amor, la ternura es lo que le da fuerza”. Es una frase categórica que refleja a mi criterio lo que significa el arte, es entonces el “alma” del artista reflejada en su obra.

Ello es lo que hace despertar en otras personas una atracción y admiración especial que la diferencia de otras obras similares, aún del mismo autor pero que en algunos casos es una expresión tan imponente que hacen de esa obra una verdadera obra de arte. Las obras de arte se pueden dar en todas las actividades creativas del hombre.

### **ALGUNOS CONCEPTOS SOBRE ARTE**

Un arte es una expresión de la actividad humana mediante la cual se manifiesta una visión personal sobre lo real o imaginado.

El término arte procede del latín “ars”. En la Antigüedad se consideró el arte como la pericia y habilidad en la producción de algo. Es hasta finales del siglo XV, durante el Renacimiento italiano, cuando por primera vez se hace la distinción entre el artesano y el artista (artesanía y bellas artes) y, equivalentemente, entre artesano (productor de obras múltiples), y artista (productor de obras únicas). Es también en este período cuando se crea un lenguaje articulado para referirse al exterior y no a la representación formal, quedando clasificadas las artes liberales (las actuales bellas artes) en tres oficios: escultores, pintores y arquitectos.

A finales del siglo XVIII, y en especial, a mediados del XIX (primera industrialización), es cuando aparece una verdadera oposición entre el producto artístico (trabajo global con carácter exclusivo) y el industrial (trabajo parcelado y producido en serie). En este período se dio un notable incremento de las colecciones privadas, se crearon las primeras academias de arte (sin acceso para las mujeres hasta principios del siglo XX, surgió la idea de patrimonio, con la aparición de los primeros museos, y de los 'especialistas' como críticos, galeristas y coleccionistas. Es a partir de 1920 cuando por primera vez se hace distinción entre las "bellas artes" y las "artes nobles".

### **ARTE Y ESTÉTICA**

Según Arnold Hauser, las «obras de arte son provocaciones con las cuales polemizamos» pero que no nos las explicamos. Las interpretamos de acuerdo con nuestras propias finalidades y aspiraciones, les trasladamos un sentido cuyo origen está en nuestras formas de vida y hábitos mentales. Nosotros, «de todo arte con el cual tenemos una relación auténtica hacemos un arte moderno».

Hoy día, el arte ha establecido conjuntos de relaciones que permiten englobar dentro de una sola interacción la obra de arte, el artista o creador y el público receptor o destinatario.

Hegel, en su Estética, intentó definir la trascendencia de esta relación diciendo que: «la belleza artística es más elevada que la belleza de la naturaleza, ya que cambia las formas ilusorias de este mundo imperfecto, donde la verdad se esconde tras las falsas apariencias para alcanzar una verdad más elevada creada por el espíritu».

El arte es también un juego con las apariencias sensibles, los colores, las formas, los volúmenes, los sonidos, etc. Es un juego gratuito donde se crea de la nada o de poco más que la nada una apariencia que no pretende otra cosa que engañarnos. Es un juego placentero que satisface nuestras necesidades eternas de simetría, de ritmo o de sorpresa. La sorpresa que para Charles Baudelaire, es el origen de la poesía. Así, según Kant, el placer estético deriva menos de la intensidad y la diversidad de sensaciones que de la manera, en apariencia espontánea, por la cual ellas manifiestan una profunda unidad, sensible en su reflejo, pero no conceptualizable.

Para Ernst Gombrich, «El arte, en realidad no existe. Únicamente hay artistas.». Más adelante, en la Introducción de su obra *The Story of Art* nos dice que no tiene nada de malo que nos deleitemos en el cuadro de un paisaje porque nos recuerda nuestra casa o en un retrato porque nos recuerda un amigo, ya que como hombres que somos, cuando miramos una obra de arte estamos sometidos a un conjunto de recuerdos que para bien o para mal influyen sobre nuestros gustos.

## **TEORÍAS SOBRE LA FUNCIÓN DEL ARTE**

El arte como enseñanza moral: La concepción moralista se basa en el que el arte ha de estar al servicio de la moralidad, y se llega a considerar incluso que debe ser rechazada toda arte que no promueva valores morales que se consideren aceptables. El moralismo en el arte se remonta a Platón (siglo IV a.C), para quien las tres ideas fundamentales a las que debe aspirar el ser humano son las de Belleza, Bondad y Justicia, habiendo entre ellas una íntima relación.

Aristóteles de Estagira desarrolló este concepto, defendiendo que el arte debía presentar al hombre y al mundo "como podría ser y debería ser". Esta forma de pensamiento fue apoyada filosóficamente en el siglo XX por el objetivismo. En la actualidad sigue viva la polémica sobre los efectos morales del arte y sobre la legitimidad o no de censurar el arte basándose en criterios morales y no estéticos.

**El arte por el arte:** El arte tiene su sentido y finalidad en sí misma. Según esta teoría, el artista es alguien dotado de unas extraordinarias cualidades creativas y su principal obligación es perfeccionar su obra. Esta teoría fue defendida por algunos románticos alemanes de siglo XIX.

**El arte como fuerza social:** Es opuesta a la anterior. El artista tiene una gran responsabilidad social y ha de estar "comprometido" con su tiempo. Esta teoría fue defendida por los socialistas franceses del siglo XIX, y pronto se extendió a otros países. En la URSS y en todo el bloque socialista se creó la escuela oficial de arte de estos países, llamada realismo socialista.

**El arte como destino de comunicación:** La obra de arte es el medio del que se vale el artista para transmitir sentimientos y emociones al espectador, y tiene como fundamento la capacidad que poseen las personas para experimentar como propios los sentimientos ajenos. Así, por ejemplo, nos compadecemos del dolor de alguien que ha sufrido una desgracia, y una obra de arte puede rememoraros dicho duelo.

**El arte como constructor cultural:** Mirando con mayor perspectiva las apasionadas declaraciones pos-románticas y modernas sobre la naturaleza del arte, algunos pensadores se han alejado de la consideración del arte como parte consubstancial del espíritu humano y la han interpretado como una invención cultural. Quizás el representante más conocido de estas tendencias sea George Dickie, con su "Teoría institucional del arte". También destaca Larry Shiner con su libro "La invención del arte".

El arte es una de las formas indispensables por medio de la cual los seres humanos se orientan en el mundo y llegan a comprender su carácter esencial. El esfuerzo artístico humaniza, sensibiliza y hace a los humanos más flexibles.

Profundiza nuestro entendimiento de la personalidad humana en todas sus complejidades, peculiaridades y belleza.

## **LAS BELLAS ARTES**

Charles Batteaux (1744) fue el inventor del término "Bellas Artes", que aplicó originalmente a la danza, la floricultura, la escultura, la música, la pintura y la poesía, añadiendo posteriormente la arquitectura y la elocuencia. Posteriormente, la lista sufriría cambios según los distintos autores que añadirían o quitarían artes a esta lista.

Ricciotto Canudo, el primer teórico del cine, fue el primero en calificar al cine como el séptimo arte en 1911.

Actualmente se suele considerar la siguiente lista:

- Las seis primeras son arquitectura, danza, escultura, música, pintura y poesía (literatura) según la clasificación usada en la antigua Grecia.
- El séptimo es la cinematografía.
- La octava es la fotografía, aunque se alega que es una extensión de la pintura.
- La novena es la historieta, aunque se alega que es un puente entre la pintura y el cine.

Algunos consideran otras artes en la lista, como la televisión, la moda, la publicidad o los videojuegos.

## **BREVE HISTORIA DEL ARTE**

### **ARTE PREHISTÓRICO**

Los objetos más antiguos hechos por el hombre pertenecen al ámbito del utillaje, no del arte. Hay que esperar hasta el Paleolítico Superior, 30.000 años a. C., para hallar manifestaciones artísticas realizadas sobre soportes no perecederos -hueso, marfil, muros de las cuevas-, y que, por tanto, han llegado hasta nosotros.

El estudio de esta etapa artística es reciente -a partir de la segunda mitad del XIX-, y está sujeto a polémicas y revisiones, en función de nuevos hallazgos e investigaciones.

### **ARTE PALEOLÍTICO (del -30.000 al 8.000).**

Se localiza en Eurasia y Europa occidental de forma especial (zona cantabropirenaica) y presenta unos caracteres bastante homogéneos: Técnicas

variadas pero simples: pintura (colores disueltos en grasa), grabado, tallado (con buril de sílex), modelado.

Concepto del espacio con total libertad de dirección, carente de marco, pero de ninguna forma, caótico o arbitrario. Temática limitada: signos ideomorfos; manos, en positivo o negativo; animales, con predominio de mamíferos; antropomorfos en menor escala, muy convencionales y con aspecto híbrido.

Las formas de expresión van del realismo naturalista al idealismo abstracto y geométrico, pero siempre de acuerdo con un “realismo intelectual”: no reflejan lo que los ojos ven, sino lo que la mente sabe.

Su significado responde a un profundo contenido simbólico, que gira en torno a dos ideas: la fertilidad y la procreación, tanto del grupo humano como de los animales.

La función, dadas las circunstancias de la forma de vida, parece ser dominar y sobreponerse al medio, aunque este problema ha sido uno de los más debatidos por los prehistoriadores.

Las manifestaciones son de dos tipos:

- Arte mueble: figurillas y bastones de mando en hueso o piedra.
- Arte parietal o rupestre: grabados, pinturas y modelados realizados en el interior de las paredes de cuevas calizas. Sólo aparece en la zona franco-cantábrica.

Es muy difícil establecer la cronología, sobre todo en el arte rupestre, que ni siquiera puede ser sometido a la prueba del Carbono 14. La división clásica establece dos ciclos:

A.- Ciclo aurinaco-perigordense.

En el arte rupestre ha dejado impresiones de manos o signos, y las primeras representaciones figurativas de animales.

La principal manifestación del arte mobiliario son las “Venus”, figurillas desnudas, sin rostro y con atributos femeninos muy exagerados.

B.- Ciclo solutrense-magdalenense.

Representa el apogeo del arte paleolítico, con obras más variadas y refinadas y gran dominio de la técnica.

En el arte rupestre encontramos las grandes composiciones en color. También relieves a gran escala.

En el arte mueble abundan pequeños objetos -bastones de mando, propulsores, con grabados delicados y de alta calidad.

## **EL ARTE NEOLÍTICO Y DE LA EDAD DE LOS METALES**

Hacia el 10.000 a. de C. acaba la cultura paleolítica, a la par que las glaciaciones, sin dejar herederos directos.

A partir del 8.000 a. d. C. se produce la revolución neolítica, que convierte al hombre en productor; aparecen importantes cambios socio-económicos, religiosos y artísticos, que en las artes plásticas se manifiestan en la tendencia al esquematismo.

Desde fines del Neolítico, y extendiéndose hacia la Edad de los Metales, hay que señalar el nacimiento de la arquitectura, representada por las construcciones megalíticas. Están realizadas con grandes piedras labradas toscamente y responden, al parecer, a un fin religioso y funerario.

## **ARTE EN LA EDAD ANTIGUA**

La aparición de la escritura es el hecho que se utiliza para hacer comenzar la Historia tras esa larga etapa que fue la Prehistoria. Las primeras formas de escritura tienen mucho que ver con el dibujo y las manifestaciones artísticas más antiguas; por otra parte en muchas obras de arte antiguas aparecen textos que explican o complementan la información que éstas contienen.

Durante la Edad Antigua y, curiosamente, cuando algunos pueblos más tardíos dan sus primeros pasos en la representación plástica, se producen determinados convencionalismos que se repiten con frecuencia en las distintas culturas.

\* Algunos de ellos son reflejo de su momento histórico: estos pueblos están saliendo del neolítico y evolucionando hacia estadios superiores de civilización pero a su vez mantienen aspectos de la época anterior: la pervivencia de la magia, el marco y la composición de las figuras, el rango jerárquico, el ritmo.

\* Otros surgen ahora y parece que respondiesen a una común visión anterior a la representación correcta de la perspectiva, del volumen, el escorzo y el movimiento. A estos aspectos se refiere: la frontalidad, la cantidad de figuras, la visión de la profundidad.

## EL ARTISTA Y EL CLIENTE EN LA EDAD MEDIA

Los clientes de la Edad media pertenecían a los grupos pudientes e influyentes; éstos eran sobre todo los clérigos que demandan obras de carácter religioso para el culto y los nobles que, en menor medida, solicitan de los artistas algunas obras como castillos y elementos decorativos para mostrar ante sus cortes su poder e influencia.

El artista aprende su oficio como aprendiz de un maestro, de forma que se reproduce el ciclo artesanal y a sus normas se acogen.

No podemos comprender el mundo medieval si no tenemos en cuenta a S. Benito de Nursia (480-555) que decidió retirarse del mundo y dedicarse a la oración y, al aproximarse a él otros penitentes, redactó la "Regla para principiantes" que sirvió de modelo de actuación para aquellos y para la mayoría de las Órdenes monásticas medievales y posteriores.

Los monasterios de los monjes cluniacenses primero y los cistercienses después contribuyeron a desarrollar y difundir el arte religioso medieval como forma de hacer a los fieles más fácil el mensaje religioso de Cristo: arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas pasan por los monjes como principales clientes y promotores del arte.

"La consideración de los templos cristianos como una prefiguración de la Jerusalén Celeste llevó a los escritores medievales a la búsqueda de un profundo simbolismo en todas las partes y elementos que componen la iglesia. Honorius Augustodunensis, autor del que se conocen pocos datos, que floreció entre 1095 y 1135, siguiendo el camino de los Padres de la Iglesia e inspirándose en textos del Nuevo Testamento, dedicó parte de su obra *De gemma animae* al desarrollo de una teoría de gran repercusión en su época, en la que la arquitectura, como parte del universo, es una continua manifestación de los planes de Dios y tanto el artista que la construye como el cristiano que penetra en ella pueden por medio de su materialidad, captar la armonía que gobierna el mundo dirigido por Dios y la vida futura que le aguarda."

El problema principal de la arquitectura durante la Edad Media consiste en el cerramiento de la cubierta del edificio de forma abovedada para semejar al mundo celestial. Esto implica que en el románico se sustituya el muro fino de la basílica paleo-cristiana por uno grueso y, por lo tanto, de poca altura y con pocos vanos para no dañar la estructura lo que reduce considerablemente la

iluminación interior del edificio. Con el descubrimiento del arco apuntado y la bóveda de crucería se puede suprimir el muro por pilares, se aumenta la altura del edificio y se pueden poner grandes ventanales con vidrieras que inundan de luz el interior de la iglesia.

## **ARTE DEL RENACIMIENTO - EDAD MODERNA**

El Renacimiento: Flandes e Italia.

En pleno S. XV el gótico sigue vigente en la mayor parte de Europa occidental en casi todas las artes, pero se inicia una renovación en Flandes, como superación del gótico internacional, y en Italia, como vuelta al clasicismo grecolatino de la antigüedad; ambas corrientes tienen diferente concepción del mundo pero coinciden en la búsqueda del naturalismo.

En la historiografía actual del arte existe una polémica entorno a la valoración del "Renacimiento" que presenta como irreconciliables las posturas de los que consideran que el único centro en Italia y los que piensan que el nuevo camino emprendido por los artistas de Flandes deben considerarse dentro de este nuevo estilo.

Es verdad que en Flandes la arquitectura y la escultura siguen afincadas en el gótico y la renovación se da sólo en la pintura y la música, pero también es verdad que en Italia, si bien es verdad que se imita la antigüedad en arquitectura y escultura a partir de los restos que conserva, la pintura es innovadora pues no tienen modelos que imitar debido a los escasos restos que se conocen por esas fechas.

En la actualidad no se puede mantener que la pintura flamenca sea continuación del gótico internacional ni obra de artistas "primitivos" como si fueran antecedente de un estilo posterior. La pintura en Flandes alcanza unos niveles de calidad y utiliza unos recursos distintos de los italianos pero tan válidos como los suyos.

En realidad las pinturas flamenca e italiana suponen dos líneas distintas de investigación con diferentes logros que se van a dar a conocer mutuamente desde finales del S. XV y ambos van a incorporar los elementos fundamentales de los otros. Por otra parte tampoco se puede decir que la investigación en Italia haya sido única porque las diferencias entre las diversas regiones son muy grandes y, por ejemplo, en Venecia en algunos aspectos están más cerca de los pintores flamencos que de los florentinos o romanos.

Quizá lo que provoca el debate y la polémica es utilizar para este siglo XV el propio término de "Renacimiento" aplicado a la pintura pues, como se ha dicho ésta es totalmente innovadora y no imitadora en Italia aunque se basen en los principios de búsqueda de la belleza a través de la geometría y la proporción, así como tampoco los flamencos pretenden "renacer" a la antigüedad.

La polémica se disolvería si la pintura del S. XV se estudiase en su conjunto sin pretensiones de exclusiva paternidad y valorando los logros de cada zona que se integran en el clasicismo de principios del S. XVI. Éste recoge diferentes elementos que contribuyen a la mayor verosimilitud del cuadro independientemente de su procedencia y se extienden al resto del continente europeo provocando la progresiva desaparición del gótico.

El Renacimiento italiano recupera el neoplatonismo de la antigüedad y fija su ideal estético en la búsqueda de la belleza material como reflejo de una belleza superior. Entorno a las artes se debate sobre su importancia y la pretendida primacía de unas sobre otras.

### **EL ARTISTA Y EL CLIENTE.**

El artista depende de los encargos de obras por parte de la Iglesia, de la nobleza o de la burguesía ascendente. Aunque sigue existiendo el "donante", aquella persona que encarga puntualmente una obra al artista, o el "comitente", que hace encargos frecuentes, el patrono más importantes empieza a ser el "mecenas", que mantiene permanentemente al artista y éste trabaja para él.

### **EL ARTISTA Y SU OFICIO EN EL TALLER.**

El Renacimiento introduce nuevos valores en la sociedad pero no acaba de liberarse de las trabas medievales; así el trabajo de los artistas, trabajo manual si se exceptúa el del arquitecto, es cada vez más apreciado pero aún considerado como una actividad de grupos sociales burgueses y se entiende que no es una tarea de la nobleza.

En este contexto histórico los artistas siguen incluidos en el sistema gremial de la Edad Media y desarrollan su actividad en talleres donde aprenden a cargo de un maestro en el oficio y posteriormente se independizan formando sus propios talleres.

El arte en el Renacimiento está dominado por el afán de semejarse al mundo que lo rodea y para comprenderlo se apoya en la ciencia que aporta las leyes para la comprensión y reproducción de los fenómenos naturales. Así, el

cuerpo humano y la construcción del espacio se convierten en motores de búsqueda de los artistas para la perfecta imitación de la naturaleza.

La ciudad que predomina en el arte de la Italia del S. XV es, sin duda, Florencia. Sin embargo, al acabar el Siglo se produce una especie de desbandada de artistas hacia Roma, Venecia y otros destinos fuera de Italia. Las causas de esta decadencia de la ciudad son varias y no puede dejar de mencionarse que la vecina Roma está aumentando su prestigio de forma imparable desde que en 1453 desaparece el Imperio Bizantino por la definitiva invasión de los turcos y el establecimiento del Imperio Otomano; pero también hay acontecimientos históricos en la propia Florencia que desencadenan esa decadencia y entre ellos la situación provocada por el monje del monasterio de S. Marcos, Savonarola, que condena la mayor parte de las realizaciones de los artistas por desviarse del verdadero camino de la religión y alimentar la vanidad de los ciudadanos.

El relato novelado que hacen Ian Caldwell y Dustin Thomason en "El enigma del cuatro" explica la situación vivida en esos años.

## **ARTE CONTEMPORÁNEO**

### **ACADEMIA DE BELLAS ARTES EN EL S. XIX**

La Academia o Escuela de Bellas Artes dominó el panorama artístico del S. XIX; en efecto, dirigía la formación de los artistas plásticos y controlaba la calidad y el estilo de las obras al permitir o prohibir su presencia en el Salón oficial, lo que equivalía a ser reconocido como artista de moda o rechazado por la sociedad general.

El artista y la sociedad.

Si durante el S. XVIII el artista se va independizando del cliente al no depender del mecenas o del comitente sino que se relaciona directamente con el marchante, en el S. XIX se libera, como genio individual que se siente, y reclama la libertad de acción.

Sin embargo esa libertad no es total ya que depende de las Academias de Bellas Artes y los Salones de Exposición pues si no acepta las normas de la Academia no será reconocido como artista de renombre por los críticos y quedará fuera del circuito comercial. Sólo al final del siglo se realizan exposiciones paralelas a las oficiales de los Salones y se comienzan a valorar los artistas que rompen con las normas establecidas.

El arte contemporáneo ha mantenido múltiples relaciones con otras disciplinas como la ciencia, la literatura, la música, etcétera, y simultáneamente se ha visto influido y potenciado por aspectos de otras culturas no occidentales. Si bien se irán mostrando en cada corriente las influencias que ha recibido no está de más hacer aquí una relación de esos aspectos para comprender de forma global la gran diversidad del arte actual.

## **ARTE DEL S. XIX:**

### **PRINCIPALES CORRIENTES DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL S.XIX.**

1.- En la 1ª mitad del siglo conviven el final del Neoclasicismo con el Romanticismo: el Romanticismo no es un estilo sino una forma de sentir y se caracteriza por el eclecticismo y la mezcla de corrientes en las que priman lo individual y lo histórico, siendo con el paisaje los temas preferidos del romanticismo.

2.- En la 2ª mitad del siglo se perfilan dos corrientes que ya estaban implícitas en el Romanticismo y, además, sigue existiendo el tipo de pintura tradicional y académica:

a) LA CORRIENTE REALISTA que se manifiesta en el realismo, el Impresionismo, el Neo-impresionismo y algunas personalidades independientes del Postimpresionismo.

b) LA CORRIENTE IDEALISTA que se manifiesta en los Prerrafaelistas ingleses y el posterior Simbolismo, (la Escuela Arts and Crafts y el Modernismo).

c) LA PINTURA TRADICIONAL O ACADÉMICA (Just milieu o pompiers) que se manifiesta durante todo el siglo XIX y se prolonga en el XX.

## **POSTIMPRESIONISMO Y MODERNISMO**

### **A) POSTIMPRESIONISMO:**

Es un conjunto de corrientes y personalidades independientes que sucedieron al impresionismo. Cada una de las personalidades supone un estilo. Sólo les unen similitudes técnicas. A veces, se incluyen las corrientes idealistas, pero se suele referir generalmente a las corrientes realistas únicamente, con la excepción de P. Gauguin que está en el límite entre el Postimpresionismo y el simbolismo por su influencia en la escuela de Pont-Aven y los Nabis.

## B) MODERNISMO.-

Se produce de 1890 a 1910 y se refiere generalmente a la arquitectura, el relieve y las artes decorativas que se integran. La pintura suele quedar excluida pero se incluye el cartel, el grabado, etc. Tiene entre sus antecedentes próximos al movimiento “Arts and Crafts” y está más relacionada con la corriente idealista-simbolista pero se suelen incluir entre los modernistas a Toulouse-Lautrec, Gauguin.

Características comunes: +

- No referencia a modelos antiguos en temas o estilos.
- Deseo de acortar la distancia entre las artes (arqu./esc./pint. y artes aplicadas)
  
- Búsqueda de la funcionalidad decorativa.
- Aspiración a ser un lenguaje internacional o europeo.
- Empeño en interpretar la espiritualidad que se decía había inspirado y redimido al industrialismo.

Recibe otros nombres: Art Nouveau en Francia; Jugendstil en Alemania; Sezessionstil (Secesión vienesa) en Austria; Modern Style en Inglaterra; Modernismo (e) en España y en concreto en Cataluña; Liberty en Italia; Velde Style en Bélgica; Se prefiere el nombre de Modernismo por ser más genérico ya que Art Nouveau es de origen franco-belga.

## **CAPITULO 2**

### **EL DIBUJO Y LA PINTURA**

#### **EL DIBUJO.**

El dibujo es una de las artes más antiguas utilizada ya en las cuevas paleolíticas para la representación de animales, personas o ideogramas. Aunque es una técnica de arte en sí misma, posteriormente se ha utilizado como paso anterior a la realización de obras con otras técnicas al realizar bocetos preparatorios en los que se componen las escenas o se distribuyen las figuras en el espacio.

La característica específica del dibujo es la utilización de la línea y el trazo generalmente con ausencia o escaso uso del color, pero también tiene como propios:

- soportes determinados (tablillas, láminas, papel, pergamino, etc.)
- técnicas de puntas o estiletes, plumas y lápices.
  
- cierta rapidez en la ejecución de la obra.
  
- dimensiones más bien reducidas.

#### **BREVE HISTORIA DEL DIBUJO:**

Como primaria y directa expresión figurativa y parte, posiblemente, de un ritual semimágico, el dibujo existe desde tiempos prehistóricos, como lo atestiguan las pinturas encontradas en las paredes de las grutas de Europa mediterránea y franco-cantábricas. Sin embargo, el dibujo preparativo, como fase esencial de un producto artesanal, se remonta al arte egipcio.

También los griegos y romanos utilizaron el dibujo pero, a excepción de los testimonios de Plinio el Viejo y algún otro historiador, no se ha observado nada de la obra de Apeles mencionadas en las fuentes.

Del periodo medieval, en cambio, disponemos de ciertos testimonios gráficos originales, como por ejemplo, la planta-proyecto de la abadía de Saint Gall (S. VIII) o bien los cuadernos de repertorios iconográficos y motivos decorativos, entre los que se destacan las de Adómar de Chabannes, el más antiguo (S. XI), y de Villiard de Honnecourt, el más instructivo. Este último se remonta al S. XIII y es un clásico cuaderno de notas de trabajo, que contenía las figuras y los bocetos arquitectónicos de todos los artistas que trabajaban en el taller. Los citados cuadernos y otros análogos, eran objetos valiosos porque estaban formados por folios de costosos pergaminos y, por

tanto, eran conservados en los talleres como un bien que debía ser puesto al día y ampliado continuamente.

Muchos autores sostienen que hasta los S. XIII y XIV el dibujo era un simple instrumento de trabajo sin valor artístico propio. En realidad, nuestros conocimientos sobre el periodo anterior a Giotto están demasiado faltos de documentación para poder formular afirmaciones tan tajantes. Sabemos, en cambio, que en la Alta Edad media se utilizaban tablillas de madera encerada o recubiertas con polvo de huesos en las que los artistas se ejercitaban dibujando sobre ellas con un estilete.

Tales tablillas podían ser reutilizadas continuamente y eran la única alternativa a los costosos pergaminos. Esta práctica no desapareció hasta el S. XV y fue dejada de lado definitivamente, cuando la naciente industria editorial trajo como consecuencia el abaratamiento del precio del papel (causa del sensible incremento numérico del dibujo durante la segunda mitad del S. XV, con respecto a la primera mitad del mismo siglo). Tales cuadernos nos presentan tan sólo una imagen parcial de la producción gráfica del medioevo.

A partir del S. XIV el dibujo alcanzó un nuevo estatus. El dibujo arquitectónico del que nos han quedado prestigiosos ejemplos, como los proyectos para la ejecución de las fachadas de las catedrales de Orvieto (1310) y Siena (1339), se utilizaba más cada vez con objeto de fijar sobre el papel los proyectos cuya construcción se prolongaba durante varios decenios; se perfeccionó la técnica de la sinopia, es decir, el dibujo realizado con tierra de sínopa en la pared destinada a ser pintada al fresco; sobre todo, en el taller de Giotto, se desarrollaron modelos iconográficos que fueron repetidos, con variantes o sin ellas, durante largo tiempo. Los cuadernos de notas tuvieron, tanto en el S. XIV como en el XV, un papel esencial, pero cambió su carácter: pasaron de ser solamente un repertorio de motivos iconográficos o formales para ser utilizados en los talleres, a contener anotaciones de viaje o apuntes personales (que igualmente continuaron siendo usados en los talleres).

El célebre cuaderno atribuido a Gentile da Fabriano que más tarde pasó a manos de Pisanello y cuyos folios se encuentran hoy día dispersos en diversos museos y bibliotecas, es el más célebre cuaderno de viajes de la época, mientras los dos espléndidos cuadernos de Jacopo Bellini (Louvre y British Museum) están formados por “cuadros dibujados”, o sea, composiciones que no estaban pensadas como dibujos preparatorios de una pintura o de un cuadro, sino como expresiones artísticas autónomas, de tanto valor que son mencionados en el testamento del artista y dejadas en herencia a sus hijos como un bienpreciado.

A principios del S. XV, el dibujo ya se había convertido en un instrumento esencial para el estudio de la antigüedad y la naturaleza así como para la transmisión de modelos y la búsqueda de nuevas composiciones. De aquí el interés teórico inicial por esta forma de expresión: Cennini recomienda a los que se inician en la pintura “que no dejen de dibujar alguna cosa cada día”, y Ghiberti dice: “el dibujo es fundamento y teoría de todo arte”.

Pero el periodo más importante del dibujo fue el S. XVI que presencié, por razones de orden social y cultural, la plena madurez de su potencialidad. En la Italia humanística el dibujo se convirtió en el instrumento de investigación por excelencia y no sólo limitado a los complejos estudios de perspectiva de un Piero della Francesca o de un Paolo Uccello, sino llevado, con Leonardo, al análisis científico del hombre y del mundo natural.

Leonardo fue el primero que llegó a una distinción razonada entre “diseño mental” o proyecto del artista, remitiéndose a la idea neoplatónica, y diseño del artífice cuyo primer esbozo era considerado una intuición de aquella Idea. De hecho, sólo el esbozo es capaz de fijar los “movimientos”: ésta es la premisa en que se asienta el posterior razonamiento de Baldinucci, según el cual la mancha resulta fascinante no sólo porque refleja la primera idea del artista, sino porque, además, es imposible de falsificar, elemento muy importante a la hora de identificar o atribuir una obra.

El dibujo por tanto, no fue sólo un instrumento de trabajo e investigación sino que asumió un valor por sí mismo, hasta el punto de que el propio Leonardo expuso en público un dibujo para una santa Ana. Fue también Leonardo el que introdujo novedades fundamentales, tanto técnicas como la sanguina -piedra blanda “que proviene de los montes alemanes” (Vasari) y que permitía realizar los dibujo con mayor facilidad y rapidez-, o como tipológicas, los llamados “*presentation drawings*” (o “dibujos magistrales”), llevados a cabo por encargo de personas pudientes o de amigos. El primero de estos dibujos, conocido a través de fuentes, es Neptuno realizado por Leonardo para su amigo Antonio Segni, pero los más famosos son los donados por Miguel Ángel a Vittoria Colonna y Tommaso de Cavalieri: dibujos muy bien terminados que poco tienen que ver con el esbozo.

Miguel Ángel encarnó el mito florentino del dibujo contrapuesto al color, el triunfo del artista, como cima suprema de la evolución artística descrita en las Vidas de Vasari, significó también el pleno reconocimiento del dibujo como actividad artística autónoma. Por una carta de Miguel Ángel a su hermano sabemos que el magnífico dibujo de *La batalla de Cascina (1503)*

estaba guardado bajo llave: Vasari recuerda cómo, muy pronto, se convirtió en la academia de las jóvenes generaciones.

Estos hechos son la prueba evidente del prestigio que alcanzó el dibujo como expresión directa del genio del artista, valor imprescindible ligado al nuevo interés por la originalidad de la invención compositiva. Desde luego, la contraposición vasariana entre dibujo florentino y color véneto era artificiosa, como lo demuestran los espléndidos dibujos de Carpaccio y Tiziano; pero es un hecho que la mayor parte de las hojas de los S. XV y XVI, llegadas hasta nosotros, pertenecen a maestros toscanos. Este hecho está relacionado, en parte, con el precoz desarrollo del coleccionismo -de Ghiberti a Vasari, de los Médicis a otros nobles florentinos- y con el reconocimiento teórico de la utilidad y autonomía del dibujo que, según Vasari, es “el padre de las tres artes”.

Hacia finales del S. XVI, en los escritos de los teóricos manieristas, se cumplió un proceso que iniciado con el “diseño mental” de Leonardo alcanzó gradualmente el “diseño interno” de F. Zuccari, según el cual el proyecto -la idea- era más importante que su ejecución: este concepto está ligado a la emancipación social del artista que ya no adquiriría su formación en el taller sino en la Academia.

Los artistas eran cada vez más cultos y conscientes de su papel, hasta el punto de que, en 1615, Guercino decidió organizar, con gran éxito de público, una muestra para exponer sus dibujos. Al mismo tiempo, en la academia fundada por los Carracci en Bolonia, había disminuido el interés por la copia de los modelos de cera o madera, fundamento de los talleres manieristas, privilegiándose el estudio del natural; de este modo se iniciaba una práctica académica destinada a mantenerse intacta hasta el S. XIX.

## **EL CINQUEZENTO**

El Cinquecento fue un siglo fundamental para el desarrollo del coleccionismo y por ello, para el reconocimiento y apreciación del valor autónomo del dibujo: como recuerda Dolce, en 1557, los dibujos de Rafael eran ya muy costosos. El primer noble coleccionista de quien tenemos noticias fue el veneciano Gabriele Vendramin. Pero el reconocimiento del valor crítico de los dibujos en la historia del arte corresponde de nuevo a Vasari. Cuyo Libro de dibujos, en cinco tomos, era una interpretación ilustrada de sus Vidas.

La tradición de Vasari continuó en el siglo siguiente con F. Baldinucci que ordenó y catalogó con gran pericia los dibujos que coleccionaba el cardenal Leopoldo de Médicis y que después han sido la base del extraordinario Gabinetto dei Disegni de los Uffizi. A lo largo los S. XVII y

XVIII, el ámbito, de los entendidos e interesados por el dibujo se extendió al norte de Italia (donde el padre Resta creó una “galería móvil”, organizada por la escuela y ordenada cronológicamente), a Francia e Inglaterra, donde los grandes coleccionistas (Jabach, Crozat, Mariette, Lely, Richardson y Reynolds) importaron gran parte de los tesoros gráficos del renacimiento italiano que fueron la base de los actuales Cabinets internacionales más importantes, de las colecciones reales de Windsor y del British Museum, desde el Louvre, a las colecciones de Oxford. La *connoisseurship* ratificó la noble posición conquistada por el dibujo y trajo consigo el problema de las falsificaciones lo que también pone de manifiesto el valor económico que ya se le atribuía a la gráfica.

De manera paralela al desarrollo del fenómeno del coleccionismo, empezaron a difundirse o perfeccionarse algunas técnicas en consonancia con los nuevos tiempos: el pastel, técnica muy eficaz para el retrato (cabe citar a J. E. Liotard y Rosalba Carriera); la acuarela, utilizada, sobre todo, por los paisajistas, en especial ingleses (W. Turner) porque permite reproducir con mayor verosimilitud la transparencia de la atmósfera; y desde 1790, la utilización del lápiz de grafito Conté, ligero y tenue, característico de los dibujos de puristas y nazarenos. No decayeron, sin embargo, los dibujos tradicionales, como los desnudos académicos realizados a carboncillo, los dibujos a lápiz y a pluma, técnicas que también se adecuaron a la caricatura, que ya se había impuesto, como al *vedutismo* y a los diseños escenográficos.

Goya es quizás el último de los grandes dibujantes clásicos. En los dibujos que realizó a partir de su enfermedad -recogidos en álbumes y realizados preferentemente a la aguada de tinta china a pincel y, más adelante, a la sepia- se refleja su extraordinario potencial creativo. Sólo una parte de ellos son obras preparatorias de cuadros y grabados.

Hacia mediados del S. XIX el dibujo entró en crisis, en parte a causa de la difusión de la fotografía y en parte por la decadencia de la enseñanza académica. Pintores como E. Delacroix y T. Gericault consideraron más indicado afrontar directamente el esbozo; y aunque los grandes artistas de los S. XIX y XX, como Degas, Cézanne, Picasso y Klee, continuaron dibujando, por lo general, el arte del dibujo acabó reducido al campo de los carteles, la publicidad, la arquitectura y el diseño industrial.



**LAMINA 1 - DIBUJO TÉCNICA PASTEL EN PAPEL**  
**Título “ENTRE BASTIDORES” 60 x 67 cm.**  
**Autor EDGARD DEGAS (Francés 1834-1917)**

### **LA CARICATURA.**

Un rasgo eminente de los productos artísticos del siglo XX es su extendido carácter caricaturesco. Un viaje relámpago por las cumbres del arte nos muestra una y otra vez la caricatura de algo que en otro tiempo fue trágico, sublime, grandioso, cómico o noble: El proceso de Kafka, las Señoritas de Avignon de Picasso, el Wozzeck de Alban Berg, el Godot de Becket, la Petrushka de Stravinski, las figuras filiformes de Giacometti, los negros de Faulkner, el Mandarín de Bartok, los autorretratos de Van Gogh, los dramas de Brecht y Valle-Inclán, son caricaturas; lo mejor del siglo XX es caricaturesco. La esencia de la caricatura participa de la esencia del arte del siglo XX.

Tan implicada está la caricatura en nuestro modo de representarnos que es legítimo suponer a las escuelas formalista, abstracta, geométrica o conceptual Mondrian, De Stijl, Malévich, el constructivismo, Rothko, la abstracción lírica, Gris, el cubismo, así como sus correspondientes parejas musicales, Webern, los serialistas, los aleatorios, o literarias, el nouveau roman, el vorticismo, el lettrismo, el Oulipo, como un recurso desesperado del arte del siglo XX para sortear la caricatura inevitable en cualquier representación figurativa. La seriedad del arte formal y abstracto tiene un grandísimo empaque.

El fenómeno de la caricatura generalizada también daría cuenta de la insatisfacción que nos produce una pintura imitativa como la de Antonio López, o la de Hopper a pesar de su innegable calidad; o la desazón que sentimos ante el costumbrismo literario de algunos autores como los realistas americanos y españoles a los que, sin embargo nadie puede negar el oficio; o esas casitas de Krier y esos palacios de Bofill que han tratado de esquivar la caricatura constitutiva de lo actual mediante el recurso a una nostalgia perversa e impotente. Las representaciones realistas y figurativas no deformadas por la caricatura, independientemente de su calidad técnica, suscitan la inquietante sensación de un anacronismo.

El primero en observar la importancia que iba a adquirir la caricatura en el arte occidental fue Baudelaire. Hacia 1855 escribió una serie de artículos en los que distinguía con agudeza lo grotesco (que él llamaba «lo cómico absoluto») y lo «cómico significativo» dos modos caricaturales de representar. El primero es el modelo clásico de deformación y exageración moralizante que se encuentra en todas las culturas, primitivas o modernas, asiáticas o africanas. Los sátiros calvos de picudo miembro en el arte heleno, o los demonios tu telares japoneses por ejemplo. Pero el segundo es el estilo propio de la caricatura moderna, la cual posee un carácter peculiar.

La caricatura es un fenómeno de la era moderna. Lo grotesco es un género clásico que aún permanece intacto, por ejemplo, en Leonardo da Vinci, en los fisiognomistas barrocos o en Goya. Pero la caricatura es algo aparte, porque sólo se puede producir allí donde una muy amplia clientela es capaz de comprender, no ya las deformaciones o exageraciones del modelo, sino la negación, la crítica inmediata y sin matices, insista en la caricatura. La caricatura exige sociedades masivas y de alguna manera democráticas. Es un proceso, el de lo caricatural, que comienza durante las guerras de religión con las execraciones mutuas de luteranos y católicos, alcanza su momento más puro en las espléndidas caricaturas de las campañas napoleónicas, y se expande universalmente a todas las prácticas artísticas durante nuestro siglo.

A la difusión espectacular de la caricatura moderna ha contribuido no poco el hecho comprobado por la psicología (Ryan y Schwarz, 1956) de que es más fácil reconocer la caricatura de una mano (la mano deforme y con tres dedos del ratón Mikey, por ejemplo) que la fotografía de una mano, fenómeno muy significativo que debiera llevarnos a reflexionar más inclinadamente sobre lo que solemos llamar «realismo». La desemejanza, la distancia entre el modelo y la copia que una cultura puede admitir como «real», puede examinarse en esta serie progresiva de anécdotas:

**Momento platónico:** Ante el disgusto y las protestas de la familia Médicis tras descubrir sus poco favorecedores retratos en la Sagrestia Nuova de Florencia, Miguel Ángel replica: «Dentro de mil años a nadie ha de importar el aspecto de vuestras mercedes.»

**Momento cartesiano:** Ante el disgusto y la protesta de un cliente tras descubrir su retrato en el estudio del pintor Max Libermann, éste replica: «Su retrato, señor marqués, se le asemeja mucho más de todo cuanto usted pueda llegar a asemejarse a sí mismo.»

**Momento caricatural:** Ante el disgusto y las protestas de Gertrude Stein tras desenvolver su retrato en su casa de París, el pintor Picasso replica: «No te pongas así, mujer; ahora no te pareces mucho, pero ya te parecerás.»

El progresivo triunfo de la caricatura es el triunfo progresivo de una nueva “semejanza” cuya verdad no está ni en la idea, ni en el sujeto representante, ni en el objeto representado. Está tan sólo en la propia y autónoma pintura. La distancia entre el modelo y la copia se vuelve infinita, pero es un infinito distinto al del modelo platónico: el infinito de la caricatura es un infinito negativo que juega a favor de la caricatura. La caricatura siempre es más interesante que el caricaturizado. Así que el modelo debe hacer lo posible por asemejarse a su caricatura. Es el comportamiento habitual de los ídolos populares, como el cantante Michael Jackson, o de algunas figuras de la política, las cuales deben imitar a sus personajes si quieren ser reconocidos.

Aunque la caricatura, en su versión moderna, es sobre todo una herramienta de propaganda política, en muy pocos años penetró dentro del terreno del arte. Hay, por ejemplo, un deslizamiento evidente desde algunas caricaturas de Daumier hasta las pinturas juveniles de Cézanne; hay una puerta secreta que conduce de Rowlandson y Hogarth a Georg Grosz y los neoexpresionistas alemanes. Hay pasillos de Rabelais y Cervantes a Sterne y Molière, así como de Sterne a Dickens, o de Gógol a Nabokov.

Ahora bien, destaca Baudelaire la sorpresa de que ese arte caricatural produzca risa o diversión cuando debiera producir miedo o compasión.

Deduco el poeta que ello es debido a que la caricatura, como lo cómico en general, nace de una balanceada dialéctica entre nuestra necesidad de sentirnos superiores y nuestra conciencia de ser inferiores. Sin haber leído la sección que Hegel dedica a la comedia antigua en su Fenomenología del Espíritu, Baudelaire llega a parecidas conclusiones.

Creo que puede exponerse la cuestión como sigue: en aquellas culturas en las que aún subsiste un ámbito de autoridad indiscutible, sea la monarquía, la divinidad, la naturaleza, o cualquier otro asunto, la caricatura y lo cómico no tienen espacio para significar. Es lo propio de la Ilíada, pero también de la Biblia. Sin embargo, cuanto más reducido es el ámbito del respeto, mayor es el espacio que se abre a la caricatura. Su espacio ideal es, en consecuencia, la sociedad democrática y masiva.

Muchos han sido los ámbitos de respeto clásicos: la ancianidad, los parajes boscosos, la locura, los cementerios, el silencio, los lugares de aparición, los muertos, los hombres y las mujeres sabios, el amor conyugal, el decoro de los hombres públicos, los signos del cielo, la belleza de las mujeres y de los hombres jóvenes, ciertos animales de costumbres discretas, algunas piedras muy llamativas, un número limitado de árboles, los respetos han variado mucho según las épocas y las repúblicas.

Pero nuestro tiempo no considera que quede ámbito alguno de respeto porque vivimos en el convencimiento de que todo sin excepción cae bajo nuestra fuerza de transformación y nuestra voluntad de poder, dicho con mayor propiedad: aun cuando siga cayendo fuera de nuestro control lo mismo de siempre (la vejez, la muerte, el dolor, la belleza, el sentido, el silencio, etc.), no podemos ya admitir tan sencilla verdad. Nos sentimos tan frágiles que si dudáramos un solo instante de nuestra omnipotencia, nos disolveríamos como ectoplasmas a la luz del sol.

Esa necesidad de la convicción de omnipotencia, sin la cual nuestras sociedades se paralizarían para proceder luego a una destrucción espeluznante, nos obliga a un sentimiento tal de superioridad que no deja lugar para ningún respeto. Por lo tanto, toda representación ha de ser caricatural, si es verdadera. Y sólo se puede huir de ella por la vía formal, abstracta, geométrica o serial, es decir, no representacional.

La caricatura es el modo dominante de la expresión artística del siglo XX porque es el más adecuado para exponer la patética pretensión de omnipotencia que exhibe uno de los animales más desvalidos del cosmos.



**LAMINA 2 HUMBERTO BANDONEONISTA (caricatura)**

## **FLORENCIO MOLINA CAMPOS**

**Florencio Molina Campos** (1891-1959) fue un dibujante y pintor conocido por sus típicos dibujos costumbristas de la pampa argentina.

### **Características de su obra**

Sus dibujos y pinturas recuerdan con un toque humorístico típicas viñetas gauchescas. Es muy recordado por sus clásicos almanaques de la fábrica Alpargatas SAIC.

De aire entrañablemente caricaturesco y, a menudo, "naif" (aunque con exageraciones y cromaturas que le conectan también con un nada ingenuo expresionismo), su dibujo, inspirado principalmente en el mundo gauchesco, refleja a un observador agudo de la realidad nacional. Autodidacta, expuso por primera vez en 1926, en una muestra de la Sociedad Rural Argentina. El presidente Marcelo Torcuato de Alvear, tras visitar la exposición, lo nombró profesor de dibujo en el Colegio Nacional Nicolás Avellaneda. En 1956 expuso en la Galería Witcomb de Buenos Aires. Su última muestra tuvo carácter de homenaje póstumo, en 1959.

### **Su biografía:**

Su nombre completo era Florencio de los Ángeles Molina Campos, nació en Buenos Aires el 21 de agosto de 1891, hijo de Florencio Molina Salas y de Josefina del Corazón de Jesús Campos y Campos, perteneció a una familia tradicional de Buenos Aires, relacionada con el ámbito castrense tenía ilustres generales entre sus ancestros. Su familia poseía varios campos, y Florencio alternaba su vida en viajes entre el campo y la ciudad, muy alejado de lo castrense.

El 31 de julio de 1920 contrajo matrimonio con María Hortensia Palacios Avellaneda, al año siguiente nace su primera y única hija el 11 de junio de 1921 llamada Hortensia la cual tenía por sobrenombre Pelusa. El matrimonio fracasó y tiempo después se separó de Hortensia Palacios Avellaneda, ella se quedó con la custodia de la hija de ambos.

Durante una exposición en la ciudad de Mar del Plata conoció a María Elvira Ponce Aguirre, ella será compañera del pintor hasta la muerte de éste, ocurrida en 1959. Convivieron muchos años por que en Argentina no se permitía el casamiento de personas separadas, finalmente logran casarse por

civil en Buenos Aires el 9 de marzo de 1956, favorecidos por la Ley Perón. En esos años prestó asesoría a los estudios de Walt Disney (Se nota su estilo en algunas escenas de "Los tres amigos"). Actualmente su única hija y su nieto dirigen F. Molina Campos Ediciones ([www.molinacampos.net](http://www.molinacampos.net)), única firma autorizada para editar productos con sus imágenes, con oficinas en Buenos Aires. Conjuntamente con la Fundación Florencio Molina Campos ([www.molinacampos.org](http://www.molinacampos.org)) son quienes fomentan la difusión de la obra de este artista, ícono de argentinidad a nivel mundial.

### **Nomenclatura de la obra de Molina Campos**

- **Original:** Obra pintada de su propio puño por Florencio Molina Campos. Puede estar enmarcada, y el soporte puede ser papel, madera, tela, etc.
- **Reproducción:** Imagen producida en serie que reproduce una obra Original. Está ejecutada con técnicas gráficas de offset o de serigrafía. Guarda idéntica gama de colores, medidas y detalles que el Original.
- **Lámina:** Ilustración reproducida por medios gráficos de bajos costo y calidad gráfica, en medidas comerciales. Rara vez guardan estricta relación con el modelo original y por carecer generalmente de los respectivos permisos y registros son consideradas ilegales.
- **Copia:** Lámina creada a partir de reproducción por medios a gran escala ( fotocopia color, etc.) Carecen de permiso y son consideradas ilegales.
- **Almanaques antiguos:** Son los que editaran las firmas Alpargatas (años 1931 al 36, 1940 al 45, 1961 y 1962), Mineapolis-Moline (años 1944 al 58), etc. Consisten en reproducciones de originales hechos por contrato y para ese único fin por F. Molina Campos.
- **Almanaques actuales:** Se trata de reproducciones parciales de obras de F. Molina Campos, pertenecientes al Museo y a colecciones privadas.

### **FALSIFICACIONES DE OBRAS DE MOLINA CAMPOS**

Párrafo aparte merece el tema de las obras falsificadas. En tal sentido y para una clara comprensión de la cosa, debe primero conocerse la forma en que este prolífico artista pintaba.

Utilizaba pinceles imposibles de conseguir hoy día, que permitían hacer trazos que variaban en una sola pincelada desde un centímetro hasta una décima de milímetro sin levantarlo del lienzo.

Comenzaba por los fondos. Pintaba el cielo, el piso, las nubes. Luego le pintaba encima los árboles, ranchos, alambrados, y por último los personajes.

Cuando una obra no lo convencía, la dejaba y la retomaba en otro momento, o no la retomaba nunca. Algunas veces, para estudiar su propio trabajo, calcó alguno de sus rostros.

En primera instancia, y a su muerte, quedaron en su casa infinidad de obras inconclusas que Florencio había comenzado a pintar y había desestimado. Por encargo, un artista del centro de nuestro país “terminaba” los cuadros, completándolos. Les agregaba personajes, algún árbol, etc. Es esta la primera etapa de las falsificaciones.

Luego comenzó la segunda etapa, en la que el falsificador, utilizando algunos materiales y pinturas que Florencio había dejado y consiguiendo también pinturas de la época, hacía obras nuevas, completamente apócrifas, pero que, justo es decirlo, guardaban y respetaban muchos de los parámetros que Molina Campos utilizaba en sus obras auténticas.

Habiéndose agotado los materiales originales -puesto que han transcurrido ya 45 años de la muerte de Molina Campos- y con el sólo fin de engañar incautos (ya que cualquier mediano conocedor de la obra se da cuenta a la distancia de una falsificación), han comenzado a verse durante la última década, burdas pinturas en su nombre, que ya no respetan detalles, ni colores, ni pinturas, ni técnicas, ni nada y que dan lugar a la tercera y última etapa de falsificación de la obra de este singular pintor argentino.

Aducen quienes las certifican, favorecidos por lo variado de las técnicas que utilizara Florencio, que “son obras que el artista pintó en Estados Unidos”; y quienes quieren “introducirlas al circuito” se presentan con el ya remanido argumento de que “es una pintura que tenía mi abuelo en el desván, y la descubrimos hace poco”.

Pero hay inequívocos detalles que los imitadores no pueden copiar porque carecen de técnicas, ya que sino serían artistas, y crearían en lugar de componer y falsificar. De allí que en los cuadros falsos se vea con tanta insistencia la cara de un paisano que como único rasgo destacado tiene una copiosa barba blanca; unos caballos cuyos únicos rasgos distintivos son grandes dientes y ojos saltones; obras en las que los personajes, caballos y jinetes, curiosamente miran hacia atrás; un caballo cansino con un jinete idéntico, que arrastran su humanidad por el lienzo; obras con fogatas en colores acrílicos no utilizados jamás por Molina Campos; aperos sin detalles, caballos sin grupos musculares, el mismo perro flaco en todos los cuadros, etc.

Sirva también de referencia, que en los cuadros de Molina Campos generalmente había una sola situación central, entretenida o cómica, y un montón de detalles. En los falsos de la última época -como quien los hace indudablemente no es el artista original- intentan convencer saturando la obra de situaciones cómicas, la mayoría ya vistas en otras obras, denotando así la diferencia evidente entre el artista creador y el artista usurpador que compone sin creatividad.

No obstante esto, de ellos se valen algunos desaprensivos mercaderes del arte para enriquecerse comercializando este tipo de obras, que adquieren a ínfimos precios y venden luego a jugosas sumas, pero que no llegan ni remotamente al precio real de los auténticos originales. Sirva de ejemplo para los que han adquirido obras de esta forma, que un original de Florencio Molina Campos se vendió en un remate en una reconocida galería de Nueva York a la módica suma de 42.000 dólares, que si bien fue un precio tope, da una idea del valor en que puede oscilar un original debidamente certificado.

## **LA PINTURA**

### **ELEMENTOS FORMALES**

La pintura, igual que la escultura y las demás artes plásticas, es representativa en el aspecto formal. Sin embargo no siempre las formas de la pintura son reconocibles en la naturaleza sino que pueden aparecer figuras inexistentes o irreconocibles.

Se podría hacer una primera clasificación de tipo académico que, con frecuencia, suscita polémica entre los artistas y estudiosos pero puede resultar útil al clasificar las obras. Dicha polémica ha sido protagonizada en buena medida por los artistas denominados abstractos geométricos al argumentar que las formas geométricas, el punto, la línea, etc., que ellos crean también son figuras y por tanto su arte no debería llamarse "abstracto" sino quizá "arte concreto".

**1.- Pintura figurativa:** es aquella que representa temas y formas reconocibles (personas, animales, objetos, etc.). A su vez podría ser:

- a) **naturalista:** si las formas se parecen a como existen en la naturaleza. Podemos distinguir entre:
  - **realista:** si las personas, objetos, etc., aparecen con sus características peculiares y presentan, también, sus deformidades.



**LAMINA 3 - Pintura realista**  
**OLEO SOBRE TABLA**  
**Título "MONA LISA" (La Gioconda) 77 x 53 cm.**  
**Autor LEONARDO DA VINCI (Italiano 1452-1519)**

- *idealizada*: si no se representa a un individuo concreto con detalles específicos sino a uno genérico, perfecto.

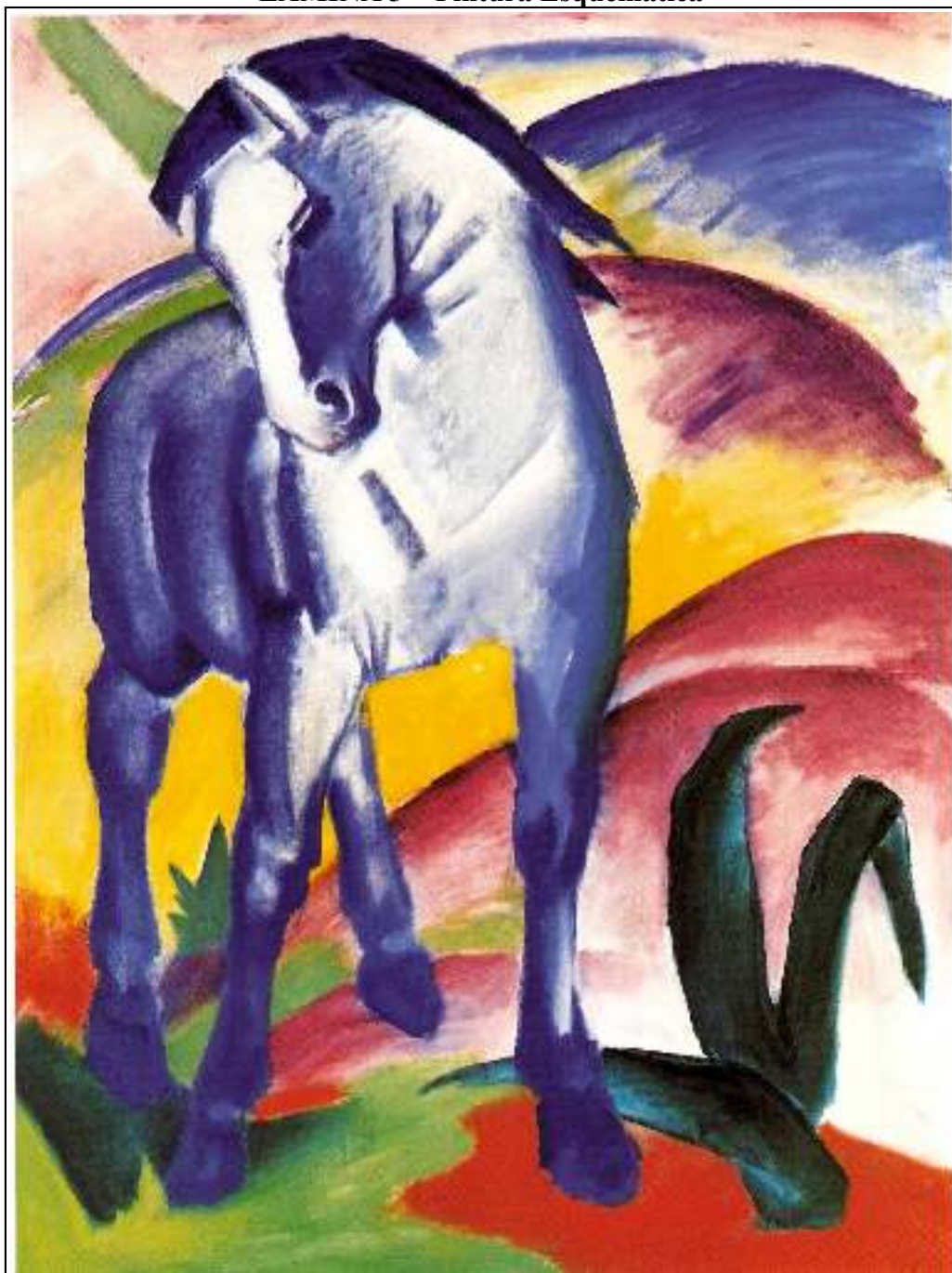


**LAMINA 4 - Pintura Idealizada  
OLEO SOBRE LIENZO**

**Título “EL RAPTO DE LAS HIJAS DE LEUCIPO” 222 x 209 cm.  
Autor PEDRO PABLO RUBENS (flamenco 1577-1640)**

*b) esquemática*: si las formas están simplificadas y no contienen todas las partes de los objetos sino sólo aquellas que los identifican.

**LAMINA 5 - Pintura Esquemática**



**OLEO SOBRE LIENZO**  
**Título "CABALLO AZUL I" 112 x 84 cm.**  
**Autor FRANZ MARC (Aleman 1880-1916)**

2.- Pintura abstracta es aquella que no representa temas convencionales sino volúmenes, formas geométricas, signos, etc. Se le denomina también pintura no figurativa.



**LAMINA 6 - Pintura ABSTRACTA**  
**OLEO SOBRE LIENZO**  
**Título "NATURALEZA MUERTA" 45 x 32 cm.**  
**Autor Theo van Doesburg (Holandés 1883-1931)**

Merece la pena hacer dos observaciones respecto a esta clasificación: la primera es que la esquematización de una figura puede ser mayor o menor, es decir, entre la representación fiel -retrato- y la máxima esquematización hay distintos grados hasta llegar a la abstracción. La segunda es que la abstracción no surge únicamente por reduccionismo de formas figurativas, como se sugiere en la esquematización, sino también por expresión directa de estados de ánimo, sentimientos, etc., sin pensar en formas preexistentes.

**TÉCNICAS DE LA PINTURA Y EL DIBUJO:** Los dos elementos imprescindibles en la pintura son el soporte y la pintura misma como elemento material. Ésta se compone de los pigmentos, sustancias que tienen color, y el aglutinante necesario para fijar el pigmento al soporte. Según el soporte donde se vaya a realizar la pintura el aglutinante idóneo para tal fin será de un tipo u otro y por tanto la técnica utilizada será acorde a esos medios empleados. En ocasiones se han utilizado técnicas pictóricas en soportes muy variados pero, cuando no son las idóneas, el resultado suele ser desastroso y la pintura perderse o deteriorarse gravemente en un plazo de tiempo no muy largo. Las técnicas más usadas durante la Historia del Arte en pintura son las siguientes.

<b>TÉCNICA</b>	<b>AGLUTINANTE</b>
FRESCO	Agua pura sobre la cal aún húmeda de la pared
"FRESCO SECO"	Agua sobre la pared seca a la cal
ENCÁUSTICA	Cera
TEMPLE	Yema de huevo.
ÓLEO	Aceites vegetales.
ACRÍLICO	Resina
ACUARELA	Goma arábica sobre papel
GOUACHE	Agua con goma arábica sobre papelo pieles (manuscritos medievales)
PASTEL	Goma arábica o resina con el pigmento en barritas sobre papel
CARBÓN	Madera quemada sobre pared, papel, cartón.
TINTA	Sobre papel
LÁPIZ	Grafito con resinas, gomas y pegamentos sobre papel, cartón.

## **ESTRUCTURA DEL CUADRO:**

### **1.- Soportes**

El soporte de una pintura hace las veces de portador del fondo y de las capas de pintura; así, en la pintura mural el soporte es la pared de ladrillos o de piedra, mientras que en la acuarela suele ser el papel. Aunque han servido como soporte una gran variedad de materiales, desde el cuero a la piedra, pasando por el metal, los más importantes en la historia de la pintura de caballete europea han sido y son la madera y la tela.

El término «tela» se utiliza a menudo para designar a cualquier soporte de lienzo, ya sea de algodón, de lino o de cáñamo.

La pintura sobre tela parece que evolucionó primero en el norte de Europa (hacia el s. XV). Más tarde fue adoptada en Italia, sobre todo por los pintores venecianos, para las obras de grandes dimensiones en las que se preferían soportes más ligeros.

### **2.- Fondos**

Las características de los soportes que suelen usarse en pintura, especialmente de las tablas y telas, pueden modificarse mediante la aplicación de una capa de imprimación o fondo, que proporciona una superficie pintada del color y textura y porosidad deseados. Las numerosas recetas existentes para fondos consisten básicamente en un medio orgánico de cohesión, como pueden ser el aceite o la cola, mezclados con sólidos inertes blancos o coloreados. Los materiales utilizados para los fondos han variado a lo largo del tiempo y según con las zonas geográficas. Como medios adhesivos han servido las colas animales y de pescado, los aceites secantes y las emulsiones de huevo, agua, aceite y resina. El sólido inerte puede ser el yeso, la cal, la piedra pómez, el ocre, etc. Por regla general, la utilización de sólidos de grano grueso produce una capa flexible y porosa, mientras que los sólidos compactos forman una capa no porosa y quebradiza.

La composición y aplicación del fondo influye sobre el «comportamiento» de la pintura porque regula el grado de absorción del medio adhesivo y su velocidad de secado. Esto contribuye, además, de una manera directa, al efecto visual de la obra terminada, que depende, en parte, del grado en que el fondo oculte o descubra la textura del soporte. El color del fondo desempeña un papel importante: un fondo blanco brillante refleja la luz a través de las capas de pintura y aumenta de ese modo su luminosidad y brillo, en tanto que un fondo oscuro tiende a absorber la luz y a rebajar la

tonalidad de la pintura. La función del fondo, por consiguiente, es a la vez física y estética.

Durante los últimos años, se han venido utilizando capas de emulsión acrílica de color blanco como preparación para pintar con medios acrílicos.

### 3.- Pintura:

#### **a) Pigmentos**

Los pigmentos son unas materias colorantes, finamente pulverizadas, que se pueden mezclar con medios adhesivos para hacer pintura. Las partículas del pigmento permanecen en el medio como unidades separadas. Además de colorear la película de pintura, el pigmento puede crear efectos ópticos determinados.

La transparencia o la capacidad de recubrimiento de una capa de pintura están determinadas por los índices relativos de refracción del pigmento y del medio adhesivo. Cuanto más próximos estén más transparente será la pintura. Los índices de refracción de los medios van desde 1,3 a 1,5 y los de los pigmentos de 1,5 a 3. Pueden seleccionarse pigmentos para obtener pinturas opacas: bermellón (índice de refracción = 3) y aceite de linaza (índice de refracción = 1,48), o satinados transparentes: laca de rubia (índice de refracción = 1,55) y aceite de linaza. La mayor visibilidad de los pentimenti («arrepentimientos» o zonas donde el artista ha cambiado de idea). a medida que una pintura envejece, es explicable en función del índice de refracción.

Sobrepasa el alcance de este estudio la descripción detallada de los materiales que se han venido utilizando como pigmentos, Resulta interesante destacar que el número de pigmentos utilizados tradicionalmente en pintura es relativamente bajo.

#### **b) Medios adhesivos**

El medio adhesivo es el vehículo que liga entre sí las partículas del pigmento para hacer una pintura. A excepción del fresco (en el que las partículas del pigmento quedan atrapadas en una matriz de cristales de carbonato de calcio), los medios adhesivos de la pintura se componen de moléculas orgánicas complejas cuyos componentes elementales más importantes son el carbono, el hidrógeno y el oxígeno.

Las ceras pueden provenir de insectos, de plantas y de depósitos minerales. Se componen de hidrocarburos y ésteres de elevado peso molecular. La cera de abeja es la más frecuente en los cuadros; la segrean las abejas para construir las celdillas de las colmenas. Lo que no está claro es si

la cera fundida se mezclaba con los pigmentos y se aplicaba al soporte de madera mientras estaba caliente o si se utilizaba en forma de emulsión. Se empleó mucho en los primeros siglos de nuestra era, pero luego su uso se hizo cada vez más raro. Las gomas son polisacáridos que se disuelven o dilatan en agua. La goma arábica, que exuda en forma de gotas amarillas varias especies de acacia, forma una solución en agua que se utilizaba en la iluminación de manuscritos, en la pintura de miniaturas y sigue utilizándose para pintar a la acuarela.

La goma tragacanto es producto de un arbusto del género *Astragalus*. Se expande en el agua, pero no se disuelve, debido a la gran cantidad de materia mucilaginosa de que se compone. Se le han encontrado pocas aplicaciones para la pintura, pero ha servido para la preparación de colores de pastel.

Los adhesivos proteínicos son compuestos orgánicos que contienen nitrógeno, carbono, hidrógeno y oxígeno. Son polímeros complejos de aminoácidos. El apresto de gelatina se obtiene mediante la ebullición en agua de una proteína animal. Algunas veces, se utiliza para iluminar (sobre todo los azules que a menudo se tienen que aplicar en gruesas capas para que cubran lo suficiente) y, en ese caso, requiere un medio que no resulte quebradizo cuando se aplica en capas espesas. La clara de huevo contiene una solución en agua de la proteína llamada albúmina. La clara se prepara batiéndola y dejándola luego descansar, o bien estrujándola después de haberla absorbido con una esponja limpia. Se utilizaba para la iluminación. La clara es fácil de trabajar, pero no satura por completo los pigmentos y proporciona una pintura que suele ser débil y quebradiza. Se la solía complementar con goma arábica y después del siglo XIV fue reemplazada por ésta.

La yema de huevo es una emulsión de partículas de aceite suspendidas en una solución de albúmina en agua. Se prepara separando la yema de la clara, punzando la membrana que la rodea y dejando que el líquido se vierta en un recipiente. Los pigmentos se muelen hasta que forman una pasta con agua a la que se añade la yema. La cantidad de yema necesaria depende del pigmento y se puede calcular observando si la pintura ya seca presenta un ligero brillo. El temple de yema de huevo fue el principal adhesivo para la pintura de caballete en Italia, hasta que la desplazó el aceite a lo largo del siglo XV. Los aceites son triglicéridos, es decir, ésteres de glicerol con ácidos grasos. Su secado es posible si una proporción de los ácidos grasos son insaturados, como es el caso de los ácidos oleico, linoleico o linolénico. Recién extraído de las semillas o de los frutos oleosos, el aceite es impuro y su tiempo de secado demasiado prolongado para que se pueda usar como medio adhesivo en la pintura.

Se descubrieron procedimientos para purificar los aceites y para mejorar sus propiedades de secado. Hacia el siglo XV ya se habían resuelto los problemas técnicos de su utilización, y el aceite se convirtió rápidamente en el medio adhesivo dominante en toda Europa. En distintos cuadros se han podido identificar aceites de linaza, de nuez y de amapola. Su uso dependía de la situación geográfica y de los pigmentos que se deseaba ligar. Los aceites de nuez y amapola se destinaron menos al amarillo que el aceite de linaza, y se recomendaban para pigmentos blanco y azul. Las resinas naturales son mezclas complejas de trementinas. No se han usado mucho como adhesivos para pinturas, pero se emplearon combinadas con aceite.

La invención de resinas sintéticas adecuadas para la pintura ha sido un importante descubrimiento del siglo XX. Son compuestos de elevado peso molecular preparados mediante la polimerización de moléculas orgánicas más pequeñas. La naturaleza de la resina producida puede regularse variando las materias empleadas y las condiciones de la reacción para obtener una sustancia que sirva como medio adhesivo para pinturas. Las resinas acrílicas, preparadas mediante la polimerización de ácidos o ésteres acrílicos, se han utilizado mucho para fabricar pinturas emulsionables que se mezclan con agua, pero que secan formando películas resistentes a ella y que son flexibles y elásticas, además de envejecer muy bien.

### *c) El barniz*

El barniz es una capa resinosa natural o sintética que se aplica a la superficie de una pintura con el fin de protegerla, modificar los efectos ópticos de la superficie pintada, aumentar la saturación de color y ajustar el brillo.

Las resinas naturales son secreciones de ciertas plantas y se agrupan en dos amplias categorías. Las resinas duras y fósiles, como el ámbar, suelen conocerse con el nombre genérico de «copal», y se encuentra en África, Sudamérica, Nueva Zelanda y las Indias Orientales. Son muy resistentes y poco solubles. Las resinas blandas son las de Dammar, sandárac y mástique, que se encuentran en las Indias Orientales y el sur del Mediterráneo. Estas pueden disolverse en alcohol. Aunque las resinas se conocen desde los tiempos más remotos, los testimonios históricos de su utilización en barnices son raros y suelen consistir en recetas en las que no siempre se pueden identificar claramente los componentes.

A partir del siglo XVI, existen recetas en las que figuran el espíritu de trementina y el alcohol. En los siglos XVIII y XIX, épocas de progresiva experimentación, se obtenía un medio adhesivo gelatinoso llamado megilp mezclando resina de mástique diluida en trementina con aceite de linaza.

Todos los barnices resinosos tienen tendencia a tornarse amarillentos a medida que envejecen, y se vuelven cada vez más quebradizos e insolubles, perjudicando la calidad de la pintura. Para superar este inconveniente, se han puesto a punto recientemente barnices de resinas sintéticas.

#### **d) El color:**

Es difícil escapar a la convicción de que los colores no son nada más que un espectro de nombres. Cada cultura nombra sus colores de un modo distinto y nunca coinciden. Los griegos y romanos, por ejemplo, nunca vieron el mar de color azul; o bien era *oinopos*, o sea, color de vino, o bien era *caertileus*, que viene a ser un verde oscuro. Los colores son engañosos y no en vano Iris es la madre de Eros, el dios estéril cuya actividad se reduce a complicar la existencia de los mortales atrayéndolos entre sí con variada fortuna.

Quizás por ello la filosofía siempre ha detestado los colores. Los colores no son cuerpos, son figuras, acaba afirmando Brusatin. Aunque parezca mentira, cuando un español dice “verde” está imaginando un color muy, distinto al que imaginaría un inglés cuando dice *green*. Ello se entiende mejor si pensamos, por ejemplo, en lo que debe de imaginar un sahariano cuando dice “verde” en su idioma, o lo que imagina un esquimal cuando dice “blanco”. De hecho, según parece, un esquimal distingue hasta doce calidades de “blanco”, por lo que es de suponer que nuestro color “blanco” apenas le permite imaginar nada a un esquimal.

La ciencia distingue cuatro modos de abordar el color:

- **pigmento,**
- **luz,**
- **sensación**
- **información.**

El color no está en las cosas, sino en la relación entre las cosas y nosotros. Es una sensación incommunicable, pero también es una información:

*“La función primigenia del color es la de significar conceptos para, unido a ellos, fundamentar el proceso de comunicación visual entre el individuo y el ambiente físico; proceso presente en la interrelación de la flor con el insecto, o en la de una*

*“imagen” de alta resolución y el cerebro de su espectador U. C. Sanz)”.*

Así habla la ciencia, para la cual el color es una señal que nos permite ordenar el entorno en el que debemos sobrevivir. El color construye el entorno físico, pero es imposible saber cómo lo ve cada cual. La verbalización es muy poco eficaz. Sólo el arte de la pintura inventa el color del mundo para nosotros. La pintura nos libera del sometimiento al color con que nos encontramos al nacer.

El origen de algunos nombres de colores es muy curioso e instructivo: buena parte de los colores que hoy caen dentro del espectro “*amarillo*” reciben su nombre gracias a los escritos de medicina clásica. En los apartados sobre análisis de orina se hacen docenas de matizaciones que van desde el amarillo de las cervezas ligeras al zumo sangriento de la naranja roja. Los artesanos del tinte, gremio mal considerado y excluido de la ciudad medieval no sólo por los hedores que producía sino también por trabajar con materiales impuros, hacían la ronda de las tabernas recogiendo en ligeras vasijas de barro la orina de los borrachos para decantar los pigmentos de óxido y naranja que requerían sus paños más caros.

El *carmesí* es el tinte conseguido a partir del kermés lidio (*coccus ilicis*), un insecto; el *púrpura* se consigue machacando cefalópodos fenicios (*murex truncultis*); el *rojo europeo* viene de la flor de *granza*, de donde toma su origen la palabra “garantía”; el *minio* es el rojo mercurial, y los hijos del cinabrio y del minio son los libros “miniados” y las “miniaturas”; el *azul ultramarino* no es el color de alta mar, sino el que viene de ultramar, es decir, de la India: el lapislázuli.

No hay colores: hay vicisitudes de los colores pues cada uno de ellos tiene su propia biografía. También los hay difuntos: uno de los más bellos colores jamás hallado es el *pullus*, un color muerto, desaparecido, y que al parecer correspondía al resplandor del lomo en las liebres huidizas.

Más interesante aún, pero demasiado filosófico, es el asunto de si, se llamen como se llamen, vemos todos los mismos colores cuando miramos algo de color. Los colores están cargados de significados secretos porque no están en la naturaleza, como el oxígeno, sino en el puente tendido entre nuestro intelecto y el mundo. El color es una herramienta para la producción de significado, como el habla.

El cristianismo nació verde, blanco y violeta para oponerse a la púrpura del paganismo romano; la púrpura quedó estrictamente prohibida excepto en los príncipes romanos (el sacro colegio cardenalicio). Pero las monarquías cristianas fueron azul y oro. Las cruzadas de Tierra Santa, por lo tanto, fueron azules y verdes del lado cristiano, pero verdes y azules del lado islámico; la diferencia se limitaba a la claridad del azul cristiano frente al

turquesa de los sarracenos. No ha habido avatar humano sin su inmediata coloración, tan pasajera como los mortales que lo vivieron.

Los tiempos modernos, como en todo, son excesivos. A partir de la invención y desarrollo de los colorantes químicos la catalogación de los colores industriales se convirtió en una tortura: el tratado de Chevreul (1864), que tiene un uso puramente técnico, distingue ya 14.000 tonalidades. Pero la aparición de coloraciones que no se encuentran encerradas en las entrañas de un insecto, en la orina de los beodos o en los diminutos cristales del cinabrio abrió el terrorífico vacío de la invención sin fin.

Cuando comenzó el cine en color, la foto en color y la televisión color, hubo que tomar decisiones al respecto. ¿Qué rojo es el rojo inglés, qué verde es el verde ruso, qué azul es el azul alemán? El resultado todavía es incierto: hay un verde Kodak y un verde Fuji y un verde Agfa, etcétera.

Las televisiones también tienen graves problemas para decidir sus cromatismos sin ofender los hábitos de la masa. Así por ejemplo, los franceses, tan sensibles al azul de su monarquía, y quizás a causa de su bandera en la que por un efecto óptico muy notable casi sólo se ve el azul, tienen la televisión y la publicidad más azul del planeta. Pero la televisión y el cine soviéticos muestran el resplandor cobrizo de las cúpulas *acebolladas* y de los iconos enlutados por el humo de los cirios.

Es claro, además, que los tintes electrónicos están formando a las masas con un sentido totalmente nuevo del color. Los jóvenes nacidos después de 1970 son incapaces de apreciar determinadas tonalidades del gris que sus padres distinguen sin problemas gracias al aprendizaje que supuso el cine y la fotografía en blanco y negro. En justa compensación, un joven distingue de inmediato las múltiples tonalidades del rojo sangre (tan distinto del rojo Coca-Cola), que sus padres confunden bajo un mismo apartado de “rojo” casi siempre leninista. Las revistas ilustradas, que tan enorme influencia han ejercido y siguen ejerciendo entre las masas menos cultas, sólo utilizan cuatro colores (llamados “estándares de configuración cromática”): el **magenta**, el **amarillo**, el **cyán** y el **negro**. Tal es el fondo de las cuatricromías.

Sólo Newton y Goethe han dejado tratados relevantes sobre el color. Y ambos se contradicen.

Junto al enigma del color hay algo que se ha mantenido a lo largo de los siglos: el temor al color. Vestir como lo hacemos los hombres modernos, sin usar apenas el color, es un resultado del puritanismo de las sociedades tecnocráticas, empeñadas en dar un toque de severidad a todo cuanto controlan.

El color sólo se admite “en broma”, cuando lo llevan los deportistas, la gente inmadura, los niños, o los homosexuales, y las mujeres, evidentemente. La extinción del color es un efecto típico de las sociedades autoritarias. Y el horror ante un estallido de color es síntoma de espíritu represivo. Séneca, por ejemplo, se quejaba del subido tono de color que había tomado la pintura de su tiempo, influida (decía) por los usos orientales, los cuales estaban “corrompiendo el gusto”.

En la gran disputa barroca entre partidarios de la línea y partidarios del color, los defensores del color eran los defensores de la pasión, frente a los defensores de la línea, que eran los defensores de la idea, de la concepción intelectual.

Se comprende que buena parte del arte moderno haya prescindido del color y todos estos asuntos le sean perfectamente ajenos. La pesada herencia teórica de la muerte del Arte, de Duchamp hasta Beuys, y las múltiples escuelas conceptuales, minimales, posdadaístas, etc., que trabajan con instalaciones y otros inventos tridimensionales pertenecen a un mundo sin color. Un mundo de ideas esbozadas sobre el gris de las pantallas de televisión apagadas.

Kandinsky distinguía los colores corporales (la familia de los amarillos) de los colores espirituales (la familia de los azules). Los Nazarenos escribieron espesos tratados para demostrar que Alemania era de color amarillo, azul y verde. No hay artista, de Da Vinci a Delacroix, de Durero a Goya, que no haya dejado noticia de sus invenciones cromáticas. Son notas de un lirismo tan inmediato que nos hacen sonreír.

Pero sobre ellas descansa la posibilidad misma de la pintura porque los colores no son cuerpos, sino figuras, según he anotado al comienzo, y un pintor sin su propia, y original leyenda cromática, sin un color significador del mundo, un color capaz de hacer mundo, carece de todo interés, no existe.

## **EL COLOR-LUZ Y EL COLOR-PIGMENTO.**

### **EL COLOR-LUZ.**

Las gotitas de lluvia, al recibir los rayos del sol, se comportan como millones de prismas cristalinos; descomponen esa luz en los seis colores del arco iris. Hace cerca de doscientos años, Newton reprodujo en una habitación de su casa el mismo fenómeno del arco iris. Se encerró para ello en un cuarto, completamente a oscuras, dejando pasar tan sólo, por un pequeño agujerito, un hilillo de luz, un rayo de luz solar; interceptó entonces ese rayo con un prisma - especie de varilla de cristal de forma triangular - y consiguió descomponer la luz blanca en los colores del espectro que son:

- Púrpura,
- Rojo,
- Amarillo,
- Verde,
- Azul cyan, y
- Azul oscuro.

Años más tarde, el físico Young hizo lo contrario que Newton. Mientras éste descompuso la luz en los seis colores del espectro, utilizando un prisma, Young recompuso la luz. Poniendo en práctica el experimento de las linternas, proyectó seis haces de luz con los seis colores del espectro y obtuvo la luz blanca.

Para comprender este fenómeno físico, el hecho de que varios colores intensos - oscuros, por tanto -, al ser mezclados, proporcionen un color más claro, hemos de pensar y recordar que estos colores son colores luz, colores proyectados mediante haces de luz, imitando con ellos los efectos de la luz misma.

Entonces si a un color luz añadimos otro color luz, la mezcla resultante ha de darnos forzosamente un color luz más luminoso, más claro. Lógicamente, pues, la suma del color luz verde y del color luz rojo ha de proporcionar un color luz más claro: el amarillo. Young demostró, además, algo verdaderamente importante. Investigando con sus linternas de colores, determinó, por eliminación, que los seis colores del espectro podían ser reducidos a tres colores básicos del mismo espectro, es decir, halló que con sólo tres colores - **rojo, verde y azul oscuro** - podía recomponer la luz blanca. Y vio que mezclando estos tres colores por parejas, obtenía los tres restantes - azul cyan, púrpura y amarillo -. Con lo cual determinó, en suma, cuales son los colores primarios del espectro y cuales los secundarios.

Colores-Luz Primarios: Rojo, Verde, Azul oscuro.

Colores-Luz Secundarios: (Obtenidos con la mezcla, por parejas, de los anteriores primarios):

*Luz verde + Luz roja: = Amarillo*

*Luz azul + verde = Azul cyan* (Esta es la definición técnica y actual dada a este color luz secundario. La tonalidad del azul cyan responde a la de un azul neutro, de intensidad media).

*Luz roja + azul = Púrpura.* (El color púrpura responde a un rojo acarminado - llamado en Artes Gráficas magenta -, de tonalidad media).

Todos los objetos reciben los tres colores luz primarios: azul, rojo y verde. Algunos cuerpos reflejan toda la luz que reciben; otros la absorben. Pero la mayoría absorben una parte y reflejan el resto.

No se ha conseguido descifrar todavía por qué los cuerpos tienen el color que vemos en ellos, precisamente éste y no otro: por qué un tomate es precisamente de color rojo. Pero si se sabe que ese tomate, al ser iluminado, recibe los tres colores luz primarios el azul, el verde y el rojo -, absorbe los rayos de color luz azules y verdes, y refleja los rojos, a consecuencia de lo cual lo vemos de ese color: rojo.

Las páginas de un libro reciben igualmente esos tres colores luz invisibles—azul, verde y rojo—y tal como les llegan los devuelven, los reflejan, proporcionando por la suma de los tres el color blanco de las páginas del papel.

Si el cuerpo iluminado es negro, ocurrirá todo lo contrario; en principio, llegarán al cuerpo negro los tres colores luz primarios; pero luego serán absorbidos totalmente, dejando el cuerpo sin luz, por así decirlo, a oscuras, razón por la cual lo veremos negro.

*¿Cómo pinta la luz? Síntesis aditiva.-*

Para obtener el secundario luz amarillo, la luz suma el color rojo al color verde, que al ser mezclados proporcionan un color (una luz) más claro: amarillo, obtenido por suma, o síntesis aditiva, de los colores luz rojo y verde.

## **EL COLOR-PIGMENTO.**

Pero, claro está, nosotros no podemos "pintar" con luz. Mejor dicho, no podemos crear colores más claros, con la mezcla de colores oscuros. Por otra parte, no podemos apartarnos de los seis colores del espectro, si queremos lograr esa imitación de los efectos producidos por la luz.

Nuestros colores primarios son los secundarios luz, y viceversa, nuestros secundarios son los primarios luz.

Nuestras mezclas de colores suponen siempre restar luz, es decir, ir siempre de colores claros a colores oscuros. Si se mezclan los colores pigmento azul cyan, púrpura y amarillo - tres colores evidentemente luminosos - se obtendrá ni más ni menos que el negro. Todo lo contrario de lo

que sucede con la mezcla de los colores luz. Cuando la luz "pinta", lo hace sumando rayos de luz de distinto color, por adición o síntesis aditiva.

### ¿Cómo pintan los pigmentos?

#### **Síntesis sustractiva.**

Para obtener el secundario pigmento verde, mezclamos azul cyan y amarillo. Respecto a los colores luz, el azul absorbe el rojo y el amarillo absorbe el azul. El único que ambos reflejan es el verde, obtenido por resta de azul y rojo.

*Colores Pigmento Primarios: Azul cyan, Púrpura y Amarillo*

*Colores Pigmento Secundarios: Rojo, Verde y Azul oscuro*

Mezclando púrpura con amarillo, obtendrá Rojo

Mezclando amarillo con azul cyan, obtendrá Verde

Mezclando azul cyan con púrpura, obtendrá Azul Oscuro.

Mezclando un primario con el secundario más próximo. obtendremos a su vez los colores pigmento "*terciarios*": Verde esmeralda, Azul ultramar, Verde claro, Violeta, Carmín, Naranja,

En fin, mezclando a su vez los terciarios con los secundarios, obtendríamos otra gama más oscura llamada de los "*cuaternarios*" y así sucesivamente hasta una infinidad ilimitada de matices.

#### Colores pigmento complementarios.-

El azul intenso es complementario del amarillo. El rojo es complementario del azul cyan. El verde es complementario del púrpura (y viceversa). ...los colores complementarios se hallan siempre en los polos opuestos de todas las combinaciones posibles: el azul oscuro es complementario del amarillo (o viceversa); el rojo es complementario del azul cyan, etc. O sea que precisamente por ser complementarios, son los menos afines. Y esta característica representa para el pintor la posibilidad de crear contrastes sorprendentes, de pintar sombras extraordinariamente luminosas, de conseguir fondos...

Supone también la posibilidad de pintar con una gama de colores quebrados, lograda mediante la mezcla en proporciones desiguales de colores complementarios y blanco. Pero este es un tema que dejamos para más adelante, cuando hablemos de entonaciones, de tendencias y gamas, del arte de armonizar colores. (1)

### **PRECISIONES AL COLOR-LUZ Y EL COLOR-PIGMENTO.**

Hay que aclarar ciertas imprecisiones que existen en el artículo llamado: PINTURA: EL COLOR-LUZ Y EL COLOR-PIGMENTO, escrito por el maestro J. M. Parramón, en donde se afirma que los colores del espectro son Púrpura, Rojo, Amarillo, Verde, Azul, Cyan y Azul oscuro y que los objetos reciben solo tres colores primarios: Rojo, Azul y Verde.

En primer lugar el espectro está formado por un número continuo de longitudes de onda, por lo que percibimos en el espectro realmente son grupos de colores y no colores o longitudes de onda aisladas.

En segundo lugar, no obstante es relativo el nombre de los colores en realidad la primera longitud de onda que podemos captar con la vista, se encuentra después de la longitud de onda correspondiente a los rayos UV (Ultravioleta). y es precisamente el color espectral llamado violeta. Si seguimos aumentando la longitud de onda pasaremos por diferentes colores “violeta” hasta que en un momento dado percibimos la sensación de lo que podemos considerar “azules”, luego continuamos con los verdes, los amarillos, naranjas hasta llegar a los rojos, después de éste vienen las longitudes de onda invisibles conocidas como infrarrojos.

Otro hecho es que si bien la luz blanca puede ser producida por solo tres colores monocromáticos: azul, verde y rojo, es así mismo posible producir otras tercias incluyendo Amarillo-magenta-cyan e inclusive hasta por dos: por ejemplo luz roja + luz azul-verde o luz amarilla + luz verde, etc. No obstante que varias mezclas pueden producir la sensación de luz blanca o incolora” no todas esas mezclas son iguales, ya que los colores iluminados por ellas se percibirán de diferentes colores, Por lo tanto la luz blanca proveniente por ejemplo del sol no está formada por solo tres colores si no por un número muy grande y su composición espectral es diferente a la luz blanca tricromática o dicromática.

Otra imprecisión es que el llamado color-luz púrpura o magenta es en realidad un color no espectral formado por la mezcla de las longitudes de onda correspondientes al rojo + el azul. En pocas palabras no forma parte del espectro normal y debe ser sustituido por el naranja. Así pues los grupos de colores del espectro son: Rojo, Naranja, Amarillo, Verde, Azul y Violeta.

## **LA LUZ EN LA PINTURA.**

A diferencia de la escultura, en la que la luz natural y exterior se convierte, al incidir sobre el objeto escultórico, en un elemento integrante de la composición, de manera que el escultor tiene que contar de antemano con este factor externo a la obra, En pintura no se trata de esa luz natural, sino de la luz representada y creada por el pintor para iluminar el espacio ilusorio del cuadro. Así, mientras en la obra escultórica la luz y el espacio son reales, en pintura son representados y tienen sólo una realidad artística. Formulada esta diferencia, la luz, no obstante, es un elemento integrante de la pintura que, en ocasiones, puede jugar un papel importante en la estructuración y composición del cuadro.

Esta luz representada por el pintor puede atenerse al comportamiento de la luz física, natural, diurna o crepuscular; al de la luz artificial, como la procedente de una vela o candela (recuérdese, por ejemplo, el recurso compositivo del pintor francés del siglo XVII Georges de la Tour); o tratarse de una luz inventada, de estudio, en la que el haz luminoso es utilizado conscientemente como principio compositivo informador de la obra, que trastorna el orden natural según el cual se hacen visibles los objetos en el espacio, y estructura la composición al tiempo que evidencia la expresión buscada.

La luz va íntimamente ligada al modo de representar el espacio, y, por tanto, al tipo de perspectiva empleada; así, en la perspectiva lineal del Renacimiento italiano, su función es la de hacer visibles los objetos resaltando los valores volumétricos, envolviendo las formas; en este caso, las gradaciones luminosas se consiguen mediante el modelado, básicamente en relación con la escala del gris.

En cambio, en el Renacimiento flamenco, en el que la perspectiva se aproxima más a la visión natural, el aire se palpa sensorialmente, como una realidad individual, como un elemento más que está presente en el cuadro; en Flandes, el comportamiento de la luz es diferente al analizado en la perspectiva geométrica e intelectual del Renacimiento quattrocentista florentino. Desde Flandes, y a través de la escuela veneciana, la luz llegara a la pintura barroca asociada al color, con la función de potenciar valores pictóricos y atmosféricos y ligada a la nueva perspectiva aérea (recuérdese, por ejemplo, el cuadro de "La tempestad", de Giorgione).

Por otra parte, la luz puede emanar de un foco luminoso, tanto natural como artificial, o bien, en otras ocasiones, no existe ninguna fuente concreta de luz, sino que emerge prodigiosamente de la materia pictórica, de la pasta misma, constituyéndose en luz del espíritu.

Forzosamente hay que aludir al simbolismo de la luz, a su significación, que responde no sólo a propósitos miméticos del arte o a principios estéticos de tipo compositivo, sino también a otros de orden espiritual. Recuérdese el significado religioso de la luz en los orígenes del arte medieval, influido por el pensamiento filosófico de Plotino y cristalizado en la técnica musivaria, con brillos y resplandores, símbolos y signos de otra realidad más profunda, de tipo espiritual. La luz en el vocabulario figurativo cristiano responde a una emanación de la divinidad, es símbolo de la presencia divina y vehículo de la figuración de un mundo inmaterial, de una realidad espiritual, en definitiva. El mismo sentido tienen el dorado y los fondos de oro en pintura que no son otra cosa que una figuración plástica luminosa de orden espiritual, transposición más económica del mismo efecto conseguido con el mosaico.

### **RESEÑA HISTORICA DE OBRAS DE ARTE EN PINTURAS**

A lo largo de la historia, la pintura ha adoptado diferentes formas, según los distintos medios y técnicas utilizadas. Hasta el siglo XX, se ha venido apoyando, casi invariablemente, en el arte del dibujo. En Occidente, la pintura al fresco, que alcanzó su mayor grado de desarrollo a finales de la edad media y durante el renacimiento, se basa en la aplicación de pintura sobre yeso fresco o seco. Otra variedad antigua es la pintura al temple, que consiste en aplicar pigmentos en polvo mezclados con yema de huevo sobre una superficie preparada, que suele ser un lienzo sobre tabla. Durante el renacimiento, la pintura al óleo vino a ocupar el lugar del fresco y del temple; tradicionalmente se pensaba que esta técnica había sido desarrollada a finales de la edad media por los hermanos flamencos Jan van Eyck y Hubert van Eyck, pero en la actualidad se cree que fue inventada mucho antes. Otras técnicas de pintura son el esmalte, la encáustica, el guache, la grisalla y la acuarela. En los últimos años se ha extendido el uso de las pinturas acrílicas, con base de agua, de rápido secado y que no se oscurecen con el paso del tiempo.

A lo largo de los siglos, se han venido sucediendo diferentes métodos y estilos artísticos, así como teorías relacionadas con la finalidad del arte para, en algunos casos, reaparecer en épocas posteriores con alguna modificación. En el renacimiento, la pintura al fresco en muros y techos cedió el paso a la pintura de caballete al óleo, pero ha vuelto a cobrar actualidad en el siglo XX con las obras de los muralistas mexicanos. La necesidad de expresar una emoción intensa por medio del arte une a pintores tan diferentes como el español El Greco, del siglo XVI, y los expresionistas alemanes del siglo XX. En el polo opuesto de los intentos de los expresionistas por revelar la realidad interior, siempre ha habido pintores empeñados en representar exactamente

los aspectos exteriores. El realismo y el simbolismo, la contención clásica y la pasión romántica, se han ido alternando a lo largo de la historia de la pintura, revelando afinidades e influencias significativas.

## PINTURA PREHISTÓRICA Y ANTIGUA

Las pinturas más antiguas que se conocen fueron realizadas en las paredes de las cuevas que servían de abrigo a la especie humana hace 30.000 años, durante el periodo paleolítico. Hay muestras del arte paleolítico en emplazamientos de Europa occidental, del África sahariana y del sur, y en Australia. En algunas zonas, como el litoral mediterráneo, el desarrollo de la pintura continuó en el periodo neolítico.

## PINTURAS RUPESTRES

Las pinturas que se conservan en las cuevas de España (Altamira) y del sur de Francia representan, con increíble exactitud, bisontes, caballos y ciervos. Estas representaciones están realizadas con pigmentos extraídos de la tierra, compuestos de diferentes minerales pulverizados y mezclados con grasa animal, clara de huevo, extractos de plantas, cola de pescado e, incluso, sangre; se aplicaban con pinceles hechos de varitas y juncos o se soplaban sobre la pared. Estas pinturas debían desempeñar una función en los rituales mágicos, aunque no se conoce con certeza su naturaleza exacta. Por ejemplo, en una pintura rupestre de Lascaux, Francia, aparece un hombre entre los animales junto a varios puntos oscuros; aunque su exacto significado permanece desconocido, demuestra la presencia de una conciencia espiritual y la capacidad de expresarla por medio de imágenes, signos y símbolos.

## PINTURA EGIPCIA

Hace más de 5.000 años los artistas egipcios empezaron a pintar los muros de las tumbas de los faraones con representaciones mitológicas y escenas de las actividades cotidianas, como la caza, la pesca, la agricultura o la celebración de banquetes. Igual que en la escultura egipcia, prevalecen dos constantes estilísticas. En primer lugar, las imágenes, más conceptuales que realistas, presentan los rasgos anatómicos más característicos, combinando las vistas frontales y de perfil de la misma figura; en segundo lugar, la escala de las figuras indica la importancia de las mismas, y así el faraón aparece más alto que su consorte, hijos o cortesanos.

## PINTURA MINOICA

Los minoicos decoraron con pinturas realistas, de gran viveza, las paredes de sus palacios en Creta y también la cerámica. Por ejemplo, el famoso fresco *El salto del toro* (c. 1500 a.C., Museo de Heraklion, Creta) recrea un juego ritual

entre personas y un toro. La vida del mar era un tema frecuente, como en el fresco que representa a un delfín (c. 1500 a.C.), que se encuentra en las paredes del palacio del legendario rey Minos, en Knósos, o en el jarrón del pulpo (c. 1500 a.C., Museo de Heraklion), una vasija globular sobre cuya superficie ondulan los tentáculos de un pulpo, que definen y realzan su forma. *Véase Civilización del Egeo.*

## PINTURA GRIEGA

Con excepción de algunos fragmentos, no hay vestigios de los murales griegos. Sin embargo, las representaciones naturalistas de escenas mitológicas en la cerámica griega pueden arrojar alguna luz sobre cómo era esa pintura de gran formato. En la era helenística, las escenas y motivos representados en los mosaicos son también probablemente el eco de pinturas monumentales realizadas con otras técnicas que no han llegado hasta nosotros. *Véase Arte y arquitectura de Grecia.*

## PINTURA ROMANA

Los romanos decoraban sus villas con suelos de mosaicos y exquisitos frescos representando rituales, mitos, paisajes, naturalezas muertas o bodegones, y escenas cotidianas. Los artistas romanos conseguían crear la ilusión de realidad, utilizando la técnica conocida como perspectiva aérea, mediante la que se representan de forma más borrosa los colores y contornos de los objetos más distantes para conseguir efectos espaciales. En las excavaciones realizadas en las ciudades de Pompeya y Herculano, que quedaron enterradas por la erupción del Vesubio en el año 79 de nuestra era, se ha recuperado una colección de pintura romana, tanto civil como religiosa. *Véase Arte y arquitectura de Roma.*

## PINTURA PALEOCRISTIANA Y BIZANTINA

Las muestras de pintura paleocristiana que han llegado hasta nosotros datan de los siglos III y IV y son los frescos de las catacumbas, en los que se representan escenas del Nuevo Testamento, cuya característica son ciertas estilizaciones y convencionalismos artísticos procedentes del mundo clásico. Por ejemplo, Jesús aparecía como el Buen Pastor, con una figura adoptada de las representaciones del dios griego Hermes; para simbolizar la resurrección se representaba la historia de Jonás liberado de la ballena, según el Antiguo Testamento. Entre las obras más extraordinarias de este periodo paleocristiano se encuentran los mosaicos del siglo VI de las iglesias de Ravena, Italia, destacando los de San Vital, en los que están representados temas tanto espirituales como profanos. Las figuras estilizadas y alargadas que decoran las paredes de la iglesia, vistas casi de frente, miran al espectador con los ojos muy abiertos y parecen flotar ingravidas y atemporales.

Esta presentación poco terrenal pasó a ser característica del arte bizantino y el estilo quedó vinculado a la corte imperial cristiana de Constantinopla, que perduró del año 330 al 1453. El estilo bizantino aparece también en los iconos, pinturas convencionales sobre tabla, destinadas al culto, que representan a Jesucristo, la Virgen y los santos. En los manuscritos miniados tanto de textos laicos, los textos de Virgilio (siglo IV o principios del V, Biblioteca Vaticana, Roma), como de escritos cristianos (el *Salterio de París* siglo X, Biblioteca Nacional, París), se aprecian vestigios del estilo grecorromano.

## PINTURA PREHISPÁNICA EN AMÉRICA

Las pinturas murales de Teotihuacán y las poblaciones vecinas de Tetitla y Tepetitla expresan la visión de la creación del Universo según los antiguos mesoamericanos que poblaron esa zona, situada en el norte y el centro de América, entre los siglos II a.C. y VIII d.C. La descripción del viaje que emprende el alma a través de lo que en términos cristianos se llamaría cielo e infierno refleja la inquietud respecto a la trascendencia del ser humano que no se conforma con su existencia terrenal. Alegorías de lo más preciado, como el agua, la sangre, la vida, la serenidad, están reflejadas en los frescos dedicados a Tláloc, deidad de la lluvia, y al paraíso que ofrece cada vez que se prodiga.

Además de los códices, o escenas de la vida y la historia prehispánicas plasmadas en libros pintados, sobresalen las pinturas murales de Cacaxtla, en Tlaxcala, y de Bonampak, en Yucatán (México). En ellas quedaron plasmadas vivas escenas bélicas y ceremoniales donde resalta el dramatismo del dolor y el orgullo del triunfo. El uso de los colores —como el fondo azul característico maya— y del detalle, en los innumerables giros y atributos de las vestimentas de los personajes que lucen excelsos penachos, armamentos, joyería, calzados, máscaras, sientan las bases de un pilar fundamental de la plástica americana. En un detalle de los frescos de Bonampak (c. 785 d.C.) se ve a un prisionero desmayado sobre una escalinata en uno de los escorzos más logrados de la pintura antigua. Es digno de mención el hecho de que pasarían unos siglos hasta que las culturas de América tuvieran contacto con las europeas y, por tanto, se desarrollaron sin ninguna influencia extracontinental.

## PINTURA MEDIEVAL

El arte de la edad media —que se desarrolló fuera del Imperio bizantino y dentro de lo que eran las fronteras del norte del mundo romano— puede clasificarse según sus rasgos estilísticos distintivos. El arte celta, que floreció entre los siglos V y IX en los monasterios de diferentes zonas de las islas Británicas, se basaba sobre todo en intrincados dibujos caligráficos. Se

realizaron manuscritos miniados muy decorados, como los *Evangelios de Lindisfarne* (c. 698-721, Museo Británico, Londres), con elaborados motivos lineales, planos, en los que se combinan elementos celtas y germánicos. En el periodo románico, durante los siglos XI y XII, los manuscritos del norte de Europa no denotaban ningún estilo concreto; algunas iluminaciones eran de inspiración clásica, mientras que otras señalaban un nuevo estilo de dibujo, enérgico y muy acusado (véase Románico). En el periodo gótico que siguió, desde fin del siglo XII hasta el comienzo del renacimiento italiano, se introdujo un gran repertorio de medios técnicos, y la pintura dejó de ser exclusiva de los monasterios.

## PINTURA GÓTICA

Durante el principio del periodo gótico, la estructura de las catedrales concedía mayor importancia a las ventanas, por lo que las vidrieras desempeñaron un papel más prominente en el arte que los manuscritos miniados. Los artistas laicos instalaron sus talleres en París y en otros centros importantes, produciendo elaborados manuscritos miniados para los clientes reales. Hasta nosotros han llegado pinturas de temas seculares realizadas en aquel periodo, sobre todo en Italia. En el Palazzo Pubblico de Siena, Ambrogio Lorenzetti pintó unos frescos, entre 1338 y 1339, que representan la vida ciudadana y campesina del siglo XIV, y en la sala del consejo del ayuntamiento se conserva un retrato ecuestre, pintado por Simone Martini en el que aparece un héroe militar local, con su campamento como telón de fondo. Véase Gótico (arte y arquitectura).

## ESTILO GÓTICO INTERNACIONAL

La fusión de las tradiciones artísticas del norte de Europa y de Italia que tuvo lugar a principios del siglo XV, se conoce como estilo gótico internacional. Entre las muchas características que definen la pintura de este periodo se encuentra la exquisita atención a los detalles, que denota una perspicaz observación de los seres humanos y de la naturaleza por parte del pintor. A principios de la década de 1400, los hermanos Limbourg se trasladaron de Flandes a Francia; allí, por encargo de Jean de France, duque de Berry, crearon el magnífico libro de horas *Las muy ricas horas del duque de Berry* (1413-1416, Museo Condé, Chantilly, Francia). Es una de las obras más importantes del estilo gótico internacional y sus páginas de calendario retratan la vida campesina y la de la nobleza; constituye un brillante documento sobre el vestido, actividades y arquitectura de la época. Aunque se trata de ilustraciones a toda página, las figuras son pequeñas y tienen que compartir la atención del lector con otras imágenes.

## GIOTTO

Por contraste, unos 100 años antes que los hermanos Limbourg, el pintor italiano Giotto había conferido a la figura humana un tamaño y dignidad monumentales, haciéndola protagonista de la historia. Con su obra revolucionó la pintura italiana, y sus descubrimientos, junto con los de otros artistas, terminaron por influir en la pintura del norte. En la capilla de la Arena, en Padua, se conservan los soberbios frescos pintados por Giotto, entre 1305 y 1306, sobre las vidas de Jesús y de la Virgen. El artista pintó también retablos de madera de gran formato, como otros muchos pintores del fin de la época medieval.

## PINTURA RENACENTISTA

El término renacimiento describe la revolución cultural de los siglos XV y XVI originada en Italia por el despertar del interés hacia la cultura clásica y por una fuerte confianza en el individualismo. Véase Renacimiento (arte y arquitectura). Se seguía rindiendo culto a los logros de la antigüedad, pero al mismo tiempo se producía una reactivación intelectual y cultural. Por ejemplo, hacia 1427, Masaccio—uno de los grandes innovadores del periodo— realizó, en la capilla Brancacci de la iglesia de Santa Maria del Carmine, en Florencia, una notable serie de frescos que revelan su atenta observación del comportamiento humano, al tiempo que demuestran su conocimiento del arte antiguo. En *La expulsión del Paraíso*, su Adán y Eva están realmente avergonzados; la postura de Eva, intentando cubrirse el cuerpo con los brazos, está basada en una actitud característica de la escultura clásica, conocida como la Venus Púdica.

Las iglesias y edificios seculares de Italia y los museos de todo el mundo ofrecen una gran cantidad de la pintura renacentista italiana.

## PINTURA RENACENTISTA TEMPRANA

El desarrollo de los principios de la perspectiva lineal, llevado a cabo por varios arquitectos y escultores a principios del siglo XV, permitió a los pintores conseguir, por medio de la representación bidimensional, la ilusión del espacio tridimensional. Muchos de los artistas del primer renacimiento —como Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea Mantegna— se valieron del empleo dramático de la perspectiva y del escorzo en su dibujo para producir la ilusión de la prolongación de un objeto o figura en el espacio. La exploración de la anatomía condujo a un mayor entendimiento de la representación de la forma humana. También se empezaba a utilizar la pintura al óleo, desafiando a la antigua supremacía del temple y del fresco. Los pintores que explotaban el potencial de la nueva técnica trabajaban superponiendo estratos de veladuras de óleo transparentes y los lienzos sustituyeron a las antiguas tablas. Algo más tarde, otros artistas,

sobre todo los que trabajaban en Venecia —especialmente Domenico Veneziano, Giovanni Bellini y Giorgione— destacaron por los tonos cálidos de sus óleos.

## PINTURA DEL ALTO RENACIMIENTO

Los maestros del alto renacimiento fueron Leonardo da Vinci, Rafael, Miguel Ángel y Tiziano. Paradójicamente, Leonardo sólo dejó un puñado de obras, pues dedicó la mayor parte de su tiempo a la observación científica de los fenómenos y a los inventos técnicos. Realizaba continuos experimentos con pigmentos oleosos sobre yeso seco, y a ello se debe el deterioro de los murales que han llegado hasta nuestros días, como es el caso de *La última cena* (1495-1497, Santa Maria delle Grazie, Milán). Rafael perfeccionó los anteriores descubrimientos renacentistas en materia de color y de composición, creando tipos ideales en sus representaciones de la Virgen y del Niño y en sus estudios de retratos de sus coetáneos. La Capilla Sixtina del Vaticano, en Roma, con sus frescos de la creación y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso en la bóveda (1508-1512) y el gran mural del *Juicio Final* (1536-1541), dan fe del genio pictórico de Miguel Ángel. Un estilo de pintura colorista alcanzó su clímax en Venecia con las obras de Tiziano, cuyos retratos denotan un profundo conocimiento de la naturaleza humana. Entre sus obras maestras se incluyen también representaciones de temas cristianos y mitológicos, así como numerosos desnudos femeninos, famosos en su género.

## MANIERISMO

Hacia 1520, surgió en Italia un estilo sofisticado y artificioso, muy intelectual, conocido como manierismo. Se confería más importancia a la complejidad y a la distorsión que a la armonía de las líneas, al color o a la composición; en el manierismo, hasta las pinturas religiosas resultaban inquietantes para el espectador. Entre los pintores de este estilo destacan Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Tintoretto y Bronzino. El más conocido de los manieristas tardíos es El Greco, que, aunque formado en Italia, se estableció en España. Su manera, intensamente emocional, de abordar los temas confería un fuerte sentido apocalíptico a sus obras, hasta a los paisajes, como por ejemplo su *Vista de Toledo* (c. 1600-1610, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York).

## PINTURA RENACENTISTA DEL NORTE DE EUROPA

La influencia del renacimiento italiano alcanzó el norte de Europa a principios del siglo XV, pero esta renovación de la actividad artística y cultural no se basaba en la antigüedad clásica, sino que estaba más bien marcada por un gran interés hacia los seres humanos y su entorno, y a la meticulosa representación pictórica de los detalles naturales. Hablando en

general, el interés por el arte antiguo y el conocimiento de la perspectiva lineal no se desarrollaron en el norte hasta el siglo XVI e, incluso entonces, no todos los artistas sacaban provecho de los descubrimientos hechos en Italia.

Uno de los pintores holandeses más importantes del siglo XV fue Jan van Eyck que, con la colaboración de su hermano Hubert, pintó el políptico del retablo *El cordero místico* (terminado en 1432, iglesia de San Bavón, Gante, Bélgica). En sus paneles hay cientos de figuras rodeadas de una gran variedad de vegetación, tan fielmente representada que se pueden identificar más de treinta especies de plantas. Entre los artistas flamencos de la época destacan Rogier van der Weyden, cuyas pinturas religiosas se centran en el drama emocional; Hans Memling, creador de figuras delicadas y llenas de gracia sobre fondos etéreos; y Hugo van der Goes, que, por encargo de la familia Portinari, pintó un soberbio retablo (c. 1476, Uffizi, Florencia) con gran riqueza de detalles. Todos estos artistas se caracterizaban por el uso de símbolos, o iconografía. El significado de los objetos no estaba en sí mismos sino que transmitían ideas abstractas; por ejemplo, una vasija de cristal simbolizaba pureza. En la Europa nórdica de entonces se entendía poco la perspectiva lineal; sin embargo, los logros de la pintura flamenca y holandesa en las técnicas del temple y del óleo no han sido superados.

El pintor francés más importante de la época fue Jean Fouquet, notable retratista y miniaturista, cuya obra denota la influencia tanto del anterior arte flamenco como de la pintura italiana contemporánea. La visita que realizó a Italia en la década de 1440 queda patente en la representación de una iglesia renacentista italiana en el fondo de uno de los cuerpos de la obra devocional conocida como *Díptico de Melun* (c. 1450). Una de las tablas se encuentra en el Staatliche Museen de Berlín y la otra en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes, Bélgica.

A principios de la década de 1500 surgieron obras maestras de pintores más interesados en el valor expresivo de sus temas que en la perspectiva, la anatomía y las proporciones correctas. Buen ejemplo de ello es el tríptico *El jardín de las delicias* (c. 1505-1510, Museo del Prado, Madrid), del pintor holandés El Bosco; se trata de un conglomerado surrealista de formas humanas y animales, sensualmente sugestivas, y de extrañas plantas. Otro ejemplo de la exageración de la forma humana, característica del norte en el siglo XVI, es el *Retablo del altar de Isenheim* (1512-c. 1515, Museo de Unterlinden, Colmar, Francia), obra conmovedora del pintor alemán Matthias Grünewald. Por contraste, otro artista alemán, Alberto Durero, el auténtico genio renacentista del norte, es conocido por su soberbia manera de representar la figura humana. Durero era un humanista, cuya curiosidad científica era comparable a la de Leonardo, y se inspiraba en el filósofo holandés Erasmo de Rotterdam y en Martin Lutero, como queda patente en el

grabado *El caballero, la Muerte y el Diablo* (1513) y en los cuadros gemelos de *Los cuatro apóstoles* (c. 1526, Alte Pinakothek, Munich), obras en las que demuestra sus notables cualidades como dibujante. Otro conocido artista, alemán de nacimiento, fue Hans Holbein el Joven, recordado sobre todo por sus retratos, entre los que destacan el de Enrique VIII y el de Tomás Moro.

Entre los pintores holandeses del siglo XVI sobresale Pieter Brueghel el Viejo, con sus notables escenas de la vida campesina, muchas de las cuales son comentarios satíricos sobre la locura humana. Las atractivas obras de Brueghel sobre mitos, parábolas y proverbios eran tan apreciadas en el siglo XVI como lo siguen siendo en la actualidad.

## PINTURA BARROCA

El arte barroco del siglo XVII se caracteriza por su aspecto dinámico, en contraste con el estilo clásico, relativamente estático, del renacimiento. Esta tendencia se distingue por las líneas compositivas diagonales, que proporcionan el sentido del movimiento, y por el empleo de un marcado claroscuro. Con ambas técnicas se consiguió un estilo dramático, grandioso, apropiado al espíritu fundamental de la Contrarreforma. Muchos pintores de principios del siglo XVII empezaron también a desviarse de la artificialidad del manierismo en un intento por volver a un reflejo más exacto del mundo natural.

## BARROCO ITALIANO

En Italia, el periodo barroco fue una época de innovación artística. Numerosos palacios romanos están decorados con los espléndidos frescos de Annibale Carracci, Guido Reni, Guercino y Pietro da Cortona, hasta cierto punto inspirados en los murales realizados por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Entre los innovadores artistas del barroco italiano fue probablemente Caravaggio quien, con su estilo denominado tenebrista, de fuertes efectos de claroscuro tanto en las pinturas religiosas como en las de género, más influencia ejerció sobre otros pintores italianos, como Orazio Gentileschi y su hija Artemisia, y sobre el arte europeo en general.

## BARROCO FRANCÉS

Dos pintores franceses en particular asimilaron el estilo de Caravaggio. Georges de la Tour, en principio pintor de temas religiosos, fue un maestro de la luz y la sombra: su virtuosismo queda patente en su manera de iluminar los rostros y las manos, con la luz de una sola vela, consiguiendo unas carnaciones casi translúcidas. Louis Le Nain empleó también dramáticamente la luz en sus obras de gran formato sobre la vida campesina. Sin embargo, en general, los artistas franceses barrocos hacían gala de una moderación clásica

que aportaba claridad, equilibrio y armonía a sus obras. Este extremo se puede apreciar tanto en los temas clásicos de Nicolas Poussin, como en los paisajes oníricos de Claudio de Lorena, y resulta significativo que ambos artistas desarrollaran gran parte de su carrera en Italia.

## BARROCO ESPAÑOL

Tanto José de Ribera como Francisco de Zurbarán asimilaron el tenebrismo de Caravaggio, si bien cada uno aportó intereses y tendencias diferentes a su obra. Ribera podía ser brutalmente realista, como en *Ticio* (1632, Museo del Prado, Madrid), mientras que los cuadros religiosos de Zurbarán estaban imbuidos de misticismo español y, también como Caravaggio, destacaba en la pintura de bodegones. El artista español más importante de la época fue Diego Velázquez, pintor de Felipe IV, consumado maestro del tono y del color. Abordaba sus temas con objetividad, desapasionadamente, pero de forma realista al retratar a los miembros de la familia real, cuyo entorno queda reflejado en su obra maestra *Las Meninas* (1656, Museo del Prado), donde, como símbolo de veracidad, incluso se autorretrató ante el caballete.

## BARROCO LATINOAMERICANO

En pintura, la obra de Francisco de Zurbarán causó un profundo impacto en artistas como Sebastián López de Arteaga, José Juárez y Melchor Pérez de Holguín. A finales del siglo XVII y principios del XVIII, la escuela sevillana de Bartolomé Esteban Murillo y, en menor medida, de Juan de Valdés Leal, ejerció una gran influencia en algunos pintores del Nuevo Mundo como el mexicano Juan Rodríguez Juárez y el colombiano Gregorio Vázquez de Arce. Así mismo, fue decisiva la llegada a finales del siglo XVII de artistas europeos como el flamenco Simón Pereyng, los españoles Alonso López de Heredia y Alonso Vázquez, o el italiano Mateo Pérez de Alesio. Los pintores de la escuela cuzqueña combinaron las formas decorativas indígenas con las europeas, en especial las de la escuela flamenca, siempre ricamente decoradas en oro.

## BARROCO FLAMENCO

La obra del maestro flamenco barroco, Petrus Paulus Rubens, había recibido también fuertes influencias del tenebrismo de Caravaggio, así como de los grandes coloristas venecianos Tiziano y Veronés. Rubens alcanzó tal nivel de popularidad que fundó un gran taller en Amberes, con asistentes que le ayudaban a sacar adelante el gran número de encargos que recibía de las autoridades, la iglesia, la realeza y de sus clientes particulares. Su prolífica

obra abarca retratos, una gran producción de pintura religiosa, leyendas clásicas y temas mitológicos y de historia; toda ella expresa la exuberancia del estilo barroco y deja patente la propia vitalidad de espíritu del pintor. Estos cuadros, de gran formato, de composición dramática y de línea fluida, están cargados de colorido y de luz vibrantes. Se puede apreciar la manera que tenía Rubens de contrastar la luz y la sombra, y su amplia gama de temas, sólo con mirar dos de sus obras: *Triunfo de la eucaristía sobre la idolatría* (1628, Museo del Prado), de gran movimiento compositivo, y *El sombrero de paja* (c. 1620, National Gallery, Londres), tierno retrato de una hermosa joven.

Anthony van Dyck, uno de los ayudantes de Rubens, alcanzó la fama con sus retratos de los miembros de la corte de Carlos I de Inglaterra. Estas obras están imbuidas de la elegancia y cuidado del detalle que caracterizan a Rubens y ejercieron una enorme influencia sobre el estilo de los retratistas ingleses del siglo XVIII.

## BARROCO HOLANDÉS

Fueron muchísimos los pintores que surgieron en los Países Bajos durante el siglo XVII, pero Rembrandt los superó a todos. Sus primeras obras, como *El cambista* (1627), denotan la influencia de Caravaggio; sus obras posteriores, como por ejemplo el *Autorretrato* de 1659 (Legado Iveagh, Kenwood House, Londres), muestran su incomparable técnica del claroscuro y su profundidad psicológica. Otros importantes artistas holandeses del periodo fueron Frans Hals que, como Rembrandt, pintó retratos de grupo, y Jan van Goyen y Jacob van Ruysdael, que pintaron magníficos paisajes. Hubo numerosos ‘pequeños maestros holandeses’ que destacaron con sus escenas de género, representaciones de la vida cotidiana que deleitaban a la nueva clase media, cuyos miembros se estaban convirtiendo en consumidores de arte. A la cabeza de estos pintores se encontraba Jan Vermeer, cuyas obras, como la *Vista de Delft* (c. 1660, Mauritshuis, La Haya), aunque de pequeño formato, producen una sensación de espacio ordenado y, sobre todo, denotan un infrecuente dominio de los efectos lumínicos.

## PINTURA ROCOCÓ

El arte rococó, que floreció en Francia y en Alemania a principios del siglo XVIII, era en muchos aspectos una continuación del barroco, sobre todo en lo concerniente al uso de la luz y de la sombra, y al movimiento compositivo. Sin embargo, es un estilo más ligero y festivo, muy adecuado para la decoración de las residencias parisinas. Entre los pintores del rococó destaca Jean Antoine Watteau, conocido por sus pinturas etéreas de enamorados elegantemente vestidos solazándose en las *fêtes galantes* (reuniones al aire libre, que estaban de moda); estas fantasías bucólicas fueron

muy emuladas por otros artistas franceses. También eran muy populares las escenas mitológicas y pastorales, en las que aparecían mujeres desenfadadas y distinguidas, realizadas por François Boucher y Jean-Honoré Fragonard. Por su parte, J. B. S. Chardin, también destacado como pintor de bodegones, confería a las mujeres el papel de madre y de ama de casa en sus escenas de género. Como ejemplo del estilo rococó en Alemania está la obra del pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo, que pasó algún tiempo en Würzburgo; los techos de la sala de la escalera y del salón de recepciones del palacio episcopal de Würzburgo están decorados con sus frescos.

Como parangón a la tradición rococó del continente, se encuentran las obras de tres destacados artistas ingleses del siglo XVIII. William Hogarth era conocido por sus cuadros y grabados de tono moralizante, en los que satirizaba los disparates sociales de su época, como en su famosa serie (primero pintada y después grabada) *Casamiento a la moda* (1743), en la que relata la ruinosa trayectoria de los matrimonios de conveniencia. Thomas Gainsborough y Joshua Reynolds, siguiendo la tradición establecida por Van Dyck, se centraron en retratar a la aristocracia inglesa. El vigor y la gracia de estos retratos, y su penetrante interpretación psicológica, los elevan del simple retrato social a un incomparable registro de las modas y costumbres de las clases adineradas de la época.

## PINTURA NEOCLÁSICA

En la segunda mitad del siglo XVIII la pintura experimentó una revolución, cuando el sobrio neoclasicismo vino a sustituir al exuberante estilo rococó. Este resurgimiento clásico en las artes se debió a diferentes acontecimientos. En primer lugar, a mediados del siglo XVIII, se iniciaron muchas excavaciones arqueológicas en Italia y en Grecia, y se publicaron libros con dibujos de antiguas construcciones que los arquitectos ingleses y franceses copiaron con avidez. En segundo lugar, en 1755, el historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann publicó su ensayo *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*), ensalzando la escultura griega. Esta obra, que ejerció gran influencia sobre los artistas, impresionó sobre todo a cuatro pintores extranjeros residentes en Roma: el escocés Gavin Hamilton, el alemán Anton Raphael Mengs, la suiza Angelika Kauffmann y el estadounidense Benjamin West, que se inspiraron en ella para crear cuadros basados en la literatura clásica.

Fue, sin embargo, el pintor francés Jacques-Louis David el principal defensor del neoclasicismo. También él estaba imbuido de las influencias clásicas recibidas durante su estancia en Roma, y con anterioridad, de las

obras del clasicista francés del siglo XVII, Poussin. El sobrio estilo de David armonizaba con los ideales de la Revolución Francesa. Obras como *Juramento de los Horacios* (1784-1785, Louvre) inspiraban patriotismo; otras, como la *Muerte de Sócrates* (1787, Museo Metropolitano de Arte), predicaban el estoicismo y la abnegación. David no sólo utilizaba la historia antigua y el mito clásico como fuentes para sus temas, sino que basaba la forma de sus figuras en la escultura antigua. Su gran sucesor fue Jean Auguste Dominique Ingres, a quien se llegó a identificar con la tradición académica en Francia por la fría serenidad de sus líneas y tonos, y por su esmerado interés por el detalle, como en su sorprendente retrato de *La condesa de Haussonville* (1845, Colección Frick, Nueva York). Sin embargo, ya se encuentran elementos de la tendencia romántica, que pronto sucedería al neoclasicismo, en el interés que Ingres mostraba por los temas no europeos, como lo demuestran sus diferentes cuadros de odaliscas.

David ejerció su influencia sobre muchos otros pintores, entre los que se encontraban varias mujeres que destacaban como seguidoras suyas. Era el caso de Adélaïde Labille-Guiard, Marie Guillemine Benoist y Constance Marie Charpentier, algunas de cuyas obras han sido erróneamente atribuidas a David en el pasado; las investigaciones recientes han tratado de identificar sus contribuciones individuales. *Véase* Neoclasicismo.

## PINTURA ROMÁNTICA

Sucediendo muy de cerca al neoclasicismo, el movimiento romántico introdujo el gusto por lo medieval y lo misterioso, así como el amor por lo pintoresco y lo sublime de la naturaleza. Se dio rienda suelta a la imaginación individual y a la expresión de la emoción y del estado de ánimo, desbancando al enfoque intelectual razonado de los neoclasicistas. En general, los pintores románticos preferían las técnicas coloristas y pictoricistas al estilo neoclásico, lineal y frío.

## PINTURA ROMÁNTICA FRANCESA

Un seguidor de David que acabó por decantarse por el estilo romántico, fue su discípulo Antoine-Jean Gros, conocido por sus retratos de Napoleón con todos sus atributos y por sus lienzos de gran formato representando las campañas napoleónicas. El colega de Gros, Théodore Géricault, se distinguía por su interpretación dramática y monumental de hechos reales. En su obra más conocida, *La balsa de la Medusa* (1818-1819, Louvre), pone tintes heroicos en los padecimientos de los supervivientes de un naufragio. Este cuadro impresionó sobremanera a Eugène Delacroix, que siguió con el tema del sufrimiento humano en obras tan enérgicas y de tan intenso dramatismo como *La matanza de Quíos* (1822-1824) y *La libertad guiando al pueblo*

(1830), ambas en el Louvre. Delacroix, al igual que otros pintores románticos, buscó también inspiración para sus obras en la literatura y en los viajes a Oriente Próximo. Más tarde, en el siglo XIX, Delacroix ejercería gran influencia sobre los impresionistas con su técnica divisionista, que consistía en aplicar el color por medio de pequeñas pinceladas de pigmento puro.

Durante el periodo romántico, varios pintores franceses se centraron en vistas de paisajes pintorescos y en escenas sentimentales de la vida rural. Jean-François Millet fue uno de los artistas que se establecieron en el pueblo de Barbizon, cerca de París; con una visión reverente de la naturaleza transformó a los campesinos en símbolos cristianos. Camille Corot, pintor de bosques plateados y poéticos, plasmó los aspectos líricos de la naturaleza, que observó durante sus visitas a Barbizon y en el curso de sus largos viajes por Francia e Italia.

## PINTURA ROMÁNTICA INGLESA

El paisaje romántico floreció también en Inglaterra, a principios del siglo XIX, de la mano de John Constable y Joseph Mallord William Turner. Ambos artistas, aunque de estilos netamente diferentes, trataban de plasmar los efectos de la luz y de la atmósfera. Los lienzos de Constable son poéticos y expresan la cultivada suavidad de la campiña inglesa, a pesar de su enfoque objetivo y científico, pues el pintor gustaba de pintar al aire libre haciendo numerosos estudios de las formaciones de las nubes y tomando notas de las condiciones lumínicas y climatológicas. Por otra parte, Turner buscó lo sublime de la naturaleza, pintando catastróficas tormentas de nieve o plasmando los elementos —tierra, aire, fuego y agua— de una manera borrosa, casi abstracta. Su manera de disolver las formas en la luz y en veladuras de color tendría gran importancia en el desarrollo de la pintura impresionista francesa.

## PINTURA ROMÁNTICA ALEMANA

Caspar David Friedrich es la figura destacada de los artistas románticos alemanes. El paisaje era su medio de expresión preferido y sus hipnóticas obras están imbuidas de misticismo religioso; representaba las transformaciones que experimenta la tierra al amanecer y al atardecer, o bajo la niebla o la bruma, aludiendo quizá a la transitoriedad de la vida. Philipp Otto Runge dedicó también su breve carrera a pintar paisajes místicos y entre su obra destaca *La mañana* (1808-1809, Kunsthalle, Hamburgo), parte del inacabado ciclo de paisajes alegóricos titulado *Las horas del día*.

## PINTURA ROMÁNTICA ESTADOUNIDENSE

El primer artista estadounidense realmente romántico fue Washington Allston, cuyas obras son misteriosas, melancólicas o evocadoras de ensoñaciones poéticas. Al igual que otros románticos, buscó la inspiración en la Biblia, en la poesía y en la literatura, como queda patente en muchas de sus obras. Varios artistas, que trabajaban entre 1820 y 1880, formaron un grupo homogéneo conocido como la Escuela del río Hudson, cuyos enormes lienzos declaran su reverencia por la belleza del paisaje americano. El más notable del grupo es Thomas Cole, cuyas escenas están cargadas de implicaciones morales, como queda patente en su serie épica de cinco pinturas alegóricas, *La consumación del Imperio* (1836, Historical Society, Nueva York).

En la pintura de paisaje de mediados del siglo XIX surgió una nueva tendencia, definida actualmente como luminismo, centrada en el interés por los efectos atmosféricos de la luz difusa. Entre los pintores luministas cabe destacar a John Frederick Kensett, Martin J. Heade y Fritz Hugh Lane. Se percibe en sus cuadros el mismo sentido de ‘Dios en la naturaleza’ que aparecía en las primeras obras de la Escuela del río Hudson. En contraste con las obras luministas, más pequeñas e intimistas —como las escenas de Kensett en las orillas de Rhode Island—, Frederick E. Church y Albert Bierstadt pintaron sobre enormes lienzos el espectacular panorama de las selvas sudamericanas y del oeste de Estados Unidos. Véase Arte y arquitectura de Estados Unidos.

## FRANCISCO DE GOYA

Aunque el romanticismo fue el movimiento dominante durante buena parte del siglo XIX, existían otras tendencias artísticas del todo diferentes, y muchos pintores no abrazaron ninguna escuela claramente definida. Por ejemplo, no se puede relacionar a Francisco de Goya con ningún movimiento artístico concreto. Sus obras tempranas son de un estilo rococó atenuado y sus últimos trabajos (entre los que se cuentan la colección de *Pinturas negras*, actualmente en el Museo del Prado, que decoraban su Quinta) son expresionistas y alucinatorias. En algunos retratos de la familia real como por ejemplo, *La familia de Carlos IV* (1800, Museo del Prado, Madrid), emuló la fórmula de su compatriota Velázquez (en *Las Meninas*) incluyéndose ante el caballete. Pero, al revés que la obra de Velázquez, los retratos de Goya no son nunca objetivos; su perspicacia psicológica revela la insulsez de sus modelos y su brillante pincelada recoge sin rodeos sus defectos físicos.

## REALISMO

Hacia mediados del siglo XIX, el pintor francés Gustave Courbet rechazaba tanto el neoclasicismo como el romanticismo y proclamaba un movimiento individual llamado realismo. No le interesaba la pintura histórica,

ni los retratos de los gobernantes, ni los temas exóticos, pues creía que el artista debía ser realista y pintar los acontecimientos cotidianos de la gente común. El entorno elegido para muchos de sus lienzos fue Ornans, su villa natal en el levante francés; allí retrató a obreros construyendo una carretera, a ciudadanos asistiendo a un funeral, o a hombres sentados alrededor de la mesa escuchando música y fumando. Aunque no existía ningún movimiento artístico realista formal, la obra de algunos pintores del siglo XIX presenta tendencias que pudieran ser identificadas como tales. Honoré Daumier, más conocido por sus litografías, pintó pequeños lienzos realistas sobre la vida en las calles de París, y en algunos casos se tacha de realista social a Jean-François Millet, de la Escuela de Barbizon.

## LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN LATINOAMÉRICA

La lucha por la emancipación se extendió a la mayoría de los países de América Latina a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX. La búsqueda de nuevos modelos políticos, económicos, artísticos y de pensamiento recayó sobre Francia, y más concretamente sobre París.

En México, en 1846 se contrató a Pelegrín Clavé para dirigir la reapertura de la Academia de San Carlos, organismo desde el que fomentó la temática histórica y el paisajismo con una visión europeísta. La reacción en contra del academicismo corrió a cargo de Juan Cordero, con una interesante producción que introdujo los rasgos mexicanos en la pintura clásica. Los seguidores más destacados del paisajismo fueron Luis Coto y José María de Velasco, a quien se considera el pintor más importante del siglo XIX. El paso al siglo XX quedó marcado por Joaquín Clausell y Julio Ruelas, precursor en el uso de elementos fantásticos, dramáticos y de síntesis en sus alegorías y símbolos.

En Colombia, José María Espinosa y Ramón Torres Méndez plasmaron la vida del siglo XIX en sus dibujos, pinturas y miniaturas.

La tónica en Venezuela fue la exaltación del carácter heroico y militar. La transición la marca Juan Lovera, creador de una escuela cuyo foco era Caracas. La creación del Instituto de Bellas Artes de Venezuela en 1877 dio pie a que se conocieran pintores como el paisajista Ramón Bolet y el muralista Martín Tovar y Tovar. Este último inmortalizó las batallas y los momentos cruciales de la vida nacional en escenas que decoran el Palacio Federal. Arturo Michelena, Antonio Herrera Toro y Tito Salas, entre otros, cultivaron el género histórico, mientras que Cristóbal de Rojas optaba por una temática más libre en la que el claroscuro adquiere mucho peso.

En Chile, la influencia europea provino de la moda francesa y de la presencia de artistas extranjeros. La reacción en contra de esta tendencia fue promovida por la corriente naturalista. Dos de las principales figuras del siglo XIX fueron Juan Francisco González y Pedro Lira. Mientras que el primero optó por el paisaje y la naturaleza, el segundo se decantó por la figura humana.

En Uruguay, Juan Manuel Blanes registró la crónica de la época a través del retrato, del género histórico y del costumbrismo con sus series sobre los gauchos. El delicado colorido de los paisajes de Pedro Figari complementa la reconstrucción vigorosa de los tipos y costumbres uruguayos.

En Argentina se considera, en términos generales, que el arte pictórico verdaderamente argentino tomó forma ya entrado el siglo XIX con el pintor realista Prilidiano Pueyrredón.

## PINTURA ESTADOUNIDENSE DE FINALES DEL SIGLO XIX

Los tres destacados pintores estadounidenses, Winslow Homer, Thomas Eakins y Albert Pinkham Ryder, trabajaban a finales del siglo XIX independientemente de los principales movimientos artísticos del continente. Homer exploraba la lucha de la humanidad contra las fuerzas de la naturaleza en numerosos óleos y acuarelas del mar y de la costa; como los luministas que le precedieron y los impresionistas de su época —a los que, por otra parte, no le unía nada más—, Homer mostraba un gran interés por la luz y por los efectos atmosféricos. También Eakins utilizó la luz con gran eficacia en sus obras de gran fuerza realista sobre cirujanos —por ejemplo, *La clínica Gross* (1875, Escuela de Medicina Jefferson, Filadelfia)— y en una serie de representaciones de remeros en el río Schuylkill, de gran meticulosidad de detalles. Ryder, por su parte, se pasó de la realidad a la exploración de la personalidad profunda; su reducción de los objetos a dibujos y siluetas tenía afinidades con el simbolismo. Sus temas favoritos eran los barcos, el mar y el cielo nocturno, a los que infundió sentimientos románticos y místicos.

## DESARROLLO DEL IMPRESIONISMO

Al volver sus ojos hacia los temas cotidianos, los artistas de mediados del siglo XIX cuya obra es adscribible al realismo sentaron un precedente para la siguiente generación de la vanguardia francesa. Édouard Manet fue el principal innovador de la década de 1860 y su estilo fue precursor del impresionismo. Al igual que Courbet, Manet encontró muchos de sus temas en la vida que le rodeaba (los parisinos solazándose en restaurantes, en parques o paseando en barco), aunque también tomó algunos de maestros anteriores —Velázquez y Goya— recreándolos de acuerdo con la vida contemporánea, a su propio estilo, aplanando las figuras y neutralizando las

expresiones emocionales. Estas y otras innovaciones, como su pincelada libre e imprecisa y sus amplios parches de color yuxtapuestos sin transición, hacen que se considere a Manet el primer pintor moderno.

A finales del siglo XIX, Edgar Degas se destacaba como maestro del trazo, dotando a sus temas de movimiento, como si hubieran sido captados por una cámara. Aunque la inmediatez del planteamiento de Degas y su interés por pintar la vida contemporánea lo vinculan con los impresionistas, difería de ellos en muchos puntos. No disolvía la forma tan radicalmente como ellos y prefería pintar figuras en interiores en lugar de paisajes. El estilo compositivo de Degas se debía a la influencia de la fotografía y de los grabados japoneses, que por entonces circulaban por París y eran muy populares entre los artistas del momento. Sus cuadros de bailarinas, músicos, lavanderas y mujeres bañándose parecen desenfadados y sin estudiar, pero la realidad es que estas composiciones, de vistas oblicuas y equilibrio asimétrico, están muy calculadas. Sus retratos son también únicos en lo que se refiere a la integración de las figuras en los decorados y a la revelación de la personalidad de los modelos. Degas, maestro en muchas técnicas, destaca sobre todo en el empleo de los pasteles, con los que consigue efectos de inusitada riqueza.

El estilo impresionista se desarrolló al aumentar el interés de los pintores por estudiar los efectos de la luz sobre los objetos —cómo la luz da color a las sombras y disuelve los contornos de los objetos— y por trasladar sus observaciones directamente al lienzo. Su falta de interés por los detalles concretos de las formas y su empleo de pequeños toques separados de color puro —técnicas que contrastaban totalmente con el estilo académico predominante— provocaron la animosidad de crítica y público. Tuvieron que pasar casi 20 años hasta que Claude Monet, principal exponente del impresionismo, alcanzara el reconocimiento general. Su interés se centraba sobre todo en el paisaje, que representaba bajo todas las condiciones climatológicas y en diferentes estaciones; captaba los efectos centelleantes de la luz del sol en los árboles en primavera y la luz gris del invierno en las huellas del suelo nevado. Durante los últimos años de su vida se dedicó a pintar los exquisitos jardines y los estanques con nenúfares de su casa de Giverny; sus formas se volvían cada vez más evanescentes según las iba diluyendo en el trémulo juego de la luz y el color.

Camille Pissarro fue también uno de los creadores del impresionismo, junto con Auguste Renoir. Los temas favoritos de Pissarro eran los paisajes, las escenas fluviales, las vistas de las calles de París y los campesinos en su trabajo. Los intereses de Renoir eran similares a los de Monet y de Pissarro, pero realizó también una importante cantidad de retratos y de cuadros de

figuras; son célebres sus numerosos estudios de desnudos femeninos de piel nacarada.

Los impresionistas trabajaban juntos al aire libre, como en el caso de Renoir y Monet. En 1869, por ejemplo, ambos pintaron *El estanque de las ranas*; el lienzo de Monet está en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, el de Renoir en el Museo Nacional de Estocolmo. A principios de la década de 1870, había una relación similar entre Pissarro y Paul Cézanne; Pissarro no disolvía las formas de manera tan radical como los otros impresionistas, y quizá ello impulsó a Cézanne a trabajar con él, ya que los intereses de este último se decantaban en otras direcciones. Mientras los impresionistas se dedicaban a plasmar los efectos transitorios, como los cambios de la luz, Cézanne se preocupaba por los aspectos eternos de la naturaleza, extrayendo sus principios estructurales, como en sus numerosos lienzos del monte Sainte-Victoire. Estos estudios, pintados durante los últimos años de su vida, son el resultado del empeño de Cézanne por conseguir plasmar el color y el volumen de una montaña vista desde lejos. El interés de Cézanne por las formas geométricas tuvo gran influencia en el desarrollo del cubismo.

## MOVIMIENTOS POSTIMPRESIONISTAS

En la década de 1880, y durante un breve periodo, Pissarro se desvió hacia una nueva técnica, una ramificación del impresionismo desarrollada por Georges Seurat y conocida como divisionismo o puntillismo. Seurat y sus seguidores transformaron la pincelada suelta, típica del impresionismo, en puntitos de pigmento puro, yuxtaponiendo sobre el lienzo zonas diminutas de colores complementarios. Las teorías de Seurat procedían de sus lecturas de los textos estéticos y científicos del siglo XIX sobre el color. Esta técnica se aprecia perfectamente en una de sus obras más espectaculares, *Un domingo de verano en la Grande Jatte* (1884-1886, Instituto de arte de Chicago).

Las obras tempranas de tres importantes artistas de finales del siglo XIX, Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Henri de Toulouse-Lautrec, denotaban la influencia del impresionismo, pero acabaron por desarrollar estilos postimpresionistas claramente definidos. Tanto Van Gogh como Pissarro hicieron breves experimentos con la división del color. Sin embargo, en el estilo desarrollado por Van Gogh era típico el empleo del color puro, aplicado muy denso en pinceladas vacilantes que dotaban a la obra de intensa expresión emocional. Muchos de sus lienzos, en especial los de cipreses azotados por el viento y los de campos de trigo bajo cielos tormentosos, expresan su propio estado de ánimo, tal como lo reflejan las fuerzas de la naturaleza. El estilo de Van Gogh ejerció gran influencia sobre los pintores del

norte de Europa que, a principios del siglo XX, desarrollaron el expresionismo.

La obra de Gauguin refleja también distorsiones de línea y de color, pero difiere de la suya en que es más simbólica que expresionista. Las zonas de colores planos intensos forman motivos decorativos, con los contornos muy marcados. Gauguin fue la figura central de un nuevo movimiento conocido como simbolismo, activo durante la década de 1890, cuyos inmediatos seguidores formaban el grupo de los nabis.

Otro camino tomó Toulouse-Lautrec, pintor de personas, que elegía a sus modelos entre las cantantes y bailarinas de cabaré, y las prostitutas; estas figuras eran la expresión de la decadencia social del París de la Belle Époque. Como muchos otros artistas —Manet, Degas o la estadounidense Mary Cassatt—, estaba influido por el estilo plano y la composición en apariencia descuidada de los grabados japoneses. Toulouse-Lautrec tenía un gran sentido de la línea, apreciable en sus dibujos y litografías de color, sobre todo en sus carteles para el Moulin Rouge y otros lugares de esparcimiento parisinos.

## PINTURA DEL SIGLO XX ANTERIOR A LA II GUERRA MUNDIAL

El arte del siglo XX se caracteriza por la gran variedad de movimientos y estilos. Entre los que tuvieron su origen en Europa antes de la II Guerra Mundial se encuentran el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el neoplasticismo, el dadaísmo y el surrealismo; en Estados Unidos se desarrollaron el sincronismo y el hiperrealismo. *Véase Arte y arquitectura contemporáneas.*

### FAUVISMO

A principios de siglo, los artistas, tanto franceses como alemanes, mostraron su interés por el arte de las sociedades no-occidentales. Después de investigar las llamadas tradiciones artísticas primitivas en Bretaña, Gauguin trasladó su búsqueda a los mares del Sur. Su sentido decorativo del color y sus teorías influyeron sobre un grupo posterior de pintores, conocidos como los *fauves* ('fieras'), a la cabeza de los cuales estaba Henri Matisse. Otros *fauves* conocidos fueron André Derain, Georges Braque y Maurice de Vlaminck, que presumían de ser los primeros artistas europeos en descubrir la escultura africana.

### EXPRESIONISMO

La obra de los artistas más preocupados por plasmar sentimientos y respuestas subjetivas, por medio de la distorsión de la línea y del color, que por representar fielmente la realidad externa se fundió en un movimiento

conocido como expresionismo. En Alemania, el movimiento abarcaba dos grupos. Los artistas jóvenes, activos entre 1905 y 1913, que componían el grupo Die Brücke estaban, como los *fauves*, inspirados en el arte africano, cuya fuerza y energía trasladaban a su propia obra. El grupo estaba formado por Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel y Emil Nolde, entre otros. Representaban los sufrimientos de la humanidad con un estilo parecido, en cierto modo, al fauvismo, pero con el ingrediente añadido de la angustia. La obra temprana del noruego Edvard Munch, de gran carga emocional, era bien conocida en Alemania y produjo honda impresión en los artistas de Die Brücke. Algo más tarde, en 1911, Franz Marc y el artista nacido en Rusia Wassily Kandinsky encabezaron la otra fase del expresionismo alemán por medio del grupo Der Blaue Reiter, en Munich; se inspiraban en el llamado arte primitivo, en el fauvismo y en el arte popular, y la modalidad expresionista que practicaban evolucionó hacia una forma de pintar que anticipaba el arte abstracto. Los principales componentes de Der Blaue Reiter eran August Macke, Gabriele Münter, Paul Klee y Alexéi von Jawlensky. En esos años, el uruguayo Pedro Figari produce su obra neopresionista en su país, en Buenos Aires y París.

## CUBISMO

Entre 1907 y 1914, Pablo Picasso y Georges Braque desarrollaron el cubismo en París, inspirándose en la forma, cada vez más geométrica, que tenía Cézanne de representar los paisajes y las naturalezas muertas, y en las formas dinámicas de la escultura africana e ibérica. El cubismo llegó a ser el estilo artístico que más influencia ejerció en todo el siglo XX; se basa en la descomposición de la imagen tridimensional en multitud de puntos de vista bidimensionales, rechazando los valores tradicionales de la perspectiva, el escorzo, el modelado y el claroscuro. La pintura cubista atravesó diferentes fases, entre las manos de Picasso y Braque inicialmente, y más tarde las de Fernand Léger, Robert Delaunay, Sonia Delaunay y Juan Gris, para ser modificado posteriormente por un grupo de artistas italianos entre los que se encontraban Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Giacomo Balla. Su intención de expresar en el arte el avance dinámico del siglo XX se conoce como futurismo. El cubismo en América Latina tiene, entre otros representantes, al cubano Wifredo Lam y al mexicano Diego Rivera en su obra de caballete. En la década de 1930 se da a conocer el uruguayo Joaquín Torres García, precursor del constructivismo.

## PINTURA ABSTRACTA

El arte abstracto, que abarca varios estilos bien definidos, empezó a desarrollarse en Alemania, Estados Unidos, Rusia y los Países Bajos durante la segunda década del siglo XX. El cubismo fue crucial para su evolución,

sobre todo en Rusia, donde los artistas, que conocían las tendencias francesas, bien a través de sus viajes a París, o contemplando el arte de vanguardia en las colecciones moscovitas, empezaron a crear cuadros de composición geométrica. Kazimir Maliévich llamó suprematismo a su manera de abordar la abstracción, mientras que a otros artistas rusos —como Alexandr Rodchenko y El Lissitzky— se les conoció como constructivistas. Después de su contacto con el cubismo, Piet Mondrian desarrolló una forma de abstracción llamada neoplasticismo. Sus pinturas de cuadrículas, poniendo de relieve la bidimensionalidad del plano pictórico, y sus teorías estéticas fueron la base del desarrollo de la abstracción geométrica en Estados Unidos en la década de 1930. En esta última tendencia destaca en América Latina el ítalo-brasileño Alfredo Volpi, cuyo trabajo desemboca en una geometría sensible, con trazos menos exactos y más imaginativos.

## DADAÍSMO

Durante la I Guerra Mundial un grupo de intelectuales suizos, unidos por su rechazo hacia los valores burgueses, y sobre todo hacia el militarismo de los años de guerra, eligió el vocablo *dada*, sin significado alguno, para describir sus actividades de protesta y repulsa, y el arte con el que desafiaban los criterios estéticos establecidos. El más conocido de los dadaístas era el pintor francés Marcel Duchamp, que expresó su desaprobación por el “arte agradable y atractivo” añadiendo bigote y barba a una reproducción de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci. La iconoclastia de Duchamp encontró también expresión en lo que llamaba *ready-made*, los objetos cotidianos que él presentaba como obras de arte. Otros dadaístas famosos fueron Francis Picabia, George Grosz y Max Ernst.

## SURREALISMO

Los dadaístas aprovechaban el accidente y la oportunidad para crear obras, métodos que fueron adoptados por sus sucesores, los surrealistas. En 1924 André Breton presentó un manifiesto dando el nombre de surrealismo al movimiento que proclamaba la superioridad del inconsciente y el papel de los sueños en la creación artística. Los surrealistas más importantes fueron Ernst, Salvador Dalí, Joan Miró, René Magritte, Jean Arp y André Masson. En América Latina destaca el chileno Roberto Matta, que combina el surrealismo con la abstracción. Por otra parte, se podría incluir a la mexicana Frida Kahlo dentro de una corriente surrealista influida por el arte popular.

## LA PINTURA AMERICANA ANTERIOR A LA II GUERRA MUNDIAL

A principios de siglo, los pintores estadounidenses que trabajaban con un estilo en cierto modo impresionista, como Maurice Prendergast o Childe Hassam, realizaban agradables cuadros sobre la vida de la clase alta. Otro

grupo de artistas, entre los que se encontraban Robert Henri, John Sloan y George Bellows, rechazaron este tipo de arte y se dedicaron a representar la vida en las calles de la ciudad, con un realismo vigoroso y directo. Más tarde, el grupo al que pertenecían fue apodado Ashcan school (en inglés *ash can*, 'cubo de basura'), reflejando su predilección por temas del lado sórdido de la vida. Pero fue en 1913, año en que tuvo lugar el famoso Armory Show, exposición internacional celebrada en Nueva York, cuando los artistas de Estados Unidos se pusieron al corriente de los estilos vanguardistas europeos. Los artistas más destacados de ese periodo fueron Marsden Hartley, Joseph Stella, Arthur Dove, Georgia O'Keeffe y Stuart Davis. En una línea semejante se puede considerar al guatemalteco-mexicano Carlos Mérida, que mostraba una dominante geométrica de inspiración surrealista.

Durante la década de 1930, hubo otros pintores que reaccionaron en contra de las influencias extranjeras y volvieron a representar, a su manera, la escena estadounidense. La vida rural inspiró a regionalistas como Grant Wood, autor de la conocida obra *Gótico americano* (1930, Instituto de Arte de Chicago). Ben Shahn puso un toque político en sus representaciones de la vida ciudadana durante la depresión, mientras que el gran realista del siglo, Edward Hopper, elegía para sus cuadros contemplativos y apacibles el tema de la soledad de los individuos en las ciudades modernas.

En América Latina, la época posmuralista tuvo una vertiente inclinada hacia el arte popular de donde surgió el mexicano Rufino Tamayo, que, más tarde, agregó una dosis de vanguardismo. En esa época se da a conocer también el argentino Antonio Berni, que deriva con posterioridad en el *collage* con elementos de Pop Art y de pintura política.

## LA PINTURA A PARTIR DE LA II GUERRA MUNDIAL

A partir de la II Guerra Mundial, los artistas de todo el mundo han desempeñado un importantísimo papel en la creación de nuevos estilos o en el desarrollo de los ya existentes. Entre ellos se encuentran el expresionismo abstracto, el Op Art y el Pop Art, el fotorrealismo y el minimalismo.

## EXPRESIONISMO ABSTRACTO

La presencia en Estados Unidos de muchos surrealistas europeos refugiados fue sin duda el catalizador en la creación del expresionismo abstracto, movimiento centrado en Nueva York entre las décadas de 1940 y 1950. Su investigación del inconsciente y de las técnicas basadas en el azar intrigó a Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann y muchos otros. Estos artistas, partidarios del automatismo surrealista (una técnica similar a la escritura automática) y del expresionismo, practicaban la técnica conocida como *Action Painting*. En manos de Pollock, por ejemplo, implicaba

derramar colores sobre lienzos de gran formato para crear al azar motivos abstractos. Otros expresionistas abstractos, como Mark Rothko y Barnett Newman, desarrollaron la *Colour-Field Painting*, aplicando sobre el lienzo grandes extensiones de color sutilmente modulado. En Argentina destaca Ronaldo de Juan, que más tarde optó por grandes cuadros de tonos grises. En Europa, se desarrolló en paralelo un movimiento denominado informalismo, que cuenta entre sus principales representantes a Jean Dubuffet, Hans Hartung, Antoni Tàpies y Manuel Millares, entre otros.

## OP ART Y POP ART

En la década de 1960 se iniciaron nuevos estilos y movimientos. Algunos pintores siguieron en la senda de la abstracción, como denota el Op Art de Victor Vasarely, Eusebio Sempere y Omar Rayo. Si bien el Op Art se basa en producir ilusiones ópticas generalmente abstractas, el Pop Art es figurativo, como se aprecia en las divertidas obras de su creador, el artista inglés Richard Hamilton. Los artistas Pop tomaban sus imágenes de los anuncios, de las películas, de las tiras cómicas y de los objetos cotidianos. Entre los más destacados artistas seguidores de esta corriente se encuentran Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Roy Lichtenstein y Andy Warhol.

## NUEVO REALISMO

Las irónicas imágenes del “Pop Art” ayudaron a despejar el camino para un renacimiento de la pintura realista. Los realistas que se destacaron en las décadas de 1970 y 1980 fueron aquellos que habían asumido algunos de los conceptos estéticos del arte abstracto. El fotorrealismo se basaba en la fotografía para conseguir un tipo de pintura realista impersonal, con detalles precisos, como en los meticulosos paisajes urbanos de Richard Estes. Los desnudos rigurosamente estructurados de Philip Pearlstein y las composiciones planas de Alex Katz y Wayne Thiebaud conferían también al realismo un tono frío y abstracto. Mientras tanto, en América Latina empezaban a brillar figuras como el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, que acude a las aristas pronunciadas y a la deformación para expresar a menudo un contenido político.

## NUEVAS TENDENCIAS ABSTRACTAS

Después de la intensa subjetividad del expresionismo abstracto, la pintura abstracta se inclinó hacia una pureza formal más rigurosa e impersonal. La culminación de esta tendencia fue el minimalismo, en el cual la pintura se reducía a simples formas geométricas, motivos rítmicos o colores lisos. A la cabeza de los minimalistas estaban Kenneth Noland, Larry Poons, Robert Ryman y Brice Marden. La *Hard Edge Painting* (‘pintura de contornos

nítidos’) fue un movimiento relacionado con el anterior, que evolucionó hacia composiciones abstractas más complejas y dinámicas en las obras de Frank Stella y Al Held.

Bajo la influencia de la máxima de Duchamp, según la cual la pintura debía estar “al servicio de la mente”, el arte conceptual solía consistir en una sola palabra o en una afirmación teórica. En esta época destaca el uruguayo Nelson Ramos.

## LA PINTURA EUROPEA DE LA POSGUERRA

Entre los pintores que destacaron después de la II Guerra Mundial se encontraba Jean Dubuffet y Karel Appel. En Gran Bretaña las agónicas figuras de Francis Bacon y los cuadros urbanos, llenos de lirismo, de David Hockney dan fe de la vitalidad de la pintura figurativa inglesa. En América Latina, el dibujante, pintor, moralista y escultor colombiano Fernando Botero empieza a exponer desde principios de la década de 1950. La factura ingeniosa de sus personajes obesos deja ver la influencia de los pintores italianos del quattrocento.

## NEOEXPRESIONISMO

En la década de 1980 varios artistas jóvenes, europeos y americanos, se rebelaron contra la pureza formalista, impersonal y austera, de gran parte del arte abstracto. El resultado fue un resurgimiento de la pintura figurativa y narrativa llamado neoexpresionismo. Muchos de los seguidores de este movimiento evitaron la representación realista, empleando en su lugar pinceladas toscas y colores fuertes para plasmar sus visiones subjetivas, por lo general ambiguas y enigmáticas.

## CAPITULO 3

### LOS GRABADOS

El grabado es un arte gráfico de reproducción múltiple de imágenes en el que el trabajo inicial del artista consiste en la elaboración de una “**matriz**”, también llamada plancha, en la que se realiza el diseño de la representación en “**negativo**”. Una vez entintada la matriz se traspasa el diseño mediante la presión ejercida al soporte definitivo en “**positivo**” que suele recibir la denominación de **estampa**. Estrictamente el término grabado se define por los procesos de incisión en la matriz aunque por extensión se incluyen la litografía y la serigrafía que, propiamente, son estampaciones en vez de grabados.

En la historia de la humanidad se han utilizado soportes de materiales muy diversos que requieren distinto tratamiento y permiten diferentes calidades en la representación así como la reproducción de mayor o menor número de copias según su dureza. Según los materiales podemos clasificar el grabado en las siguientes categorías y se aplican las siguientes técnicas:

TIPO DE GRABADO		MATERIAL	TÉCNICAS
<b>XILOGRAFÍA Y LINOGRAFÍA</b> <i>(Grabado en relieve)</i>		madera o linóleum	- entalladura - al hilo o a la fibra - coloreada - a la testa
<b>CALCOGRAFÍA</b> <i>(Huecograbado o intaglio)</i>		cobre, zinc o acero	TÉCNICAS DIRECTAS: - a buril - punta seca - mediatint - puntillado TÉCNICAS INDIRECTAS: - aguafuerte - aguatinta - mordiente directo - barniz blando- fotograbado
<b>LITOGRAFÍA</b> <i>(Superficial)</i>		piedra	
<b>OTRAS TÉCNICAS GRÁFICAS</b>	<i>Cliché verre</i>	vidrio	
	<i>Serigrafía</i>	seda	
	<i>Grabado a mano en colores</i>	mixtos	
	<i>Técnicas aditivas</i>	materiales diversos	

## **HISTORIA DEL GRABADO**

La técnica más antigua de grabado es la xilografía generalizada en Europa en la primera mitad del siglo XV. Sin embargo, parece que su conocimiento es anterior, ya que hacia el 800 se realizan los primeros grabados japoneses sobre madera, y como antecedente de esta técnica, en Europa, ya durante todo el siglo XIV se imprimían tejidos y se hacían naipes por este mismo procedimiento. La plancha xilográfica más antigua es francesa, hallada en Dijon y fechada en 1370, en tanto que el primer grabado sobre madera que se conserva es alemán y se fecha en 1423 (San Cristóbal, Suabia. Museo Germánico de Nuremberg). Igualmente en el siglo XV se inician las calcografías o grabados en cobre. Las primeras de las que se tiene noticia son de hacia 1430 y la primera fechada de 1446.

La aparición del grabado en el siglo XV puede calificarse como un hecho revolucionario, ya que gracias a este género el arte “se populariza”, se abarata y se hace accesible para un mayor número de personas. Por otra parte al artista se le brinda una nueva posibilidad de expresión, y al pintor en particular el medio de estar al día y conocer rápidamente las nuevas composiciones y búsquedas de los grandes maestros grabadores. En cualquier caso, la imagen grabada, difundida entre todas las capas sociales, se convierte en vehículo de transmisión de ideas políticas, hechos históricos y juegos.

De los dos métodos más usuales, la xilografía, menos perfecta en su acabado y más barata en su ejecución, se va poco a poco convirtiendo en la preferida para el grabado popular, en tanto que la calcografía, más difícil, costosa y fina en sus resultados, pasa a presidir la vertiente culta del género. Y así, desde este momento, mientras el grabador popular anónimo realiza sus planchas, el pintor conocido hace las suyas (Schongauer, Durero, Cranach, Rubens, Rembrandt, Goya, Gauguin, Matisse o Picasso).

El aguafuerte, que es sin duda el método más notable de impresión calcográfica, empezó a utilizarse a fines del siglo XVI, alcanzando su mejor momento en el siglo siguiente. En el siglo XVIII, las técnicas de grabado fueron perfeccionándose hasta conseguir estampas de varios colores por la impresión sucesiva de diversas planchas entintadas a base de amarillo, azul y rojo. En esta investigación destacó Jean Christophe Leblond (1737); sin embargo, las dificultades que planteaba la realización de estos grabados policromos (superposición en el lugar exacto de las distintas planchas) hicieron que este procedimiento apenas se usara.

Esta preocupación por imitar el dibujo y la pintura se manifiesta también en otras técnicas del XVIII, como la ya mencionada “aguada” o “lavis”, cuyos resultados finales recuerdan a los de la acuarela.

La litografía es de invención más reciente, lograda por Alois Senefelder en Munich en 1796. Método usado por pintores como Gericault, Gainsborough, Goya (que lo aprendió durante su estancia en Burdeos), Daumier, Manet, Toulouse Lautrec, Matisse, Picasso, Braque, Chagall y tantos otros, tiene la peculiaridad de que los grabados obtenidos presentan un aspecto granulado. Permite tiradas cortas, ya que desaparece la finura del dibujo con rapidez, y debido a la incomodidad de su manejo y a lo costoso de su uso, es dentro de las artes del grabado, una de las menos difundidas. De todos modos, con ella no sólo se hicieron estampas, sino que también se usó para decoración en la impresión de tejidos y papeles pintados.

La serigrafía, por su parte, parece que fue inventada a finales del siglo XVII en Japón. En Europa se introducirá hacia mediados del XIX, desarrollándose ya verdaderamente en el siglo XX en tres versiones fundamentales: la serigrafía publicitaria, la decorativa-artística y la industrial.

En cuanto a la técnica de “cliche-verre”, se inicia a partir de 1853 con Corot, a quien se deben las primeras aportaciones. El motivo en esta técnica no pasa de una matriz al papel por presión sino que se logra por aplicación del procedimiento fotográfico al diseño original (con lo que no es un verdadero grabado). Para ello se recubre una lámina de vidrio totalmente con tinta tipográfica, que se deja secar. Sobre ella el artista realiza el dibujo con una “punta”, como en el caso del barniz del aguafuerte. Al pasar la luz por las partes que la tinta ha puesto al descubierto en la lámina de vidrio, se obtiene sobre un papel sensible un negativo fotográfico en el que los trazos resultan negros sobre fondo blanco. El efecto es como el de dibujo o tinta china, evidentemente influenciado por la fotografía.

Hoy por hoy, el grabado es un arte en auge que se renueva cada día en sus procedimientos, pero que básicamente sigue empleando los procesos técnicos iniciales. Su importancia actual continúa fundamentándose en la posibilidad de reproducir muchas veces un mismo motivo. Por ser éste a menudo obra de un artista, su difusión, así como su accesibilidad a un mayor número de personas, contribuyen a romper el carácter elitista de la obra de arte única. Como ayer, la imagen grabada es un vehículo transmisor de ideales de todo tipo: sociales, políticos, poéticos y estéticos.

Con las diferencias peculiares de cada una de sus técnicas, el grabado resulta, a veces, una supervaloración del dibujo, alcanzando sus mejores posibilidades expresivas (por ejemplo, en la calcografía); puede tratarse de un dibujo sencillo, a menudo coloreado en el grabado popular (por ejemplo, en ciertas xilografías), o de una aproximación peculiar a algunas técnicas pictóricas (como el “puntillado” en el grabado calcográfico, una aproximación a la aguada en las técnicas del “lavis” y “aguatinta”, en algunas serigrafías y litografías, etc.).

## **LA IMPRESIÓN**

La evolución de las técnicas de impresión hizo posible reproducir una serie de copias a partir de una sola imagen. Aunque doscientos años antes de nuestra era los chinos hicieron calcos sobre piedra mediante el sistema de estirar una tela sobre la imagen en relieve, y frotar después con un pigmento, la invención de la impresión propiamente dicha no dejó hasta que se pudo disponer fácilmente de papel.

Los sistemas utilizados para registrar la imagen se dividen en tres categorías:

**1º: IMPRESIÓN EN RELIEVE, en la que la imagen se obtiene de una superficie sobresaliente, como en los grabados en madera;**

**2º: IMPRESIÓN EN HUECOGRABADO, en la que la imagen consiste en una zona cincelada o vaciada en una plancha de metal, como ocurre en las técnicas de grabado al buril o al aguafuerte;**

**3º: IMPRESIÓN PLANA, en la que tanto la imagen como el fondo se registran en el mismo nivel, como ocurre en la litografía.**

Estos sistemas exigen el registro de la imagen mediante algún método autográfico o, en el caso de las técnicas modernas, fotomecánico, seguido del entintado de la plancha, bloque de madera, o piedra, que después se pone en contacto con una hoja de pape) colocando ambos en una prensa que transfiere la tinta al papel. Las siguientes descripciones de los principales procedimientos de impresión sólo tendrán en cuenta los métodos autográficos de registro de la imagen.

### **1- IMPRESIÓN EN RELIEVE.**

Como su nombre indica, en esta técnica la imagen se imprime por contacto de las partes del bloque que se han dejado en relieve; las zonas en blanco se logran recortando y vaciando las partes del relieve que convengan. La tinta se aplica sobre la parte en relieve del bloque y se transfiere la imagen al papel frotando la hoja por el dorso o mediante la aplicación de una presión vertical con la ayuda de una prensa. No se requiere mucha presión para transferir la tinta, debido a que se encuentra sobre la superficie del relieve. Las zonas entintadas del papel pueden mostrar ligeras hendiduras debido a la presión ejercida por la plancha durante la impresión.

### ***Grabado en madera.***

Apareció en Europa alrededor del año 1400: se corta un bloque de madera, por lo regular de 2,5 cm. de espesor, en sentido longitudinal a la veta del árbol y se alisa su superficie. A menos que se desee crear efectos artísticos especiales mediante una madera vetada, se utilizan maderas blancas, sin veta, como el cerezo, el arce o el peral. La imagen se dibuja sobre el bloque o sobre una hoja de papel encolada al bloque y, a continuación, se recorta la madera con gubias y cuchillas. Debido a la propia naturaleza de la madera, la técnica es más adecuada para las zonas extensas de blanco y negro, que para las líneas finas, pero algunos artistas han logrado notables resultados en este sentido. El método europeo de entintar el bloque consiste en la aplicación de una capa de espesor uniforme de tinta de imprimir oleosa con el auxilio de un rodillo. En Oriente, se aplicaba sobre el bloque, a pincel, una tinta compuesta de pigmento ligado con pasta de harina de arroz y agua, lo que permitía obtener sutiles gradaciones de color. Se pueden hacer también grabados de madera de colores preparando una serie de bloques, a los que se aplican tintas de diferentes colores, tras lo cual se superponen sus imágenes en el papel.

### ***Grabado de madera a buril.***

Si un bloque de madera dura, se sierra en sentido transversal a la veta, es posible grabar en él líneas finas por un método similar al de las técnicas de grabado en metal. El grabador considera la superficie como un fondo negro y vacía su diseño para formar líneas blancas; por eso se conoce como método de la línea blanca. En este sentido es un método positivo por cuanto el diseño se vacía en el bloque, mientras que el grabado por incisión es un método negativo, porque las que se vacían son las partes que no pertenecen al diseño. El grabador de madera a buril utiliza herramientas semejantes a las del grabador de metal, como el buril, en lugar de cuchillas y gubias.

## **2- IMPRESIÓN EN HUECOGRABADO.**

En esta técnica, la imagen se graba en la plancha a mano, en el caso del grabado a buril, o mediante ácidos, en el caso del aguafuerte. La placa se mancha con una tinta menos viscosa que la utilizada para la impresión en relieve, con el fin de que se introduzca en los surcos de la plancha.

Antes de la impresión, la superficie de la plancha se limpia cuidadosamente. La tinta se transfiere de la placa al papel en una prensa provista de dos cilindros que giran en direcciones opuestas. El papel se ablanda con agua y se prensa entre la plancha y una cubierta. Es necesario ejercer una fuerte presión para asegurar un adecuado transporte de la tinta. En el papel puede verse una marca de la plancha, y las impresiones tienen un ligero relieve al quedar la tinta plasmada donde el papel ha entrado en las depresiones de la plancha.

Como es imposible que las zonas muy amplias vaciadas en la plancha retengan la tinta cuando se limpia la superficie, el método del huecogrado no permite imprimir los sólidos colores oscuros que se producen fácilmente en los métodos de relieve.

### ***Grabado al buril.***

La imagen se registra sobre una plancha de metal finamente pulida, que suele ser de cobre pero que algunas veces es de otros metales, por ejemplo, cinc, acero. Las líneas se graban en una plancha utilizando un grabador o buril que se empuja hacia adelante con la mano, La viruta de metal levantada va saliendo por delante de la herramienta, dejando a cada lado del surco abierto una ligera rebaba. Como en los grabados se requieren líneas nítidas, estas rebabas se eliminan con un raspador, herramienta que se usa también para hacer correcciones; se va quitando metal según el ancho del raspador y hasta el fondo del surco original, luego se martilla la depresión por el dorso de la plancha para que se rellene por desplazamiento del metal. Se puede utilizar un bruñidor para eliminar rayas superficiales desgastando algo el metal.

### ***Grabado a la punta seca.***

La preparación de la plancha es similar a la que se realiza en el caso del grabado al buril, salvo que se utiliza una punta muy afilada para abrir las líneas del diseño en la plancha.

Las puntas se manejan más como un lápiz que como un buril o grabador a cada lado del trazo, el metal trabajado forma pequeñas rebabas que retienen la tinta e imprimen líneas suaves. Sin embargo, como es delicada y se desgasta con rapidez no es probable que este tipo de plancha permita imprimir más de 20 ó 30 láminas. El grabado a la punta seca se usa algunas veces en combinación con otras técnicas de huecogrado.

### ***Grabado al aguafuerte.***

Se cubre la plancha con una capa de barniz resistente a los ácidos -compuesta de una mezcla de ceras, gomas y resinas, que se aplica en caliente. Cuando esta capa se enfría, se vuelve transparente, pero puede ennegrecerse pasándola por encima de una llama, lo cual permite al artista ver el resultado de su dibujo. El diseño se realiza sobre el fondo negro o punta afilada, exponiendo la superficie del cobre donde se desea que se graben líneas. Los bordes y el anverso de la plancha están protegidos con una capa de barniz y toda la plancha se sumerge en un baño de ácido diluido, por lo general nítrico o clorhídrico. Esta operación se conoce con el nombre de “mordido”.

Cuando las líneas más finas han quedado suficientemente grabadas, se retira la plancha del ácido y se protegen aquéllos con una capa de barniz para

realizar la siguiente grabación. Pueden hacerse una serie de mordidos para controlar la profundidad y el grosor de las líneas, obstruyendo con barniz las que ya están suficientemente grabadas antes de pasar a la siguiente. Como las puntas pueden correr con mayor facilidad sobre la superficie de la plancha, los aguafuertes suelen ser de un estilo más libre que los grabados a buril. También se pueden distinguir por el final “cuadrado” de las líneas, que contrasta con el final agusado de la línea del buril, producido al sacar a la superficie la herramienta.

### ***Grabado al negro, o mezzotinto.***

Los métodos mencionados hasta ahora son técnicas lineales; el grabado al negro y al aguatinta son técnicas tonales, basándose el primero en el grabado a buril y el segundo en el aguafuerte. El mezzotinto fue inventado por Ludwig von Siegen a mediados del siglo XVII. Con el empleo de esta técnica, el grabador realiza sus diseños tomando como base el negro para ir poniendo los toques de luz.

Es el negativo de otras técnicas de huecograbado. La superficie de la plancha se puntea utilizando un balancín especial cuya hoja se sostiene en posición vertical, con respecto a la plancha, y se hace oscilar sobre su superficie en varias direcciones. Cada balanceo produce una rebaba en el metal, de modo que cuando se concluye la operación la plancha imprimirá en negro. Para obtener zonas más luminosas se eliminan las rebabas utilizando rasquetas especiales y para los toques de luz se bruñe la plancha con el fin de que no retenga tinta alguna. Los errores pueden corregirse levantando nuevamente rebabas con una ruedecilla dentada.

### ***Grabado al aguatinta.***

El aguatinta fue inventada por Jean-Baptiste Leprince en la segunda mitad del siglo XVIII. Se aplica a la plancha asfalto o resina pulverizados espolvoreándolos o dejando que se evapore sobre la plancha una solución de ellos en alcohol. El polvo se fija calentando la plancha, con lo que se le proporciona un fondo poroso entre el que puede penetrar el ácido. El grabador obtura y cubre con barniz aquellas zonas de la plancha que quiere que aparezcan como tonos claros y deja que la plancha sea mordida hasta la profundidad que requiere su siguiente tono. El proceso se repite obturando nuevamente y sometiendo la plancha al ácido hasta que se obtienen todos los tonos.

## **3- LOS PROCEDIMIENTOS DE IMPRESIÓN PLANA.**

En este tipo de impresión la imagen y el fondo están en un mismo plano. *La litografía* es el principal procedimiento de impresión plana y depende de la repulsión recíproca entre el agua y la tinta grasa.

La litografía fue inventada por Alois Senefelder en 1798, al descubrir que podía utilizarse cierto tipo de piedra para preparar impresiones si se dibujaba sobre ella con una sustancia grasa, La tinta impresora es aceptada por las partes engrasadas de la piedra pero rechazada por las humedecidas. La piedra más adecuada para este trabajo es una caliza obtenida en las canteras de Kalheim y Solenhofen, Baviera, que absorbe el agua y la grasa por igual.

La imagen se traza sobre la piedra utilizando tiza o tintas litográficas, materiales compuestos de grasas saponáceas (que se absorben formando una imagen grasa que repele el agua), negro de humo para dar color y cantidades variables de cera, sebo y goma laca para graduar la dureza. Antes de imprimir, es preciso tratar las zonas no dibujadas para protegerlas de la grasa. La zona dibujada se protege espolvoreándole resina y jabón de sastre, y a continuación se trata la piedra empapándola con una solución de goma arábica y una pequeña cantidad de ácido nítrico conocido como “mordiente”.

El ácido abre los poros de la piedra y permite la entrada de la goma arábica. Tras el secado del mordiente, se lava el exceso de goma y se limpia la tinta del dibujo con trementina y aguarrás. A continuación se humedece la piedra, después de lo cual la imagen aparecerá con una zona seca y descolorida sobre un fondo húmedo. La tinta impresora se aplica y extiende de manera uniforme sobre la piedra con ayuda de un rodillo, y sólo se adhiere a las zonas grasas de la imagen. La impresión se realiza en una prensa de calcar.

La piedra se asienta sobre una base móvil y se coloca sobre ella el papel para imprimir. El dorso de la hoja se protege con varias hojas de papel y cartón y se cubre con un tímpano de bronce o cinc. Un restregador recubierto de cuero proporciona la presión necesaria para imprimir y su altura se ajusta hasta ponerse en contacto con el tímpano. El traspaso de la tinta se produce moviendo la base a través de la prensa. También se pueden usar planchas de cinc y aluminio para la impresión litográfica. (1)

#### 4- SERIGRAFÍA

La *serigrafía* es el grabado en seda. Se basa en la impresión a través de una trama de seda, de tal manera que aquellas partes del tejido que no deban filtrar color se recubren e impermeabilizan con cola.

La serigrafía, parece que fue inventada a finales del siglo XVII en Japón. En Europa se introducirá hacia mediados del XIX, desarrollándose ya verdaderamente en el siglo XX en tres versiones fundamentales: la serigrafía publicitaria, la decorativa-artística y la industrial.

Como se expresara es un procedimiento de arte gráfico para el que se utiliza una pantalla de seda, sustituible por un tejido sintético o una malla metálica, como medio permeográfico de estampación. De un modo manual o

fotomecánico se controla la filtración: por las zonas no obturadas se pasa el fluido al papel a través del tamiz con la ayuda de una raqueta. La ductilidad de este método posibilita su industrialización. Si los antecedentes de la serigrafía se encuentran en oriente, sincrónicamente sus orígenes provienen del estarcido con plantilla utilizado a comienzos de este siglo.

A la serigrafía también se le puede adaptar el procedimiento fotográfico, aplicando a la seda una capa de barniz sensible y proyectándolo sobre la imagen: con el revelado en las zonas heridas por la luz el barniz se disuelve dejando la tela al descubierto.

Dado que la ejecución es particularmente sencilla y bastante mecánica, en general el artista se limita a preparar un modelo o un proyecto que después realiza el grabador. La sencillez de la técnica no permite obtener claroscuro, sino solamente colores planos. Pero esta grave limitación en su capacidad expresiva no anula la posibilidad de obtener resultados cualitativamente altos, en especial en el ámbito de las estéticas que potencian la bidimensionalidad.

## 5- CLICHÉ-VERRE

En cuanto a la técnica de "*cliche-verre*", se inicia a partir de 1853 con Corot, a quien se deben las primeras aportaciones.

No es una técnica de grabado en cuanto que no hay paso de la tinta de una matriz a la hoja por presión, sino solamente una aplicación del procedimiento fotográfico al original. Una placa de vidrio se recubre completamente con una capa de tinta tipográfica, que se deja secar. El artista realiza el dibujo haciendo una incisión en esta capa opaca con una punta, como si rayara el barniz que cubre la placa de cobre preparada para el aguafuerte. Una vez que la luz pasa por donde la punta ha puesto al descubierto el vidrio y no pasa por los otros puntos, aplicando a la parte posterior de la placa de vidrio una hoja de papel sensible, se obtiene un negativo fotográfico en el que todavía los rasgos incisos resultan negros sobre fondo blanco. Las hojas obtenidas con este procedimiento recuerdan un poco dibujos a pluma y a tinta china.

En lugar de hacer incisiones en una capa opaca se puede pintar directamente la placa de vidrio, con un color al óleo. El cliché-verre es un híbrido típico de la fase experimental de la técnica fotográfica. Pero si la técnica se encuentra entre las más extrañas, estilísticamente el cliché-verre depende por completo del aguafuerte y más aún del aguafuerte monotípico. No es casualidad que los máximos logros del cliché-verre estén ligados, a partir de 1853, al nombre de Corot, que en aquellos años se encontraba entre los protagonistas del nuevo florecimiento del aguafuerte. En el cliché-verre el procedimiento fotográfico no es todavía un medio expresivo autónomo, sólo que está forzado a resultados formales que le son extraños.

## 6- TÉCNICAS ADITIVAS

En la estampación contemporánea se utilizan diversas técnicas de arte gráfico para crear imágenes estampadas. Se denominan técnicas aditivas a las que se crean partiendo de añadir materiales sólidos a un soporte rígido. Estas matrices pueden ser de diversa naturaleza: metal, madera, linóleo, polivinilo, cartón etc. Incorporando sobre la superficie de la plancha diferentes materiales (caucho sintético, poliéster, acetato de polivinilo, celulosa.) se consiguen efectos mate y cromáticos especiales

Una de las técnicas más usuales es la del carborundo (carburo de silicio), descubierta por Goetz hacia 1970. Generalmente, a una matriz de aluminio impregnada parcialmente con este producto pulverizado y aglutinado con resina sintética se le da un entintado. La textura granular retiene la tinta que al ser estampada utilizando el tórculo produce manchas efectistas cuyos agrisados dependen del duro grano del carborundo. Por ello este tipo de grabación es utilizado por los artistas abstractos.

## LA ESTAMPA JAPONESA

La belleza y el grado de perfección que consiguieron fue el fruto de la estrecha colaboración de cuatro personas:

1. *el pintor,*
2. *el grabador,*
3. *el impresor y*
4. *el editor.*

El dibujo era ejecutado por el PINTOR a la tinta, con un pincel fino, sobre una hoja de papel muy transparente que acto seguido se pegaba en una plancha de madera de cerezo de las montañas “Yama-zakura”, alisada con el cepillo. El formato de los bloques de madera, que determinaba el de las estampas, respondió en el transcurso del tiempo a ocho normas, los nombres de las cuales son: 0-oban, Oban, Aiban, Chūban, Koban, Hosoban, Hashira-e, Kakemono-e, y cuyas medidas, que variaban de unos 33 x 46 cm a 58,4 x 30,4 cm, ofrecían espacios a veces voluntariamente reducidos a la composición. El grabador empezaba entonces su trabajo empleando:

- a) Un cuchillo puntiagudo para delimitar el negro y el blanco.
- b) Dos gubias para vaciar los fondos.
- c) Un cincel para dejar perfilado el trazo dibujado.

Trasladado el dibujo sobre la plancha, el GRABADOR dejaba un margen para poder practicar dos muescas (*kento*) que debían servir de guías para el tiraje. Entonces tallaba la madera, dejando en relieve sólo los rasgos y las masas a imprimir. Para cada color se grababa una plancha de acuerdo con

la primera, y aquí es donde intervenía la guía de los *kento* que permitía con todo rigor evitar los errores de registro de tintas. Luego, el papel definitivo de tiraje se aplicaba sobre todas las planchas; las primeras, entintadas para el dibujo, y, las siguientes, impregnadas de colores diferentes. Este papel en el que aparecía la obra realizada definitivamente es de fibras de *kozo*. Aterciopelado, fino, ligero como el tejido, muy absorbente; da la sensación de ser bastante endeble y, sin embargo, es perfectamente resistente.

El IMPRESOR trabajaba con una prensa cuidando de que el papel tocara el fondo de las muescas; a continuación, pasaba por el dorso un tampón redondo y plano de unos 13 cm llamado *baren*. La tarea del artesano tenía gran importancia en esta fase del trabajo, pues, según la fuerza dada a la prensa, podía obtener una gran matización en los degradados y en las intensidades de color. Los colores, de origen vegetal, estaban disueltos en agua y penetraban adecuadamente en el papel.

Las primeras estampas en blanco y negro, llamadas *Sumizuri-e*, aparecieron en la era Manji (1658-1660). Luego fueron coloreadas a mano con rojo subido (*tan*), amarillo (sacado quizá del azafrán), azul y verde; se las denominaba *Tan-e* y fueron producidas entre 1680 y 1700. Dándose cuenta de la insuficiencia de estos colores, a partir de 1700 los coloristas descubrieron y utilizaron el procedimiento del “*laqueado*” de las estampas; el rojo tan fue remplazado por un rosa muy sutil (*beni*), utilizado con el verde y el amarillo a los que se añadió el marrón, el violeta y, a veces, una nube de oro (obtenida salpicando limaduras de cobre). Con propósito de conseguir un aspecto brillante, los colores estaban mezclados con cola; los negros intensos producían de esta forma una impresión de laca; dichas estampas tratadas de esta manera fueron denominadas *Urushi-e* y estuvieron muy en boga hasta 1740. Esta fecha señala un progreso esencial en la evolución de los grabados policromos, los cuales exigían una estrecha compenetración en el trabajo entre el pintor, el grabador y el impresor, lo que fue origen de libertad e inventiva.

El último perfeccionamiento tuvo lugar en la primavera de 1769; este logro genial fue denominado *Nishiki*. Se trataba de una verdadera revolución en la técnica que permitió, gracias exclusivamente a las guías *kento*, imprimir de forma sucesiva y con la mayor finura una gama completa de colores en la misma estampa. El resultado fue magnífico; la delicadeza, la audacia, la perfecta armonía de tonos, aliadas a veces a un gofrado sutil, merecieron para estas obras nuevas el nombre de “*estampas de brocado*”.

Por su milagrosa y frágil belleza, dichas obras expresaban plenamente el mundo efímero que el *Ukiyo-e* habíase propuesto fijar por un instante; hojas volanderas y tornasoladas que eran dejadas al viento del tiempo, como las hojas de los árboles en las que se reflejan los colores de las estaciones. Ellas permitieron a grandes pintores expresar lo mejor de su genio.

## LA HOLOGRAFÍA

Cuando Denis Gabor publicó en 1948 su célebre trabajo en que establecía las bases de la holografía, tras la confirmación experimental de la teoría que había desarrollado, ya hacía muchos años que la ciencia había establecido las bases necesarias para que un físico pudiera descubrir esta nueva técnica.

Fue a Gabor a quien correspondió el honor de tal hallazgo que en aquel momento no tuvo resonancia alguna fuera de los círculos científicos. Al cabo de los años incluso el gran público llegó a captar la importancia de la holografía. Al final de la década de 1960, la comunidad científica supo valorar adecuadamente el trabajo de Gabor, quien recibió por ello, en 1971, el premio Nóbel de Física.

Nació en Hungría en 1900. Su padre le animó siempre igual que a sus hermanos, a interesarse por las más variadas formas del saber y esto, unido a su clara inteligencia, hizo que adquiriera rápidamente una sólida base cultural. Llegó a dominar cinco idiomas, entre ellos el alemán que necesitó para estudiar Física y Matemáticas en los excelentes libros alemanes. Su pasión por las ciencias físicas se relaciona con la visita que hizo acompañando a su padre, a un museo de ciencia alemán.

Estudió en Berlín y después desarrolló su trabajo de investigación en Inglaterra donde se nacionalizó y su nombre adquirió la forma adaptada al inglés que ahora conocemos: Dennis Gabor. En los últimos años de su vida, trabajó en Estados Unidos. Murió en 1979.

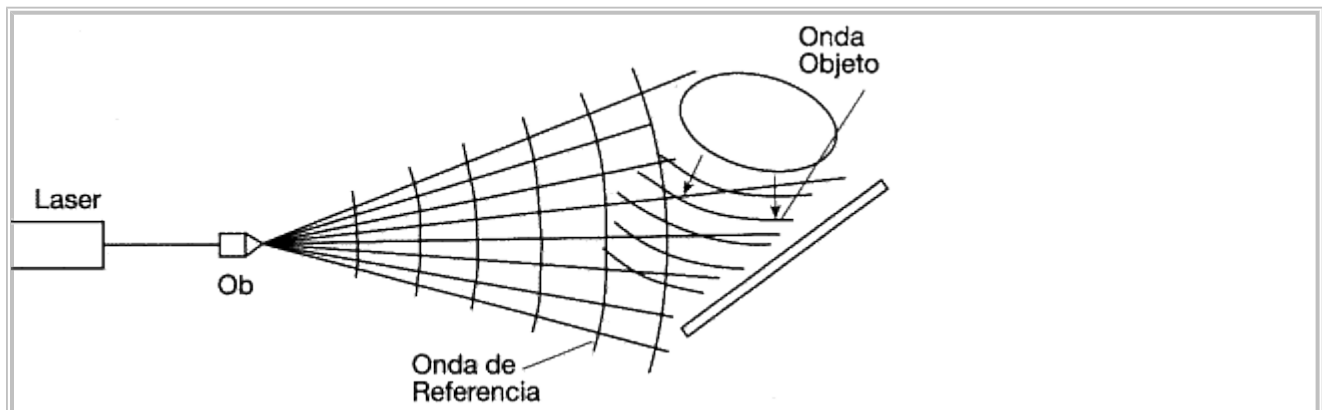
### **¿Cómo funciona la holografía?**

La holografía es una técnica fotográfica especial que permite recoger sobre una placa toda la información óptica de un objeto, necesaria para reproducir posteriormente una imagen tridimensional de él. Al hecho de que con esta técnica se consigue una información óptica total, alude el prefijo griego “holos” que significa todo, completo, entero.

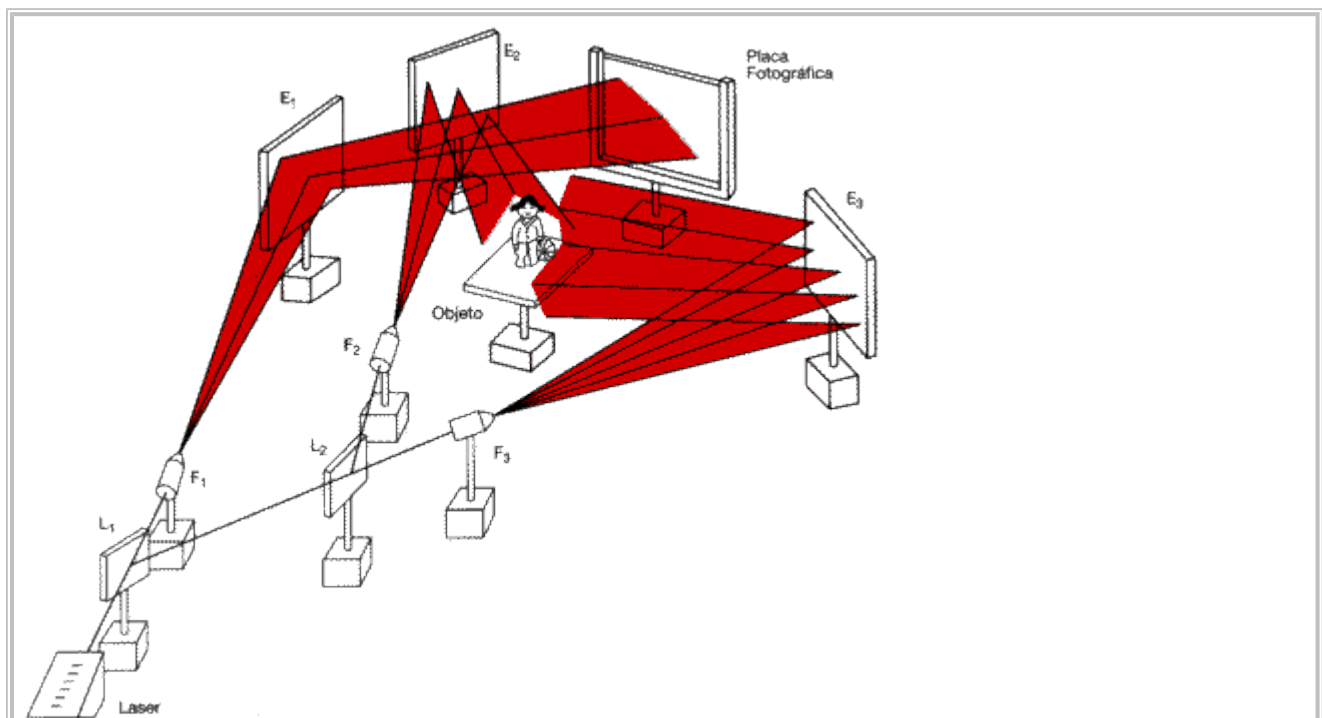
A diferencia de lo que ocurre en la fotografía donde aparece en la película directamente una imagen reconocible del objeto, en holografía lo que queda registrado en la placa (o película) es la “huella” producida por el fenómeno de interferencias que tiene lugar al incidir sobre ella dos ondas luminosas que proceden de la misma fuente y una de las cuales ha iluminado previamente el objeto.

La holografía consigue así registrar en una placa fotográfica, la infinidad de franjas de interferencia producidas al superponerse la onda compleja que llega del objeto iluminado con un láser, con otra auxiliar de

referencia, procedente del mismo láser. Una vez revelada esta placa, recibe el nombre de holograma. Observado a la luz natural, el holograma no tiene semejanza alguna con el objeto original.



*El haz del láser se expande mediante un objeto "Ob" y da lugar a una onda divergente. Una parte de ésta ilumina el objeto que la reenvía modificada hacia la placa (onda objeto). La otra parte, llega directamente a ésta (onda de referencia).*



La figura representa el esquema de un montaje para la obtención del holograma de un objeto iluminado por dos lados. La lámina semirreflectora  $L_1$  divide el haz inicial del láser en dos. El que se dirige al espejo  $E_1$  se expande mediante el objetivo  $F_1$ . La luz reflejada en  $E_1$  llega a la placa, constituyendo la onda de referencia. El rayo que se reflejó en  $L_1$  se divide nuevamente en dos en la lámina  $L_2$ . Los rayos resultantes, tras expandirse mediante los objetivos  $F_2$  y  $F_3$ , van a iluminar el objeto después de reflejarse en los espejos  $E_2$  y  $E_3$ , respectivamente. El objeto iluminado difunde luz hacia la placa.

La imagen holográfica aparece con toda nitidez y relieve, pudiendo apreciar su perspectiva con sólo ladear la cabeza al observar el holograma. Sin embargo, el efecto de paralaje queda determinado por las dimensiones del holograma, al igual que ocurre con un paisaje visto a través de una ventana.

### HISTORIA DE LA HOLOGRAFÍA:

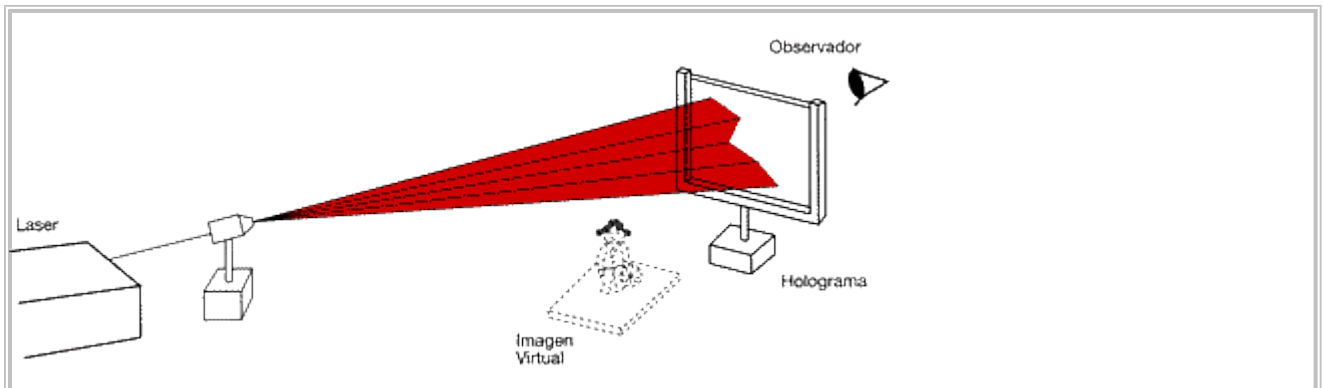
El profesor húngaro Dennis Gabor, que trabajaba en Inglaterra, llegó a obtener el primer holograma en 1947 utilizando luz lo más monocromática posible, que provenía de una lámpara de mercurio, y atravesaba un filtro de interferencias. En realidad, ese experimento le sirvió para demostrar que su teoría de que era posible mejorar el poder de resolución de un microscopio electrónico, se podría llevar a la práctica si se dispusiera de un manantial de electrones (que según la mecánica ondulatoria se comportan también como ondas) suficientemente “coherente”.

La dificultad de tener una luz coherente es lo que paralizó el desarrollo de la holografía hasta la década de los sesenta en que apareció el láser. Este manantial emite una luz que prácticamente tiene una longitud de onda única lo que va vinculado a unos trenes de ondas que representamos mediante una senoide continua muy larga, mientras que los manantiales ordinarios, emiten luz muy desordenada, de infinidad de longitudes de onda y en trenes de onda cortísimos.

Con luz coherente se obtienen muy fácilmente interferencias observables que se producen cuando dos frentes de onda se superponen dando lugar a zonas de iluminación nula y otras de iluminación máxima, según que las vibraciones vinculadas a toda onda, se produzcan en estas zonas en oposición de fase o en concordancia de fase. Sobre un plano, esto se traduce en franjas alternativamente claras y oscuras.

Es lo que se observa en una placa holográfica después de revelada, si bien estas franjas sólo son visibles al microscopio por las pequeñísimas distancias entre ellas, del orden de la milésima de milímetro. Además de la coherencia temporal, se considera la coherencia espacial, que exige un manantial luminoso puntual. El láser, cuya luz se puede concentrar prácticamente en un punto, posee en alto grado la coherencia espacial.

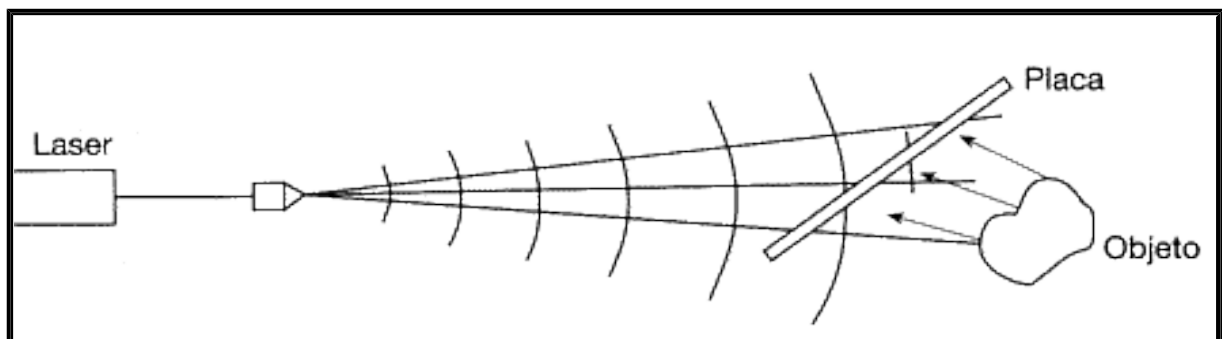
Anteriormente se ha explicado el procedimiento mediante el cual, con un montaje muy simple se obtiene un holograma. Se trata de hologramas de transmisión que necesitan para ver la imagen, una iluminación con láser.



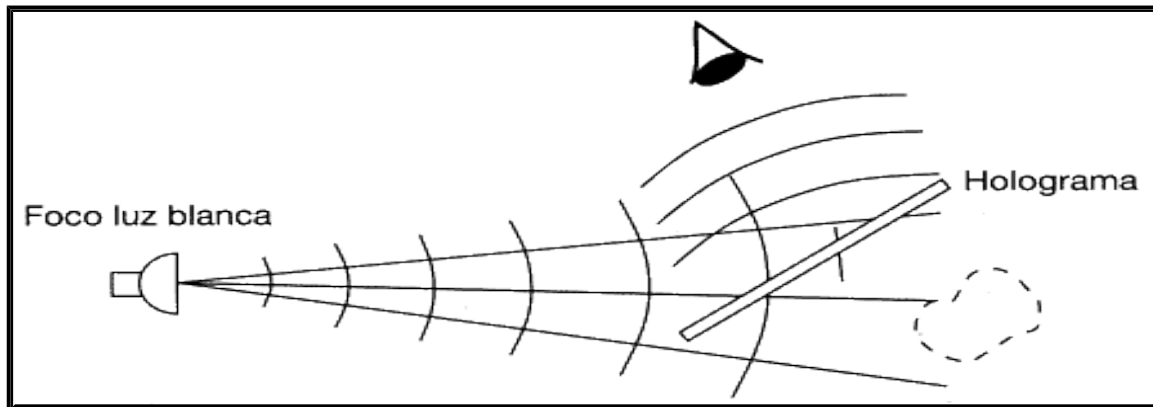
En la figura, la placa revelada (holograma), se ilumina sólo con la onda de referencia. El observador ve la imagen virtual del objeto a través de la placa, que es la reproducción del mismo objeto. Hay que destacar una propiedad importante: si un holograma se divide en trozos, podemos reconstruir con cada uno de ellos la imagen completa del objeto, aunque tendremos que acercarnos más para conseguirlo. Esta propiedad se debe a que cada zona de la placa se ha impresionado con luz procedente de casi todas las partes iluminadas del objeto.

### HOLOGRAMAS DE REFLEXIÓN (DENISYUK):

Podemos obtener otro tipo de holograma mediante un montaje sumamente sencillo:



**Aquí el objeto se sitúa el objeto detrás de la placa. En ésta incide por la izquierda la onda de referencia y por la cara opuesta la onda objeto, que reenvía éste, tras ser iluminado a través de la placa**



**Reconstrucción de la imagen. Debido a los estratos, que aparecen al revelar la placa esta actúa como un filtro interferencial que dista una sola longitud de onda de la luz blanca empleada.**

### PROPIEDADES DE LOS HOLOGRAMAS:

Una característica fundamental es que cualquier porción de la placa contiene información del objeto completo, debido a que a cada punto de ella llega luz de cualquier punto de ésta.

Si un holograma se ilumina con lo que se llama la onda conjugada es decir con un haz de luz que geoméricamente coincide con el de referencia pero viajando en sentido contrario, se obtiene una imagen real, esto es que está delante de la placa y se puede recoger en una pantalla.

Por otra parte, el tamaño de la imagen es tanto mayor cuanto mayor es la longitud de onda de la luz de reconstrucción. Con luz roja la imagen es mayor que con luz verde, y ésta a su vez mayor que con la luz azul.

### **LA HOLOGRAFÍA ARTÍSTICA**

Resulta sorprendente a quienes se ocupan de la holografía, la escasa atención que el trabajo de los artistas que utilizan este medio, alcanza en el seno del *establishment* cultural y artístico. Sólo en pocos países (los más avanzados tecnológicamente), un reducido grupo de intelectuales y críticos, alguno museos de arte y prácticamente ningún galerista han tomado conciencia de la holografía como hecho artístico.

Contrasta esta marginalidad con el gran interés y atención con que se siguen otras artes tecnológicas, y la relativa consagración de algunas de ellas como medio artístico. Sin embargo, nadie que examine con detenimiento el ya ingente cuerpo de obra artística que un reducido grupo de creadores (no excede del centenar en todo el mundo) ha dado a luz en las dos últimas décadas, podrá dejar de captar que se ha producido una gran cantidad de obras de indudable valor y un número naturalmente más reducido, de creaciones que revelan un extraordinario talento, de las que cabe destacar las obras de Rudie Berkhout y Dieter Jung, entre lo más significativos no ya del arte holográfico, sino del arte contemporáneo en general.

No puede caber duda que la holografía aporta nuevos modos de ver y una subversión de muchos esquemas de percepción del fenómeno artístico e incluso un fértil enriquecimiento de la reflexión filosófica.

La característica de la holografía que en un primer momento se impone con más fuerza, es su capacidad de reproducir imágenes tridimensionales de un realismo, en ocasiones tan auténtico, como el de los objetos realmente existentes. El efecto es especialmente sorprendente cuando la imagen flota en el aire saliéndose de la placa, sin que podamos asir los objetos que aparentemente están ahí, ante nuestros ojos. Este efecto produce además, una cierta sensación de fantasmagoría que acentúa la fascinación producida.

Ofrece poderosos y sofisticados medios de indagación conceptual, empezado por su propio marco teórico, que ha dado pie a metáforas útiles para muchos desarrollos de las nuevas corrientes filosóficas y científicas holísticas, que parece que están minando la vigencia del materialismo mecanicista, y que impregnan buena parte de la obra de hológrafos artistas.

Por otra parte, el medio abre nuevas perspectivas y un inagotable campo de investigación a las corrientes de arte cinético y óptico, siendo especialmente significativa la presencia de un poderoso cinetismo cromático en una buena cantidad de hologramas. La holografía supone una innovación radical del empleo del color en las artes visuales, se trabaja con colores luz, en contraposición con los colores pigmento de las artes tradicionales, y entre las artes tecnológicas es la única en emplear auténticos colores espectrales susceptibles de variación continua y capaces de generar una infinita paleta llena de matices, al tiempo que permite un empleo no naturalista del color o también un procedimiento de tricromía para obtener color real, y asimismo, técnicas en las que la imagen puede variar continuamente su color en sintonía con el movimiento del observador o el de la iluminación. Un método muy utilizado es el llamado de *pseudocolor*, que permite crear imágenes policromas en colores ficticios, con sorprendentes resultados.

Hay un número cada vez mayor de artistas hológrafos que exploran las posibles interacciones de la holografía con otros medios, ya sean tradicionales como la pintura y la escultura, o más afines como la fotografía y el video que alcanzan a veces gran complejidad.

También goza cada vez más de favor la integración de la holografía en entornos arquitectónicos, tendencia que se ve favorecida por la mejora de la técnica en la obtención de hologramas de gran formato.

Haciendo un poco de historia del arte holográfico se puede decir que las primeras experiencias de utilización del medio con fines creativos, se produjeron a finales de 1960 en los que los intentos esporádicos de Dalí, que con su habitual penetración fue de los primeros artistas en percibir las inmensas posibilidades que esta nueva técnica abría, venían a coincidir con el interés más perseverante de otros artistas más jóvenes que se convirtieron en pioneros de esta nueva forma de expresión artística.

En estos últimos años, una nueva hornada de hológrafos, tiene quizá como artista más destacado a Máximo Aida, que con un notable ingenio y sacrificio, ha construido su propio laboratorio donde realiza la obra que integra después en contextos gráficos también muy originales, basados en una arcaica técnica fotográfica a la goma bicromatada, hoy en desuso.

## CAPITULO 4

### REPRODUCCIONES QUE NO CONSTITUYEN FALSIFICACIONES

En el arte se han producido con frecuencia situaciones en las que algún artista o alguna obra de especial relevancia, bien sea por su calidad, originalidad o valor económico, han sido replicadas, versionadas, copiadas e imitadas hasta llegar a la falsificación.

Las motivaciones para estas actividades han sido y son muy variadas: algunas se hacen para aprender de otros artistas, otras por interés en su difusión y muchas, sencillamente, por ánimo de lucro bien sea vendiendo reproducciones declaradas o engañando a los posibles compradores con supuestos “originales”.

En este contexto es útil diferenciar entre Obra original, aquella cuya planificación e idea es original de un autor que la suele plasmar en un boceto o modelo, de la Pieza original que es la obra de arte que, aunque no sea única, conserva la calidad del original y puede ser una versión o una reproducción múltiple.

Por otra parte puede darse el caso de que un artista refleje en alguna de sus obras las formas o características de obras anteriores porque se ha inspirado en ellas, porque se ha olvidado del original o simplemente por pura casualidad creativa.

### VERSIONES DE OBRAS DE ARTE

La versión es la repetición de una misma obra o tema con ligeras variantes en las que interviene la interpretación personal del artista. En muchas épocas se han hecho versiones distintas de un mismo tema sin pretender una reproducción perfecta de ningún original sino, solamente, mantener semejanzas físicas, posturales, iconográficas. Estas obras no pretenden hacerse pasar por un único original ni reniegan del hecho de que existan otras obras semejantes.

Desde épocas remotas se han seguido *patrones* para la producción de obras cuyo interés estaba en su significación simbólica de carácter mágico; entre ellas se pueden mencionar las Venus esteatopígicas del paleolítico o las diosas de la fertilidad del neolítico, las korai o los kouroi griegos, que no pretenden ser obras de artistas individuales sino representativas de una determinada cultura.

Si bien en tiempos antiguos las versiones tenían un "estilo" parecido, en épocas más recientes se puede mantener el tema aunque la técnica puede ser muy distinta; tal es el caso de obras de las vanguardias del S. XX que tratan temas anteriores.



**LAMINA 7      Grabado del Renacimiento. Autor anónimo.**



**LAMINA 8 - OLEO SOBRE LIENZO Título "ALMUERZO EN LA HIERBA"  
214 x 279 cm. Autor EDUARD MANET (francés 1832-1883)**



**LAMINA 14 - FUSILAMIENTOS DEL 3 DE MAYO DE 1808**  
*(El tres de mayo de 1808 en Madrid, Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío)*  
Óleo sobre lienzo. 268 x 347 cm.  
Autor: Francisco de Goya y Lucientes (ESPAÑOL 1746 - 1828)



**LAMINA 15 - EJECUCION DEL EMPERADOR MAXIMILIANO**  
Autor EDUARD MANET (francés 1832-1883)  
Óleo sobre lienzo. 252 x 305 cm.

## RÉPLICAS Y REPETICIONES DE OBRAS DE ARTE

La réplica consiste en una copia de una obra que reproduce la original con bastante precisión, en el caso de la escultura generalmente por ampliación o reducción, y ésta puede hacerla el autor del original u otro artista diferente. Se suele considerar repetición si la hace el propio autor de la obra original y, si se trata de una escultura, suele ser del mismo tamaño que el original a partir del modelo.

En ocasiones algunos artistas, interesados especialmente por alguna de sus obras, la “duplica” para conservar una copia; también se ha dado el caso de que algún cliente, que desea tener una obra en manos de otra persona o desea tener una copia de una obra de su propiedad, encarga al propio artista o a otro una copia para colocarla en otra ubicación.

***Si bien estas obras son semejantes al original, no por ello se pueden considerar falsas: están hechas por el mismo autor de la obra original o, si está hecha por otro, se suele indicar su autoría y procedencia.***

El Bosco realizó dos veces la obra de El Carro del Heno; una de ellas está en el Museo del Prado y la otra en El Escorial. El tema y su desarrollo son los mismos en ambas y existen pocas diferencias, entre ellas la firma del autor que aparece en la primera de ellas y está ausente en la segunda.

## REPRODUCCIÓN Y CLONACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Con fines de difusión entre un mayor público también se han realizado múltiples copias de originales y obras; actualmente se realizan reproducciones exactas de obras con procedimientos tecnológicos para su exposición fija o itinerante, así los museos de reproducciones artísticas, fundaciones o colecciones particulares exhiben obras semejantes a las originales para su utilización didáctica y no pretenden pasar por las obras originales.

Otro aspecto diferente son las reproducciones gráficas por procedimientos mecánicos en ediciones realizadas para su venta o las miniaturas a escala reducida de obras famosas que se pueden adquirir como recuerdo de la visita a un museo o ciudad donde se halla la obra reproducida.

Las diferentes técnicas de grabado utilizan una plancha como matriz para reproducir en positivo varios ejemplares iguales que se deben numerar para conocer la cantidad de obras obtenidas, la “tirada” completa. Es común que, después de realizadas las reproducciones, la plancha se inutilice o destruya para impedir la creación de nuevos ejemplares. En este caso todas las

obras obtenidas son consideradas originales por lo que no se pueden considerar reproducciones artísticas.

### COPIAS DE OBRAS DE ARTE

La copia es la reproducción de una obra de arte hecha por una persona distinta al autor del original; a menudo la copia es algo diferente tanto por su tamaño como en el material utilizado.

Se comenzaron a copiar obras del original en la época helenística griega con la técnica de la saca de puntos y se generalizó entre los romanos al ponerse de moda el arte griego entre los patricios romanos. generalmente estas copias de obras se realizan para su venta y han gozado de mejor o peor fortuna según el grado de exigencia del cliente o la capacidad artística del copista. Sin embargo, no se puede hacer pasar la copia por una obra original.

En los talleres tradicionales de la Edad Moderna con una estructura casi gremial en los que el maestro es quien plantea la obra original y los aprendices completan algunas partes de la obra, se han realizado las llamadas “copias de taller” realizadas por los ayudantes para vender una misma obra a distintos clientes; Gaspar, hijo del Conde Duque de Olivares, poseía varios cuadros de Velázquez y, entre ellos, una copia de taller del “Retrato de Felipe IV en Fraga”. También se han copiado en el propio taller algunas obras de los maestros fallecidos para aprovechar su fama; tal es el caso de las copias de algunas obras de Peter Brueghel el Viejo como “El Censo de Belén” de la que se conocen hasta 14 copias hechas por sus hijos a su fallecimiento.

Muchos artistas, sobre todo en su etapa de aprendizaje, han copiado obras de sus maestros o de otros autores reconocidos para adquirir destreza y conocimientos. En la actualidad también se consideran copias las obras realizadas por reproducción seriada, numerada y autenticada de las que el autor conserva el original.

En la época helenística griega y en el mundo romano se realizaron muchas copias de originales griegos para vender entre los patricios y gente adinerada que deseaba presentarse como parte de la clase culta.



**LAMINA 9 - Laocoonte (o Laoconte) y sus hijos es un grupo escultórico realizado por Agesandro, Polidoro y Atenodoro. Original de Rodas.**



**LAMINA 10 - Laocoonte (o Laoconte) y sus hijos. Copia de mármol y de tamaño mayor que el natural. Se encuentra en los museos Vaticanos.**

## IMITACIONES Y PLAGIOS DE OBRAS DE ARTE

La imitación consiste en la ejecución de una obra a ejemplo y semejanza de otra bien sea según el estilo y los motivos de una época determinada, de una escuela o un maestro. Si esa imitación o copia se hace pasar por obra original del copista se considera plagio, que es el caso más frecuente de las imitaciones.

En algunas ocasiones se han realizado imitaciones y plagios por afán de prestigio personal, pero en la mayoría de los casos se han hecho con fines lucrativos pues está más asegurado el valor económico de una obra ya famosa o de un autor muy valorado.

## MODIFICACIÓN DE OBRAS DE ARTE ANTERIORES.-

Algunos artistas han utilizado ideas o formas de obras anteriores para producir una nueva obra; la nueva creación no puede considerarse una copia a no ser que las semejanzas sean tan palpables que se deba considerar plagio. Entre ellas encontramos obras como El fusilamiento de Maximiliano de Edouard Manet que recuerda la composición de Los fusilamientos de Francisco Goya.

## LA OBRA DENTRO DE LA OBRA

Algunos pintores incluyen referencias de otras épocas o de obras de pintores contemporáneos suyos; así, en una creación nueva, puede aparecer otra anterior completa o en parte bien sea por destacar la importancia de ésta o para complementar el mensaje iconográfico que se pretende transmitir.

También existen obras "construidas" utilizando partes de otros cuadros de autores diferentes.



**LAMINA 11 - LAS HILANDERAS (*La fábula de Aracné* o *El sueño de Aracné*)**  
Autor Diego Rodríguez de Silva y Velásquez (Español 1599-1660)



**LAMINA 12 - “EL RAPTO DE EUROPA”**  
Óleo sobre lienzo. 181 x 200 cm.  
Autor: Pedro pablo Rubens (flamenco 1577-1640)

## CAPITULO 5

### FALSIFICACIONES

Este capítulo pretende acercar conceptos dispersos sobre las obras de arte que sirven como guía a la hora de evaluar la autenticidad o falsedad de los diversos objetos de arte. Como la variedad de objetos de arte es inmensa y no se podría resumir su detalle en esta obra se profundizará sólo en pinturas como un avance sobre el tema.

Se considera falsificación en obras de arte, al intento de engañar, por lo general con vistas a obtener un beneficio económico, presentando un objeto artístico como algo distinto de lo que en verdad es. La falsificación de obras de arte puede desglosarse en muchas subdivisiones, entre ellas la imitación deliberada que se hace pasar por original; un objeto antiguo auténtico, alterado al ser parcialmente repintado o modificado para que obtenga un valor más elevado; primeras copias cuya intención inicial no era la de engañar pero que pasan más tarde por originales; pastiches compuestos por partes originales que no corresponden a la misma pieza; objetos salidos de un taller o escuela y atribuidos a un cotizado maestro.

En Bellas Artes se entiende por falsificación al hecho de hacer pasar por auténtica una obra que no lo es. Se distinguen dos tipos de falsificaciones de obras de arte:

- a) **La copia, reproducción o imitación que se intenta pasar como original;**
- b) **La pieza en la que se han plagiado una serie de elementos o características para que pueda atribuirse a una determinada cultura, época o autor.**

En sí, cualquiera de estas creaciones es genuina, sólo la intencionalidad del producto y su puesta en circulación le da el sentido de falsificación. La falsificación de obras de arte está condicionada a la ley económica de la demanda y la oferta y al gusto de una época determinada.

En la antigüedad, cuando no existía el coleccionismo, la falsificación se daba por el fraude en la materia (Plinio menciona la existencia de tratados didácticos para fabricar joyas falsas).

La Roma del coleccionismo, el Renacimiento, el s. XVIII por su comercio y la actualidad son las épocas de mayor número de obras falsificadas. En todo momento han existido dos clases de falsificación de obras de arte: contemporáneas a los originales y posteriores. Las primeras

suelen alcanzar, debido a una extraña desvirtuación del coleccionismo, precios más altos que los originales e indiscutiblemente tienen un alto valor histórico (paradójicamente hay piezas originales que se ofrecen como falsas). En la actualidad la falsificación de obras de arte va dirigida: al turista y a los amantes ingenuos de obras de arte; a los museos y a los coleccionistas expertos.

La calidad depende del cliente (hay falsificaciones de auténtico valor artístico).

El proceso de la falsificación de obras de arte es complejo y no existen métodos sino criterios empíricos. Todo buen falsificador debe:

**1) Conocer a fondo el original y aplicar en sus creaciones técnicas, métodos y materiales adecuados al momento histórico;**

**2) Lograr la total ambientación de esos productos.**

Ante las dificultades el falsificador vence los obstáculos empleando, a veces, materiales realmente «auténticos», proporcionándoles el envejecimiento y el aspecto adecuado con ayuda de alguna ciencia o técnica.

Un profundo estudio científico y los análisis de laboratorio ayudan a desenmascarar la falsedad, más difícil de distinguir cuanto más se aproxima al original o cuando se han empleado elementos idénticos o coetáneos. El falsificador, indiscutiblemente, es un artista. En ocasiones, el empleo reiterativo de las técnicas, su propio espíritu creador o su vanidad acaban por delatarlo. Los enemigos de toda falsificación de obras de arte son, junto con el estudio histórico y científico de los expertos, los análisis de laboratorio, rayos X, ultravioletas, espectrografías y los avances en el campo de la física y de la química.

Existen falsificaciones rodeadas de toda una publicidad internacional, sin embargo, más que una obra determinada son famosos toda una serie de artistas o de familias dedicadas a la creación y comercialización de estas «obras de arte».

El Louvre compró la tiara de Saitafernes «extraída de una tumba escita», obra de un orfebre ruso contemporáneo. El sarcófago de Cerveteri que se exhibió en el Museo Británico como obra etrusca del s. V a. C., fue realizado por la famosa familia de P. Pinelli.

Prototipo de artista falsificador es el italiano Alceo Dossena (murió en 1937) cuyas creaciones «clásicas» fueron compradas por museos de Boston,

Cleveland y Nueva York. «El Amor Durmiente» de Miguel Ángel se vendió como escultura clásica.

Quizá las antigüedades clásicas, las monedas y la pintura de todos los tiempos sean las piezas más falsificadas, Durero, Rembrandt, Vermeer, Van Gogh, De Chirico, Picasso, etc., son firmas que han sido, son y serán falsificadas.

## **LOS FALSIFICADORES MÁS FAMOSOS**

En el transcurso de la historia se han producido falsificaciones artísticas siempre que una obra ha sido considerada valiosa para una colección. Los romanos copiaban esculturas griegas y muchas de estas copias han sido a su vez consideradas en algún momento como originales.

En la actualidad dichas copias se hallan en los museos, apreciadas por lo que son en realidad. Las monedas, por su parte, se han falsificado desde que fueran acuñadas por primera vez por el rey Giges de Lidia (muerto en el siglo VII a.C.). A veces se realizaban moldes de los originales y a partir de éstos se obtenían copias por el sistema de vaciado; otras veces se usaban tintes originales para efectuar una emisión no autorizada. Varios emperadores bizantinos alteraron sus monedas con aleaciones de baja calidad —lo que constituía en sí un tipo de engaño— y emitiendo incluso las monedas en metales de baja ley o dándoles un baño dorado para que pasaran por piezas de oro macizo. Jean de France, duque de Berry, mecenas y coleccionista numismático, disponía de copias modernas de monedas francesas y holandesas antiguas para rellenar los huecos de su colección. Los artistas italianos Giovanni Cavino y Pirro Ligorio fueron expertos en el arte de falsificar monedas del siglo XVI. Hasta el gran Miguel Ángel llegó a falsificar un antiguo Cupido de mármol para su mecenas, Lorenzo de Medici. En el siglo XVIII un falsificador realizó una cabeza de Julio César en mármol, que fue adquirida por el Museo Británico en 1818, con la convicción de que se trataba de una pieza auténtica.

Quizá la producción más prolífica de falsificaciones de obras de arte se haya producido en los siglos XIX y XX, durante los periodos de ávido coleccionismo, en los que los beneficios alcanzados por la aceptación de una obra falsa han sido muy importantes. El Museo del Louvre de París adquirió su *Tiara de Saitafernes*, realizada en oro, por 200.000 francos de oro, declarándola obra original del siglo III a.C., cuando en realidad había sido realizada en 1880 por el orfebre Israel Ruchomovsky en Odesa (Ucrania); éste que había recibido el encargo de algunos negociantes de ejecutar una serie de obras a la manera antigua, obras que estos negociantes venderían como piezas de anticuario. El artista italiano Giovanni Bastianini realizó, de buena fe, un número de bellas esculturas al estilo de Donatello, Verrocchio, Mino de

Fiésole y otros antiguos maestros italianos que serían, tiempo después, vendidas como obras originales al Louvre y al Museo Victoria y Alberto de Londres, entre otros.

Quizá el maestro falsificador más famoso de todos los tiempos haya sido, sin pretenderlo, Alceo Dossena, que produjo esculturas de tal calidad que fueron aceptadas como originales por muchos críticos de arte, directores de museo y coleccionistas famosos. Al parecer, Dossena, que se limitaba a ofrecer sus obras en varios estilos —arcaico, griego, helenista, romano, gótico y renacentista—, desconocía que sus obras se venderían de manera fraudulenta. Cuando descubrió que una *Madonna con el niño*, que había vendido por 50.000 liras, era a su vez vendida por tres millones de liras, salió al paso y proclamó que se trataba de obras modernas.

De similar notoriedad es la historia de Hans van Meegeren, que pintó una serie de falsos cuadros de Jan Vermeer y Pieter de Hooch que fueron aceptados como originales por eminentes críticos de arte y se vendieron a importantes coleccionistas y museos por sumas fabulosas. Al ser acusado de colaboracionismo por vender, a través de un intermediario, la *Mujer sorprendida en adulterio* de Vermeer a Hermann Wilhelm Goering, durante la II Guerra Mundial, se defendió probando que este cuadro era obra de su propia mano, por lo que sólo tuvo que cumplir un año de condena en la cárcel.

En los últimos años se han producido hábiles falsificaciones de cuadros de Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Pablo Picasso y otros maestros modernos que, tras un examen técnico, han sido declarados falsos por los historiadores del arte.

## **LAS FALSIFICACIONES EN LA HISTORIA**

La falsificación puede consistir en hacer pasar una copia por un original de determinado autor bien cotizado en el mercado e, igualmente, en la realización de obras antes inexistentes haciéndolas pasar por obra original de alguno de esos autores imitando su estilo.

Los límites entre la falsificación y la copia o plagio son difíciles de establecer. Para determinarlos se aplican análisis estilísticos, documentos históricos, análisis físico-químicos de los materiales, técnica de elaboración, características de antigüedad de la obra, etc.

Según se dice:

**«Corot pintó 10.000 cuadros, de los cuales hay 25.000 en los Estados Unidos».**

La broma tiene su base real. Durante las postrimerías del siglo XIX, los paisajes de Corot alcanzaron tanta popularidad, que su falsificación cobró las proporciones de pequeña industria artesanal. Una prueba semejante de la popularidad de un artista fue la que dieron en época más reciente los falsificadores de las obras de Van Gogh, Gauguin y Picasso, y más de un millonario del petróleo tejano se ha visto obligado a reconocer que la mayor parte de su costosa colección de impresionistas son falsificaciones.

Las falsificaciones son tan antiguas como el arte. En la antigua Roma circulaban cuencos de plata «egipcios» fabricados por fenicios dispuestos a explotar una moda. Se hicieron falsificaciones de obras de algunos maestros italianos del Renacimiento cuando todavía vivían sus autores.

La ficción con que narran los periódicos el descubrimiento de falsificaciones y falsificadores rodea a la cuestión de un atractivo irresistible. Se presenta a falsificadores como Hans van Meegeren, Elmyr de Hory y Tom Keating como héroes románticos, capaces no sólo de engañar a los acaudalados y presuntuosos, sino también a sedicentes expertos en arte, cuya destreza se revela bien falible.

Pero los informes sobre los maestros de la falsificación que da la prensa son casi siempre exageraciones sensacionalistas. Las falsificaciones convincentes son extraordinariamente raras. La mayoría de los expertos son tan buenos como pretenden. Hubo quienes se dejaron engañar por los «Vermeer» de van Meegeren, pero no fueron todos, ni mucho menos, y la mayoría de los expertos pusieron en duda la autenticidad de los «Samuel Palmer» de Keating mucho antes de que su fraude se pusiera al descubierto.

Las víctimas de los falsificadores son la mayoría de las veces personas demasiado orgullosas para consultar a un experto o demasiado tontos para comprar un cuadro a un marchante de reputación.

Resulta sumamente difícil hacer una falsificación sólo convincente a medias. No pocas dificultades presenta ya el hecho de imitar el estilo de otra persona. Y todavía más difícil es hacerlo utilizando el mismo tipo de materiales para que resista un examen científico. La mayoría de las falsificaciones no lograrían engañar siquiera a un aficionado dotado de un conocimiento imperfecto de la obra del artista en cuestión.

### **¿Qué es una falsificación de obra de arte?**

La definición más precisa es la de orden legal: una falsificación es una obra de arte ejecutada con la intención de inducir a error, de hacerla pasar como creación de una mano diferente. Una copia no tiene por qué ser una falsificación, así como tampoco una pintura u objeto ejecutado en un estilo ajeno. Lo importante es la intención.

Una atribución falsa tampoco es una falsificación. Las colecciones privadas y los museos están plagados de obras a las que no puede adjudicarse un origen definitivo. Recientemente, algunos cuadros que antes se creían de John Constable se han atribuido a su hijo Lionel, jamás pretendió imitar la obra de su padre, sólo pintaba en el mismo estilo.

### **¿Cómo podemos distinguir entre una falsificación y el objeto auténtico?**

La mirada del experto, sensible a las características peculiares del estilo de un artista, raras veces se deja engañar, y en caso de duda, se puede recurrir a la ciencia y a la documentación.

La ciencia puede calcular la antigüedad de una pintura, de la tela, de la madera o del metal; los rayos X pueden revelar lo que hay por detrás de la superficie. En algunos casos, los documentos pueden proporcionar una cadena de conexiones que nos remontan al pasado, en ocasiones, hasta llegar al propio artista. Los objetos genuinos, a diferencia de las imitaciones, siempre tienen historia. Keating, el falsificador inglés más famoso de después de la guerra, ha negado hasta el cansancio que haya tratado jamás de hacer pasar sus pastiches por obras de otros artistas. Sin embargo, en 1976 se celebró en una galería privada de Londres una exposición de «obras recientemente descubiertas de Samuel Palmer». Todas las obras expuestas eran de Keating.

La Cena de Emaús, de Han van Meegeren, en el estilo de Vermeer (1632-75) en óleo sobre tela se trata de la falsificación más conseguida del más grande falsificador de nuestro tiempo, que tan bien hizo tragar el anzuelo a los expertos. Pero no consiguió engañar a todos. Su éxito temporal se debió en parte al hecho de que pintó sus cuadros inmediatamente antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Las insólitas circunstancias impidieron un examen adecuado.

Hans van Meegeren pintó un «Vermeer» bajo la supervisión de la policía en 1945. Hans van Meegeren fue sometido a juicio en Amsterdam, en 1947. Algunos expertos se dejaron engañar hasta tal punto por las falsificaciones de van Meegeren que se resistían a creer su afirmación de que él mismo las había pintado (muchos falsificadores sienten una necesidad patológica de dar a publicidad su fraude). En 1945 pintó un «Vermeer» bajo la supervisión de la policía. En 1947, poco antes de su muerte, fue llevado a juicio.

En la "Mujer con sombrero", de Elmyr de Hory no podemos decir que nos encontremos ante una falsificación, sino más bien ante una mala copia del celebrado retrato fauve que hizo Matisse de su mujer (Mujer con sombrero, 1905, colección privada). El extravagante De Hory pretendía haber vendido muchas falsificaciones de pinturas modernas a coleccionistas privados, no

tanto para su ganancia personal como para poner de manifiesto la corrupción y avaricia imperantes en el mundo del arte. Sin embargo fueron muy pocos los expertos que se dejaron engañar por los pastiches de De Hory. Cuando se hizo famoso, De Hory se ganó la vida haciendo pastiches y copias que firmaba con su propio nombre de pila.

Para valorar correctamente el fenómeno de la falsificación es necesario considerarlo en una perspectiva histórica y no según criterios que se aplican únicamente a la ética actual. En realidad no siempre resulta fácil distinguir entre el engaño y la legitimidad de las imitaciones, ya que pueden intervenir factores exquisitamente culturales: Miguel Ángel enterró un Cupido durmiente esculpido por él mismo a imitación de uno antiguo, con el fin de que apareciese como fruto de excavaciones y L. Giordano firmó con su nombre y con el de Durero *Cristo y el tullido* que él mismo había realizado imitando a Durero; por esta razón, es necesario mencionar que en Italia, las imitaciones eruditas de la antigüedad clásica, o en Alemania las de Durero, fueron muy alabadas en el Cinquecento y alentadas por príncipes y pontífices. Aunque la mayor parte de las numerosas falsificación de pintura, escultura, muebles, objetos arqueológicos carecen de interés y sirven para poner de manifiesto, más que nada, la habilidad del falsificador, algunas de ellas influyen, con implicaciones de diferente naturaleza, en la historia del gusto y de las preferencias de los públicos a quienes están destinadas.

### **“FALSIFICADOR” O “IMITADOR”**

En la segunda mitad del siglo XVI, el descubrimiento de falsificación, sobre todo de monedas antiguas, no provocaba otra cosa que la condena moral del falsificador. En el siglo XVII, paralelamente con la consolidación del concepto de propiedad artística, y también del coleccionismo y del mercado de arte, asistimos a la difusión del fenómeno.

Para evitar la reproducción ilícita de sus propias obras (protegidas por la ley por primera vez en Inglaterra en 1735), los artistas del siglo XVII más perjudicados por las actividades de los imitadores, confeccionaron listas detalladas, frecuentemente acompañadas por un boceto de sus cuadros; a partir de entonces, por primera vez el término “falsificador” reemplazó al de “imitador”.

Este tipo de falsificación testimonia las miserables condiciones de vida de los aprendices y de los pintores de poco éxito que comerciaban a bajo precio con sus productos. Durante el siglo XVIII, junto a episódicos retornos del gusto por la pintura del Quattrocento (pertenecen a esta época algunosseudorretratos toscanos al estilo de Paolo Ucello), la falsificación se

desarrolló en el sector de las artes decorativas (vasijas, bronce, terracotas) una vez estudiadas las técnicas antiguas.

A todo ello se añade el hecho de que la nostalgia por las pérdidas esenciales naturales y los ambientes arcádicos originó un desmesurado interés por los paisajes de los siglos XVIII y XIX, como es el caso de Zais, Zuccarelli y sobre todo de Corot, quizás el maestro más plagiado (pintó cerca de tres mil obras, pero se calcula que hay, por lo menos, treinta mil cuadros “suyos”, en circulación sólo en Europa). Actualmente, la obra de arte supone, además de un signo de prestigio social, una inversión rentable.

El aumento vertiginoso de la demanda de cuadros, muebles antiguos y otros objetos de anticuario incrementa, a su vez, el mercado de los falsificadores de arte que perfeccionan cada vez más sus obras y que gracias a la tecnología, pueden imitar casi a la perfección, técnicas, materiales y colores de distintas épocas y exhibir certificados de “autenticidad”, también impecables (valga mencionar el caso que ya ha entrado en la historia del arte, del holandés Van Meegeren que acusado de colaboracionismo por haber vendido a Goering *La mujer adúltera*, atribuido a Vermeer, logró demostrar ante los jueces que se trataba de un cuadro falso idéntico al original).

Por otra parte, hoy día los análisis químicos, espectrográficos, radiográficos y microscópicos pueden ayudar a descubrir falsificaciones, delito que actualmente contemplan casi todas las legislaciones.

Existen a tal fin técnicas extremadamente complejas y sofisticadas que se aproximan a las técnicas tradicionales, basadas en el “buen ojo” de quien hace el peritaje o en el conocimiento histórico del artista y de su época: desde los llamados relojes geológicos (potasio-40, uranio-238, rubideo-87) que permiten establecer la edad de los materiales empleados, el empleo de transformadores nucleares que informan sobre la composición de los materiales empleados, hasta el bombardeo de la obra en cuestión con partículas elementales.

En concreto, para determinar la edad de una pintura al óleo se utilizan las características del plomo metálico. De hecho la radiactividad que contiene este elemento es tanto más alta cuando más antigua es la pieza: basta por tanto medir la actividad de los colores al plomo, en particular del blanco, para determinar, por ejemplo, si una pintura ha sido realizada en este siglo o en el pasado.

Las actividades industriales, las experiencias nucleares y en general, la contaminación atmosférica han hecho, por otra parte, aumentar la presencia de C-14 en las sustancias orgánicas (papel, tela, aceite de lino, etc.) hasta el punto de que es posible distinguir con precisión los cuadros pintados, por ejemplo, después de la II guerra mundial.

## **ROBOS Y FALSIFICACIONES DE OBRAS DE ARTE**

En cualquier época el robo y la falsificación de arte fueron disciplinas paralelas al arte mismo. Desde la antigüedad, los impostores han tenido aciertos magnos y aberraciones brutales. El falsificador es quizá el más artista; pero el ladrón fino suele llegar a artilugios dignos de admiración. El falsificador y el ladrón necesitan ir un poco más adelante de los avances técnicos en identificación y protección de la obra, para sorprender. No robarán ni falsificarán al azar: necesitan conocer el mercado puntualmente y casi ser parte de él.

Mientras el ladrón realiza un asalto de alta calidad, sustrayendo cuadros de autores universales, el falsificador tal vez está componiendo en su laboratorio los pigmentos de época, como un científico que busca clonar, no a un ser humano, sino una obra artística. En este sentido, el robo y la falsificación han tendido a crear también una disciplina científica paralela. El falsificador y el ratero ganan cada uno a su manera y, muchas veces, trabajan de acuerdo, formando una sociedad que opera desde hace muchos siglos.

El mercado del arte adquiere mayor relevancia día tras día. Se manejan sumas enormes de dinero en subastas públicas, en Londres, Nueva York, Milán; en transacciones privadas y aun clandestinas. Para llegar al punto fantástico y estratosférico que ahora tiene la valoración de las obras artísticas, se ha recorrido un viejo un proceso.

En la Edad Media el artista era anónimo y su paga la de cualquier artesano o camarera. En el Renacimiento, empieza la valoración del artista como individuo; hay contratos que consignaban las cantidades a pagar por una obra y las condiciones de entrega. En tal época apareció la exigencia de garantizar la autoría de una pintura, siendo mayor su valor si era de la mano de “el maestro”. En una manera de falsificación generosa o necesitada, esos maestros firmaban algunos trabajos de sus discípulos. Pero antes de llegar a “maestros”, como lo consignan también algunos contratos, debían ir por agua al pozo, limpiar la letrina familiar o tocar el laúd en la morada que lo había contratado como músico.

Para el siglo XIX, el arte era legitimado mediante un sello impreso por los institutos de bellas artes y las muestras oficiales imponían el gusto de los coleccionistas; así la pintura implicaba prestigio social con certificación del Estado y visto bueno de las mafias académicas. El impresionismo significó la demolición de los géneros del oficialismo y marcó el comienzo del mercado actual. Al no ser aceptados en los salones oficiales, los nuevos pintores se lanzaron al libre mercado, vendiendo ellos mismos sus obras, o siendo comercializadas por los dueños de galerías privadas o furtivas, o a través de trueques en carnicerías, cantinas y bares.

El arte, antes “invalorable”, comienza a tener precio, ya fuera en la sala de remates, o bien entre los inspectores de seguros. Las obras se convirtieron en elementos de resguardo contra la devaluación, una especie de elegante bolsa de reserva.

Paralelo a los procesos de conceptualización del valor artístico, marcha oculto el arte del crimen del arte, denomínesele plagio, falsificación, o exterminio.

Según un informe del FBI, esta actividad ilícita es la que más dinero mueve después del tráfico de drogas y de armas: anualmente de cuatro a seis billones de dólares.

Los ladrones y falsificadores de arte suelen detentar un grado de inteligencia superior al promedio. En ocasiones, son expertos en disciplinas relacionadas con el mantenimiento y la remodelación de obras artísticas. Es posible que trabajen o estén en contacto con las empresas encargadas de la seguridad de las piezas. De este modo, el ladrón y el estafador se auxilian de la infraestructura institucional para cometer los crímenes.

El comercio ilícito de arte en Estados Unidos se ha incrementado tanto, que el FBI, ha fortalecido una oficina con el nombre de “Registro de Pérdida de Arte”, dedicada a investigar los casos relacionados con el robo artístico.

La falsificación es uno de los crímenes artísticos, si es posible decirlo así, más lucrativos en el mercado negro y abierto del arte. Los primeros falsificadores fueron los romanos, quienes hicieron reproducciones del arte griego por largo tiempo. El falsificador suele colindar con la fina perversión; prefigura, mientras elabora sus rudimentos, el instante en que la lente del experto va a calificar la autenticidad de la pieza. Sabe el camino que va recorrer la falsificación, entre radiografías fluorescentes –que captan moléculas–, pruebas de pigmento, certificaciones expertas, para luego ser puesta en la sala de exhibición o execrada.

Se han instaurado laboratorios que, apoyados en técnicas de punta, moldean y ponen en práctica códigos metodológicos que pueden confirmar la autoría real de las obras, con un grado de acierto muy alto. Sus analistas son exhaustivos, ingeniosos, objetivos; un ejemplo podría ser el llamado método de “Análisis de activación del neutrón”. A partir de muestras microscópicas, se identifican los elementos que las constituyen; obtienen indicios inconfundibles de la constitución específica de la obra y deducen las técnicas pictóricas que utilizaron y el año en que fueron realizadas. Este sistema se ha desplegado principalmente en la Universidad de Wisconsin-Madison, donde se encuentra el reactor nuclear adecuadamente acondicionado a recibir a Rembrant, Warholl, Tiziano, Toulouse-Lautrec o Filippo Lippi.

## **CASOS DE FALSIFICACIONES Y FALSIFICADORES FAMOSOS**

### ***-LOS FALSOS VERMEER Y EL CASO VAN MEEGEREN***

Naturalmente, para que los falsificadores se ocuparan de Vermeer, fue necesario que se rehiciera la fama del artista y surgiese buena demanda de cuadros por parte del comercio de anticuariado. De hecho, algunos falsos Vermeer debieron de circular ya a finales del siglo XIX, aunque en varios casos tal vez se tratara de imitaciones realizadas de buena fe por admiradores del pintor, como el alemán Meyer, usadas después con fines fraudulentos. En todo caso, el momento cumbre de este asunto sigue relacionado con el “caso” van Meegeren.

### **HAN ANTHONIUS VAN MEEGEREN**

Nacido en 1889 en Deventer, Holanda, Han Anthonius van Meegeren estudió en el Instituto técnico de Delft para abrirse camino en la arquitectura, según la voluntad de su padre, adquiriendo de paso nociones de química que más tarde le serían preciosas; pero se sentía atraído por la pintura y pronto cambió de dirección en sus estudios.

En 1913, un grupo de dibujos y acuarelas, entre ellos algunos interiores a la manera holandesa del siglo XVII, le valieron los primeros éxitos; en 1914 superó los exámenes de la Academia artística de La Haya, imponiéndose con la copia de un cuadro del siglo XVII, tras el resultado negativo de la prueba de un retrato. En los años siguientes, también en La Haya, organizó “exposiciones personales” a base de temas bíblicos arcaizantes, que hallaron generosos compradores. Vistas hoy de nuevo aquellas obras, uno las relaciona espontáneamente con las falsificaciones que más tarde harían célebre a su autor.

En aquel tiempo visitó museos de Bélgica, Francia, Italia, Inglaterra, además de los holandeses. Su producción posterior no alcanzó de la crítica los elogios que van Meegeren creía merecer; por ello se marchó de Holanda (1932) y pasó a la Riviera francesa, primero a Roquebrune y después a Niza (en busca de lugares apartados de ojos indiscretos; pare llevar a cabo propósitos -dice algún biógrafo reciente- ya entonces madurados); hasta que en 1939, el estallido de la guerra lo devolvió a la patria. Parece ser que su capital ascendía entonces a 15.000 libras esterlinas, obtenidas mediante retratos de ricos ingleses y americanos (a los que la crítica, con disgusto del autor, definía “cuadros-fotografía”); pocos años después disponía de un patrimonio de unas 600.000 esterlinas.

La ambición de van Meegeren de ascender a la escena del mundo artístico se concretaba al término del segundo conflicto mundial. En mayo de 1945, militares del VII Ejército americano descubrían entre varias obras custodiadas por los alemanes en las minas de sal, un *Cristo y la adúltera* con la firma de Vermeer. El cuadro había sido comprado por 1.650.000 florines durante la guerra, en Ámsterdam, por encargo del ministro nazi Goering. Se averiguó que la venta se debía a van Meegeren, que fue arrestado (29 de mayo). Al poco tiempo, viendo que era inútil todo intento de sustraerse a la acusación de colaboracionismo, confesó haber realizado él mismo, entre 1935 y 1943, la *Adúltera* y otras “obras maestras” vermeerianas, a fin de vengarse de los críticos y de sus pretensiones a juzgar la actividad ajena.

La justicia holandesa puso a prueba a van Meegeren; bajo continua vigilancia, el acusado pintó un *Jesús entre los doctores* a la manera de Vermeer (la elección del tema no carecía de cierta ironía, por la alusión al mismo van Meegeren en careo con los expertos); la tela estuvo lista en septiembre, no propiamente acabada, pero sí llevada a tal punto que, a pesar de su calidad inferior a la de la *Adúltera* y a lo demás, explicaba por sí misma las afirmaciones del falsificador.

Tras haber sido condenado (ya no por colaboracionista, sino por falsario), el año de su detención - el 12 de noviembre de 1947 - van Meegeren moría en diciembre, a la edad de cincuenta y ocho años.

Precedió a la sentencia una investigación que duró diez meses, realizada con la ayuda de historiadores del arte como J. O. van Regteren Altena y H. Schneider, y de peritos (químicos, etc.) como W. Froenies y A. M. Wild: lo mejor que había en Holanda; se les unieron expertos belgas (entre ellos P B Coremans), ingleses y americanos. Se hizo el examen pericial sobre seis telas vendidas por van Meegeren como obras de Vermeer: *Encuentro en Emaús*, *Busto del Redentor*, *Última cena*, *Bendición de Jacob*, *Lavatorio de pies*, además de la *Adúltera*; sobre otras dos obras inacabadas halladas en casa del falsificador, *Mujer que lee una partitura* y *Tañedora de mandolina*; y algunas imitaciones de Hooch y Terborch, que van Meegeren declaraba igualmente hechas por él.

La condena del falsificador proporcionaba un gravísimo golpe a la crítica vermeeriana. *El Encuentro en Emaús*, una de las obras de van Meegeren, había suscitado universal exultación en la época de su descubrimiento. Entonces, en 1937, habíase dicho que, por medio de una familia patricia italiana que deseaba quedar en el anonimato, procedía remotamente de un castillo holandés del Westland, donde habría existido una fabulosa colección de obras del Greco, Holbein, Rembrandt, Hals, Terborch, de Hooch, Metsu y otros. En realidad, en 1937 van Meegeren acababa de concluir su obra y por un intermediario la sometía al famoso crítico A. Bredius, que entonces estaba

de paso en Montecarlo; el estudioso reconoció en seguida y con entusiasmo la mano de Vermeer, reservándose la prioridad de anunciar el descubrimiento, cosa que hizo solícitamente en el “Burlington Magazine”; las pruebas “clásicas” (resistencia de los colores a los disolventes, análisis del albayalde, radioscopia, examen microespectroscópico de sustancias colorantes) confirmaron el juicio. El mismo intermediario llevó el cuadro a París; aquí, ya en diciembre de 1937, era adquirido por 550.000 florines por la Rembrandt Vereeniging (Asociación Rembrandt) para el Boymans Museum de Rotterdam, que lo expuso al año siguiente con otras cuatrocientas obras maestras, en el marco de las fiestas jubilares de la reina Guillermina. La autorizada revista “Pantheon” observó que jamás una obra de arte se había hecho tan universalmente célebre en tan poco tiempo; por su parte, la “Zeitschrift fur Kunstgeschichte” la exaltaba incluso entre los Rembrandt, los Hals y los Grunewald, como “núcleo espiritual” de la Exposición.

Puede asegurarse que la crítica ansiaba obras religiosas de Vermeer. En aquellos años, varios historiadores de arte habían llegado a la convicción de que Vermeer había trabajado para grupos católicos de la Holanda del siglo XVII: así, ante el descubrimiento del *Emaús*, algún estudioso pudo ufanarse de su propia agudeza providente. La referencia directa de la obra a Vermeer fue reafirmada por el mismo Bredius y halló concordantes a algunos más aún quienes después se ocuparon del pintor de Delft hasta el estallido de la “bomba”. Gracias, sobre todo, a van Rijckevorsel, se concretaron las relaciones con el caravaggismo, que el cuadro situaba hacia 1662; se reconoció en particular la dependencia del tema análogo de Merisi, conocido en las dos versiones de la National Gallery en Londres y de Brera en Milán. Parece que el historiador y filósofo Huizinga manifestó pronto alguna perplejidad, pero nadie le hizo caso; y aún en la monografía sobre Vermeer, de 1945, De Vries reservaba al *Emaús* Boymans los honores de la lámina en color, sólo compartidos por otros dos cuadros, subrayando además su “peculiar atmósfera de iniciación”, amen de declararlo “milagro de la pintura”.

En realidad, ya antes había asomado alguna vaga duda. En 1939, expertos y aficionados señalaban cuatro nuevos Vermeer inéditos (*Bendición de Jacob, Busto del Redentor, Última cena y la Adúltera*); durante la ocupación alemana de Holanda surgió un quinto, el *Lavatorio de pies*, que en 1943 fue comprado por el Rijksmuseum de Ámsterdam en 1.250.000 florines, con el juicio positivo, de Hannema y de la Comisión de Bellas Artes. Alguien comenzaba a considerar demasiado nutridos los descubrimientos de obras maestras vermeerianas: pero el estado de guerra y sobre todo el temor a las confiscaciones por parte de los ocupantes disuadieron a las autoridades holandesas de hacer indagaciones; por otra parte, el juego de los intermediarios ideado por van Meegeren era bastante complicado y, en todo caso, ni la más leve sospecha rozó al verdadero responsable. Cuando llegó el

tiempo de las confesiones, se supo que la realización del *Emaús* había sido precedida de pacientes investigaciones acerca de materiales y procedimientos de Vermeer. Hasta 1934 no se sintió dispuesto van Meegeren; compró en Ámsterdam una modesta *Resurrección de Lázaro*, de anónimo holandés del siglo XVII y amplió su tela para pintar la “obra maestra” vermeeriana. La ejecución terminó en 1935, al cabo de seis o siete meses de trabajo; con bastante rapidez, si se piensa en los minuciosos cuidados del falsificador, tal como los describió a sus interrogadores, dando a conocer cuanto pudiera comprobar la imitación. Para decir cuáles fueron las precauciones de van Meegeren, basta el que él mismo declaró haber comprado buena cantidad de brochas de afeitar para utilizar los pelos de comadreja que pensaba utilizar en la realización del falso cuadro, en vez de los de otras clases, que hubieran suscitado sospechas: conservó los clavos forjados a mano y los listeles de cuero originales de la *Resurrección de Lázaro* y los aplicó al *Emaús*; también para confundir a los expertos, hizo coincidir los blancos del viejo cuadro con los de Vermeer; tuvo siempre en su estudio ramilletes de lilas para disimular el olor del aceite de lilas, elemento de sus manejos. No se excluye que a sus confesiones se mezclara alguna inexactitud: por ejemplo, van Meegeren aseguraba haber hecho llevar de Londres bastantes lapislázulis para lograr el azul característico de Vermeer; pero el examen espectroscópico reveló en los azules huellas de cobalto, producido sólo a partir del siglo XIX.

Pero ni las revelaciones del responsable, ni los resultados periciales sirvieron para resolver dudas. En 1948, De Vries - director del Mauritshuis de La Haya - libre ya de su error sobre el *Emaús* y los demás cuadros de la misma procedencia, durante una conversación en el Louvre sostenía que era innegable la imposibilidad de errores en el juicio sobre las falsificaciones de van Meegeren. Inmediatamente, A. Lothe afirmaba que precisamente el *Emaús* y la *Última cena* eran Vermeer auténticos; lo mismo sostenía al año siguiente J. Decoen, de Bruselas, tras haber procedido a limpiar ambos cuadros.

En 1949, Coremans publicó un cuidadoso informe acerca de las investigaciones que habían llevado a la condena del falsificador; entre otras cosas, señalaba el estudioso que en los colores usados por van Meegeren se mezclaba una resina sintética a base de formaldehidos, no descubierta hasta tiempos recientes.

El profesor Mice, de Bruselas, opuso que las sustancias empleadas por Coremans para revelar las resinas artificiales daban críticas reacciones sobre los cohesivos antiguos. Análogas fueron las réplicas de otros químicos. Al año siguiente, en una entrevista a “Ópera” de Paris, el hijo de van Meegeren sostuvo que a su padre correspondía, además de la realización de dos supuestos Hals (*Muchacho con pipa*, en el Museum voor Stad en Lande, de Groninga, y *Caballero sonriente*, certificado y adquirido por el conocido

crítico Hofstede de Groot), la de otros dos cuadros hasta entonces considerados obra de Vermeer: *Muchacha con sombrero azul*, entonces propiedad Thyssen y otra *Muchacha* sin concretar con exactitud.

En cuanto a la tela Thyssen, la crítica confirmaba pronto algunas dudas resueltas hacía tiempo, aunque las revelaciones de van Meegeren hijo no carecieran de elementos contradictorios (entre otras cosas, el hijo del falsificador atribuía a las falsificaciones fechas de ejecución posteriores a la aparición de los mismos cuadros). Este otro rasgo del “asunto”, en vez de apagar las ilusiones que quedaran, pareció suscitar otras nuevas; en todo caso, se consolidaban más las del gran coleccionista holandés Daniel George van Beuningen, que intentó querrela contra Coremans, sosteniendo que las afirmaciones de van Meegeren eran puras fanfarronadas, al menos en el caso del *Emaús* y de la *Última cena*.

De los dos cuadros, el primero, había sido comprado por el Boymans Museum gracias a la munificencia del acusador; el otro lo había comprado el mismo van Beuningen en 1941, por 1.600.000 florines. Entonces Decodn forzó la dosis contra Coremans, publicando un *Retour a la verité* donde se reafirmaba la genuinidad del *Emaús* y de la *Cena* y se sostenía que en esos cuadros se había inspirado van Meegeren para sus falsificaciones de Vermeer. Un primer proceso (1955) dio la razón a Coremans, pero sólo porque el tribunal de Bruselas tuvo por buenos los motivos antes aceptados por el de Ámsterdam para condenar a van Meegeren.

En otro proceso que concluyó en 1958 Coremans adujo una prueba decisiva: la fotografía de una *Escena de caza* atribuida a A. Hondius, la misma que los rayos X revelaban como existente bajo la pretendida *Cena* de Vermeer y el testimonio de que dicha *Caza* había sido comprada por van Meegeren en 1940.

En este punto se requiere una consideración sobre las “fanfarronadas” de van Meegeren. Había declarado éste que sus falsificaciones estaban hechas en telas del siglo XVII, tras haber eliminado la pintura original, pero dejando parte de la vieja materia con sus propias grietas. De hecho, las radiografías revelaron bajo el *Emaús* una cabeza de mujer; caballos y jinetes bajo el Lavatorio y la *Adúltera*; y un perro olfateando un pájaro muerto bajo la *Cena* (como puede verse en los grabados): también evidenciaron la diversidad de las grietas en los dos estratos de color; y de la comparación con radiografías de legítimos cuadros de Vermeer, se veía claro que la duplicidad aparecía sólo en los productos de van Meegeren: también se veía que las grietas de los cuadros falsos habían sido cubiertas con tinta china, de modo que parecieran renegridas por suciedad secular (una vez extendida sobre toda la superficie, se quitaba de nuevo la tinta, dejándola apenas en los intersticios de las grietas; después, van Meegeren la fijaba con barniz).

En el caso del *Emaús*, se hallaron pedazos del bastidor original en el estudio de van Meegeren en Niza, según las indicaciones del mismo falsificador; fue posible rehacer todo el armazón de madera, empleando la parte conservada en el Boymans Museum. El examen microquímico de las falsificaciones probó el empleo de colores de alto grado de estabilidad, capaces de resistir no sólo a disolventes orgánicos (alcohol, benzol, etc.), sino también ácidos y álcalis.

Sabido es que las últimas atacan las pinturas al óleo, aunque sean antiguas; por tanto, había que pensar que van Meegeren había recurrido a resinas sintéticas, en realidad, resinas y colores confiscados al falsificador dieron las mismas reacciones químicas que las obtenidas con partículas sacadas del *Emaús* y de los otros cuadros gemelos. Análogos resultados se obtuvieron controlando los índices de refracción. En resumen: la modernidad de los supuestos Vermeer apareció con toda seguridad. (Puede añadirse que en abril de 1959, el restaurador vienés J. Eigenlaenger declaró que posteriores análisis químicos y radioscópicos probaban de modo irrefutable la reciente ejecución de la *Cena* y del *Emaús*; además, junto a un hecho nuevo: que van Meegeren había contado con un colaborador. Esta última noticia produjo cierta sensación, pero ya no cambiaba la esencia de las cosas.

Aunque no hubieran bastado las pruebas del bastidor del *Emaús*, el éxito de los diversos análisis, las confrontaciones con materiales en poder del falsificador, los platos, vasos, mapas hallados en su casa y en sus Vermeer; aunque no bastaran las imitaciones que quedaron inacabadas en su estudio, ni valieran los análisis estilísticos (bastaría la inerte presentación de las cabezas en la *Última cena*, extrañas la una a la otra, sin que un solo lazo de unión - ya no solo formal, pero ni siquiera de coherencia exterior - creara algo superior a la simple ilustración: bien observa Kurz que el *Emaús* constituye la cima de la carrera de van Meegeren; junto a él, las otras falsificaciones parecen parodias de Vermeer); pues bien, aunque nada de esto bastara, algunas obras genuinas de van Meegeren, que en algunos casos datan de 1918, serían un testimonio decisivo (precisamente la íntima pesadumbre en el rostro de Cristo, en el *Emaús*, bajo la aparente “no elocuencia” reaparece en varias alegorías expuestas por el falsificador con propio nombre): más aún, por su mismo examen se consiguió establecer la cronología de las falsificaciones.

A manera de conclusión recordaremos que en la subasta de las obras de van Meegeren, dispuesta por sus herederos en 1950, en vez de los millones esperados, se reunieron 226.599 florines. La venta incluía también una *Cena* realizada en 1939 que había servido de modelo a la que costara 1.600.000 florines a van Beuningen; y el *Jesús* entre los doctores, pintado bajo la vigilancia de la justicia, fue adjudicado por sólo 3000.

## **- ELMYR DE HORY Y SUS MAS DE 1000 OBRAS FALSAS**

Fue el más elegante de los timadores. Nacido en una adinerada familia húngara, la II Guerra Mundial le privó de su herencia. Por casualidad, una de sus pinturas fue vendida en París como un Picasso: y Elmyr de Hory encontró el filón. Viajó por el mundo gozando de la vida y huyendo de la ley, hasta alcanzar la increíble cifra de 1.000 obras falsas vendidas. Nacido en 1905, murió en Ibiza tras pasar en la isla 16 años.

El escritor Clifford Irving describe así a Elmyr de Hory a su llegada a la isla de Ibiza, en el verano de 1961: "Llevaba un monóculo pendiente de una cadena de oro, sus jerséis siempre eran de Cachemira. Lucía reloj de pulsera de Cartier, y se sentaba al volante de un descapotable Corvette Sting Ray de color rojo. Era, así lo hizo saber, 'un coleccionista de obras de arte'". Y añade: "Si había alguna opinión unánime sobre el suave y acicalado húngaro era que nunca había trabajado un día en su vida, ni podría, ni iba a hacerlo".

Pero nadie sospechaba la realidad: no sólo había sido el falsificador más grande de la Historia, capaz de colocar durante 21 años un millar de obras de artistas como Picasso, Modigliani, Matisse, Renoir, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Chagall, etc. Además, su vida había sido de película: siempre en los mejores hoteles e inmerso en los círculos sociales más selectos, siempre huyendo (de los nazis, del FBI, de la Justicia española.).

Ahora, a mas de 30 años después de su muerte, la galería madrileña Tribeca le dedica una exposición que incluye 25 obras (dibujos, acuarelas, plumines y tinta china) inspiradas en Modigliani, Picasso, Toulouse-Lautrec, Matisse, Léger y Renoir, más un lienzo (pintado entre 1955-57) inspirado en André Lhote, un pintor postimpresionista cercano al cubismo.

Pero, ¿quién fue realmente Elmyr de Hory? ¿Cómo llegó a convertirse en el falsificador más importante de todos los tiempos? ¿Por qué el cineasta Orson Welles se inspiró en él para realizar su película-documental "F" de fraude (1974), y hasta la revista Time le dedicó su portada?

Este genio de la falsificación nació en 1905 en Budapest, hijo de dos ricos aristócratas de origen judío. Decidido a ser artista, se trasladó a París, donde trabajaban entonces Matisse y Derain, y por donde aparecía a menudo Picasso. "Como la mayoría de los pintores jóvenes del momento, los conocía a todos".

La Segunda Guerra Mundial trastornó su mundo. Fue conducido a Alemania y, en un interrogatorio, la Gestapo le rompió una pierna. Trasladado a un hospital en las afueras de Berlín, logró escapar de la manera más

increíble: un día notó que la puerta de entrada estaba abierta y se marchó andando de puntillas. Consiguió llegar a Budapest, donde aguantaría hasta el final de la guerra.

Tras el conflicto, volvió a París. Pero ahora era "pobre, pintor y ya no era joven". Entonces, una amiga noble y multimillonaria, lady Campbell, se fijó en un dibujo que él había hecho en 10 minutos y lo confundió con un Picasso. Desconcertado, Elmyr se lo vendió. "Fue tan fácil que no podía creerlo. Ni siquiera me sentí culpable, era una cuestión de supervivencia", dijo.

Muy pronto, se dedicó a recorrer Europa vendiendo sus dibujos de Picasso. Tras las penalidades de los últimos años, era maravilloso volver a alojarse en los mejores hoteles, pedir buenos vinos y viajar en primera clase. Cada vez que vendía algo, lo celebraba con Mouton-Rothschild cosecha de 1929.

En agosto de 1947 se trasladó a Nueva York. A la fiesta de inauguración de su nueva casa estaban invitados Zsa Zsa Gabor (a la que había conocido en Budapest), Anita Loos, Lana Turner y René d'Harnoncourt, en aquel momento director del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Empezó entonces un periplo que le llevó de Hollywood a San Francisco, Portland, Seattle y San Diego. En Texas tuvo un éxito inmediato con los nuevos magnates de la industria petrolífera, ansiosos de cultura inmediata. "Yo era una gran atracción", recordaba Elmyr. "Me gustaba Texas y me gustaban los americanos. Me sorprendía lo generosos y sencillos que eran todos".

Pese a algún pequeño tropiezo, su negocio iba viento en popa. Su colección privada pronto incluyó dibujos, acuarelas y pequeños óleos falsos de Matisse, Picasso, Braque, Derain, Bonnard, Degas, Vlaminck, Laurencin, Modigliani y Renoir.

En los años 50, empezó a vender por correo a museos de arte moderno y galerías de todo Estados Unidos. A menudo, retenían las obras durante varias semanas mientras buscaban asesoramiento de expertos. Pero el resultado siempre era positivo. En todo este tiempo, sólo un par de dibujos fueron puestos en duda.

Finalmente, sucedió lo inevitable. Vivía entonces en Florida, cuando un coleccionista —a quien De Hory había vendido algunas obras— prestó sus dibujos para una exposición que tuvo que ser cancelada porque dos de ellos "no eran originales". Elmyr huyó durante unos meses a México. Después se enteraría de que el FBI había visitado su apartamento, preguntando cuándo volvería.

Por esa época, el precio de sus obras estaba alcanzando cotas astronómicas. Las piezas ya vendidas iban dispersándose y terminaban a menudo en colecciones particulares y museos. En el de Detroit encontró expuesto un Modigliani salido de su mano. En libros y catálogos aparecían piezas suyas. Todo eso empezaba a deprimirle, más que a halagarle. De regreso a Estados Unidos, Elmyr continuó con su vida de siempre. Dio una fiesta a la que fue Marilyn Monroe . "Allí abajo, frente a mi puerta, había tres Rolls Royce". Pero empezaron a circular rumores entre los grandes marchantes que advertían "ten cuidado con un amable húngaro de 50 años con un monóculo y un Matisse bajo el brazo". Entonces empezó a falsificar litografías, más fáciles de colocar, y entre ellas muchas de la serie Tauromaquia, de Picasso.

Tras un intento de suicidio, en 1959, Elmyr decidió huir de América. En sus 13 años allí se había convertido en el falsificador más prolífico y de más éxito de la Historia. Sus obras colgaban en las paredes de museos e instituciones. Había viajado tanto y había utilizado tantos alias, que nadie, ni siquiera los escasos marchantes que habían detectado alguna de sus falsificaciones, estaba en condiciones de imaginar la magnitud de su trabajo.

Justo entonces, descubrió Ibiza. Unido a dos jóvenes manipuladores, Legros y Lessard, el negocio prosperó más que nunca. En el año 1962, Elmyr asimilaba las técnicas al óleo de grandes pintores, mientras sus socios vendían su obra por París, Nueva York, Chicago, Suiza y el sur de Francia. Al año siguiente recorrieron Río de Janeiro, Buenos Aires, Ciudad del Cabo, Johannesburgo y Tokio.

Las hazañas del trío se sucedían sin descanso. Según contaba Elmyr, Legros llegó a enviar una de sus obras a Picasso para que certificara su autenticidad. Éste, que no estaba totalmente seguro, preguntó: "¿Cuánto pagó el marchante por él?". Le dieron una cifra fabulosa, 100.000 dólares, y Picasso dijo: "Bueno, si han pagado tanto, debe de ser auténtico".

En Tokio, Legros vendió al Museo Nacional de Arte Occidental tres piezas sobre las que el mismo ministro francés de Cultura, André Malraux, fue invitado a dar su opinión (comentó que los precios eran muy razonables para unas obras de tal categoría).

El multimillonario Algur Hurtle Meadows, magnate del petróleo y poseedor compulsivo de obras de arte, les compró en dos años 15 Duffys, siete Modiglianis, cinco Vlamincks, ocho Durains, tres Matisses, dos Bonnards, un Chagall, un Degas, un Laurencin, un Gauguin y un Picasso. Pero Elmyr apenas recibía unos cientos de dólares al mes, mal y tarde. "Teníamos que mantenerle pobre, explicaría Lessard después, para que siguiera a nuestras órdenes". La última etapa de su vida tiene aires de sainete.

Sus socios se pelearon públicamente y terminaron ante los tribunales en varios países. Eso afectó a Elmyr, cuyos trabajos perdieron calidad. Algunas de sus obras despertaron sospechas y pronto el nombre de Fernand Legros empezó a estar comprometido. Tantos escándalos acabaron escamando al magnate texano que pidió el asesoramiento de cinco expertos. La conclusión fue inapelable: 44 cuadros no eran originales. Meadows se convirtió, según un periodista, en "el hombre que posee la mayor colección de falsificaciones del mundo".

El final. "La falsificación ha terminado", dijo entonces Elmyr, "yo ya he sufrido bastante". Las autoridades españolas habían puesto la vista sobre él y se le abrió una investigación a cargo del Tribunal de Vagos y Maleantes. Lo condenaron a dos meses de cárcel por homosexualidad, convivencia con delincuentes y "carecer de medios demostrables de subsistencia".

Finalmente, todo se serenó y De Hory pudo vivir los últimos años de su vida en relativa paz, en su querida isla de Ibiza. Un año antes de morir, celebró una exposición en Madrid, llena de piezas realizadas "al estilo de" pero firmadas, orgullosamente, "Elmyr". De hecho, se volvió tan célebre, que se dio el caso de artistas que realizaron copias de falsificaciones suyas.

Lo más asombroso, sin embargo, es que pudiera engañar a tantos expertos durante décadas. Elmyr, desde los comienzos de su carrera, en 1946, pintó unas 1.000 obras de arte atribuidas a maestros desde Modigliani hasta Picasso. Sólo en la etapa con Legros se calcula que ganó 35 millones de dólares. Y si no hubiera sido por los graves conflictos personales de sus dos socios y vendedores, jamás hubiera sido descubierto.

## CAPITULO 6

### CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y VALORACION DE LAS OBRAS DEL ARTE

La conservación requiere el cuidado y mantenimiento de las obras de arte, pues todas ellas, tras un período más o menos largo, quedan sometidas a alteraciones y deterioros. Estos puede obedecer a varios factores: cambios químicos, físicos y biológicos que se produzcan en virtud de la inestabilidad inherente a los materiales con que está hecho un objeto o uso de técnicas defectuosas malas condiciones ambientales, el mal trato, daños accidentales o deliberados.

Determinados cambios en los estados de los materiales son inevitables e irreversibles, pero se puede reducir el deterioro mediante un tratamiento adecuado de conservación. Sin embargo, esto exige un profundo conocimiento del valor histórico y artístico del objeto en cuestión, así como de su estructura química y física. Existe una conciencia cada vez mayor de que los factores ambientales tienen una importancia fundamental a la hora de determinar la duración de los objetos, así como de que gran parte del trabajo de restauración realizado en el pasado podría haberse evitado con un trato cuidadoso.

Los materiales orgánicos como el lienzo, madera papel, ciertos pigmentos, y la mayoría de los medios adhesivos, son particularmente sensibles a los cambios ambientales. Un nivel de humedad y una temperatura excesivamente elevados o bajos, así como demasiada luz, y la polución atmosférica, contribuyen al deterioro de los objetos. Los museos y las galerías de arte normalmente intentan mantener una atmósfera estable, pero las condiciones de las casas particulares y los edificios históricos son más difíciles de regular. Si a pesar de todos estos cuidados es necesario un tratamiento activo de restauración éste debe ser realizado únicamente por un conservador experto, especializado en el campo correspondiente, caso contrario, se puede causar un daño irreparable de forma inadvertida aplicando entusiastas métodos de aficionado. La conservación profesional mantiene la autenticidad del objeto y evita todo tratamiento innecesario.

## **LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURAS**

### **CUADROS:**

Normalmente están pintados sobre tablas o lienzos y presentan una estructura de varios estratos en la que pueden descomponerse uno o más de sus elementos.

### **SOPORTES:**

Tanto la madera como el lienzo están sujetos a cambios dimensionales de acuerdo con las variaciones de la humedad relativa y la temperatura. Las tablas, especialmente cuando están compuestas de varias piezas de madera ensambladas, son propensas a cuartearse y combarse. En el pasado, esto se corregía aplicando al dorso un entramado de madera; sin embargo, estos métodos pueden producir más daño aún al introducir nuevas tensiones.

Actualmente la conservación se centra en evitar alteraciones del soporte regulando el ambiente. El lienzo se debilita con el paso del tiempo, especialmente en puntos de fuerte tensión, como, por ejemplo, los bordes, por donde va sujeto al bastidor, y llega un momento en que ya no puede servir de soporte a la pintura.

El remedio usual consiste en forrar el cuadro, esto requiere fijar un nuevo lienzo a la parte trasera del original con cola, resina, o algún adhesivo a base de cera. La mayoría de los cuadros que tienen más de cien años han sido forrados, algunas veces como medida preventiva. Hoy se está llevando a cabo una intensa labor de investigación sobre el modo de mejorar los métodos de revestimiento con tejidos adhesivos y sintéticos; no obstante, el revestimiento se evita siempre que es posible, ya que entraña el riesgo de alterar para siempre el aspecto y la textura superficial de la pintura. En condiciones de extrema humedad (encima del 70 % de humedad relativa) los soportes pueden ser atacados por mohos o insectos y es necesario fumigarlos.

### **FONDO Y CAPAS DE PINTURA:**

El movimiento del soporte y una técnica pictórica defectuosa pueden causar la segmentación de la pintura y el fondo que se resquebraja y llega a separarse. Si no se pone freno a esto, se producirá una pérdida de pintura, y por ello deben consolidarse las escamas desprendidas con adhesivos, de forma que vuelvan a quedar fijadas.

## **BARNIZ:**

Los barnices de resina natural, y algunos sintéticos, se ponen con el tiempo amarillos, se vuelven quebradizos o turbios, y la superficie del cuadro queda desvaída o encubierta. La eliminación del barniz únicamente debe llevarla a cabo un experto en conservación.

## **RECOMENDACIONES PARA EVITAR DAÑOS IRREVERSIBLES**

### **GRIETAS:**

La red de grietas que aparece en la mayoría de los cuadros llamada “*CRAQUELURE*”, se desarrolla a medida que el medio se seca, o sea como resultado del movimiento de la película de pintura seca y quebradiza que se produce con el paso del tiempo. Esto puede resultar muy perturbador a la vista, pero no se puede corregir.

### **AMARILLEAMIENTO:**

Se produce en todos los óleos que se secan. Puede originar cambios de color, especialmente en zonas pálidas y azules.

### **CAMBIOS DE COLOR (PENTIMENTO)**

Con el paso del tiempo. Se suele incrementar la transparencia del medio oleoso y se pueden hacer visibles, a través de las capas superiores de pintura, cambios efectuados por el propio artista durante la ejecución del cuadro (pentimenti). Estos cambios de color se dan cuando se han utilizado pigmentos fugitivos, como algunas lacas orgánicas rojas y amarillas, éstas tienden a desvanecerse bajo la acción de la luz y no pueden ser restauradas. El resinato de cobre verde se vuelve, a menudo, marrón, y el esmalte de pigmento azul puede convertirse en gris en un medio oleoso.

En general, como mejor se conservan los cuadros es enmarcándolos y barnizándolos. También conviene añadir algún respaldo al marco con objeto de evitar el polvo.

### **PAPEL:**

El papel está compuesto de fibras de celulosa procedentes de pulpa de trapos o de madera. Sus principales enemigos son la acidez y la contaminación del aire.

### **ACIDEZ:**

Puede resultar de la misma fabricación del papel con pulpa de madera y de la introducción de alumbre. El papel necesita un pH neutro, aproximadamente de 7, ya que el exceso de alcalinidad también le perjudica. Todos los procesos de desacidificación constituyen medidas a corto plazo, ya que la contaminación atmosférica puede incrementar la acidez.

El papel es higroscópico (absorbe agua), la humedad en combinación con el dióxido de azufre del aire, un importante contaminante de la atmósfera, forma ácido sulfúrico. Los óxidos nitrosos del aire combinan con el agua formando ácido nítrico.

Partículas metálicas microscópicas pueden situarse en el papel durante su manufactura y reaccionan luego con el dióxido de azufre produciendo puntos marrones fenómeno denominado algunas veces “moteado”.

### **LUZ Y CALOR:**

El nivel luminoso recomendado para el papel es de 50 lux (unidades de intensidad luminosa). Un nivel luminoso elevado puede alterar el color del papel, y lo que es aún más significativo, decolorar los pigmentos. Las temperaturas altas aumentan la tasa total de reacciones químicas, y por ello las obras ejecutadas en papel no deben ser expuestas a zonas demasiado altas de la pared, sobre puntos de calor o bajo luz solar directa.

### **HUMEDAD:**

Se recomienda un nivel de 50 % de humedad relativa, ya que en situación de extrema humedad amenazan el hongo y el moho, por lo que en ningún caso debe pasarse del 70 %. El moho se alimenta de apresto, celulosa y empastamientos tales como la goma arábica o la goma tragacanto, que se emplean en acuarelas y pasteles. Plagas de insectos como el lepisma tienden a atacar al papel y a la cola, y pueden dejar deposiciones marrones ácidas que comen el papel.

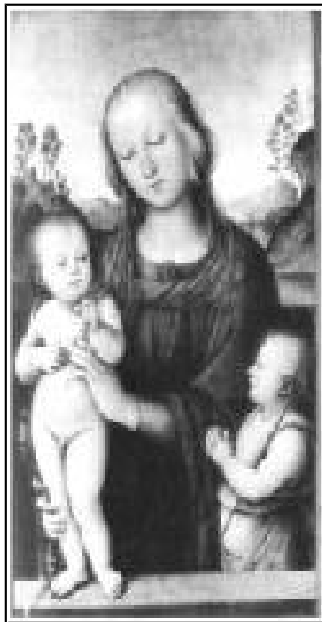
### **MONTAJE Y ARMAZÓN:**

Causa importante del deterioro del papel son el montaje y armazón sobre tableros baratos, que pueden transmitir acidez al papel, o sobre madera, que exuda resinas. Siempre debe utilizarse el «tablero de museo», hecho de fibras de algodón, sin acidez posible, de elevada calidad.

No ha de colocarse el papel directamente sobre el tablero, sino aislado a través de una lámina de papel japonés de buena calidad, que permita expansiones y contracciones de acuerdo con las variaciones de las condiciones atmosféricas. Tampoco deben utilizarse cintas autoadhesivas, ni fijadores metálicos tales como grampas.

### **EJEMPLO DE UNA RESTAURACION**

Cuatro etapas de la restauración de La Virgen y el Niño con San Juan, de Perugino (1448-1593): óleo sobre tablero; 69 x 44 cm.: National Gallery, Londres.



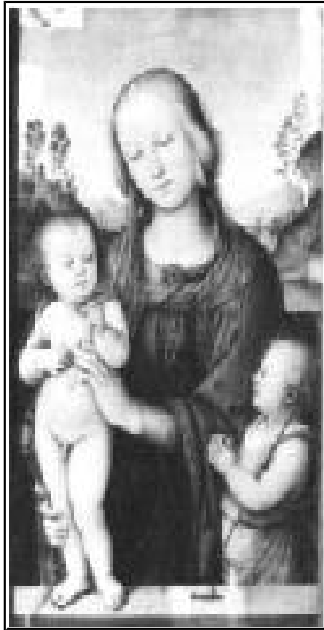
#### **Cuadro antes de la restauración.**

El cuadro estaba ejecutado sobre una tabla rectangular de madera de álamo.



**Rayos X del cuadro (radiografía), antes de someterlo a tratamiento.**

Revela que el cuadro tuvo un cerco superior curvilíneo que quedó cortado y adoptó una forma rectangular por añadido de las esquinas. Pueden apreciarse clavos y tornillos que sujetan las esquinas.



**Antes de limpiar un cuadro se hace la prueba de eliminar el barniz y retocar debajo en un área pequeña. Estas pruebas añaden datos al conocimiento que se tenga de la estructura del cuadro gracias a los rayos X.**

En este caso, confirmaron que las esquinas superiores eran un añadido posterior y que la imagen de San Juan (en primer término, a la derecha) en un principio aparecía delante del antepecho, que también ha sido repintado.



### **Después de la restauración.**

Las falsas esquinas y todas las capas no originales de pintura han sido suprimidas, mostrando la auténtica composición y condición del cuadro. Se ha reconstruido el arco desaparecido con el fin de enmarcar el cuadro conforme a su forma original.

## EL COLECCIONISMO EN LA HISTORIA DEL ARTE

La historia del museo es la historia del coleccionismo, y un breve repaso al coleccionismo a lo largo de la cultura occidental nos mostrará cuándo ha surgido y de qué manera se ha practicado en los distintos momentos:

1) ***En la Prehistoria*** los objetos son fundamentalmente útiles que se guardan, pero no se coleccionan, en un lugar recóndito o antro, porque sirven para necesidades vitales o para la magia.

2) ***En las culturas teocráticas***: la recogida de objetos se realiza en templos, tumbas, palacios de la clase dominante: sacerdotes y reyes. Son objetos suntuarios, exponentes del culto en lugares inaccesibles para quienes no pertenezcan al nivel propio del servicio: celas de los templos, tumbas, thesauroi. Lo útil, rico y suntuario es exponente del culto civil y/o religioso o de los botines de guerra. Asurbanipal trasladó desde Egipto a Nínive dos obeliscos y 32 estatuas, que colocó ante la puerta de Assur para que el pueblo las admirara: la admiración y ostentación como expresión del poder.

Se admira la técnica, el tamaño, la dificultad, la materia, las formas, pero no se entienden los contenidos iconográficos, los mitos, ni dogmas, porque son cualidades añadidas a la función cultural.

3) ***El periodo helenístico*** reafirma estos valores añadidos "artísticos", instaurando el gusto por lo artificial o artificioso y añade un nuevo valor: la historicidad. La admiración por las obras y monumentos de un pueblo o cultura pasada que se considera digna de admirar, imitar y copiar. Surge la copia, la propuesta como modelo, la reproducción, la revisión y, sobre todo, la búsqueda y colección de los objetos. El objeto adquiere valor en si mismo, técnico, material, formal, por el autor, por la rareza, por lo antiguo y por lo histórico.

4) ***El mundo romano*** confirma aún más estos valores y aumenta el sentido del coleccionismo. Explotación, botín de guerra, prestigio cultural y social, expresión de poder, inversión de capital, mercado del arte, copias. Nacen los términos: Museum (edificio dedicado a las Musas en Alejandría por Ptolomeo), pinacoteca (Vitruvio, c. VI), dactiloteca (Plinio). Nace el concepto de museo público cuando Marco Agripa expone en el Panteón obras expoliadas y requisadas, instaurando el patrimonio cultural publico y su exposición.

5) ***El cristianismo y la Edad Media*** heredan el carácter didáctico-religioso de la imagen. Los objetos se usan en la liturgia y se admiran por su riqueza y función. Riqueza + función = arte. Lo bello (pulchrum) equivale a rico, y los

objetos se guardan en sacristías, Schatzkammer, diacónicon y próthesis, como reservas en casos de necesidad que a veces son expoliados por los invasores bárbaros, o vendidos como ayuda a las Cruzadas. Los objetos inútiles se queman o se entierran in sacro, no se musean. La historicidad es falsa porque lo antiguo se considera como pagano y se destruye, y sólo se da en algunos casos de revisión de la antigüedad clásica en relación con la idea de Imperio: Teodorico, Carlomagno, Federico II.

6) Durante *el periodo gótico tardío*, el asentamiento de la vida en la ciudad y la cultura urbana, el creciente comercio y la incipiente burguesía, son las bases de un nuevo coleccionismo cortesano, religioso, clerical y burgués. Nace el gusto por lo profano, por la vida mundana, y el confort. El arte vuelve a ser ornamento de la vida y los objetos se aprecian por sus características más que sólo por su función: las miniaturas (Borgoña, duque de Berry), las sillerías de los coros (las misericordias y sus temas profanos), los asuntos de cacerías (vidrieras, muros, tapices), las estampas o grabados (xilografía, imprenta). El libro es como un museo (palabra + imagen), la llamada "galaxia Gutenberg" o primera revolución icónica. La reproducción de imágenes produce la socialización del arte.

7) *El humanismo* renueva el concepto antiguo del coleccionismo. Los objetos de arte, especialmente los de la sagrada antigüedad, tienen valor didáctico como las letras. Las letras son cañón y, como las vidas paralelas (Plutarco / Cicerón), se convierten en modelo. Reunir objetos de la antigüedad es expresión de poder, cultura y riqueza. Hay tres clases de museos: naturales (ruinas), privados, e ideales (Hipnorotomachia). Los creadores teorizan para justificar lo que hacen. El cuadro es una sección en la pirámide visual (Alberti), la pintura es una cosa mental (Leonado); "pinto con el cerebro y no con las manos" (Miguel Angel). Es la edad de oro de las colecciones, después transformadas en museos: Vaticano, Uffizi, Louvre, Londres, Berlín, Viena, Praga...

8) El coleccionismo aumenta *durante los siglos XVII y XVIII* debido a la burguesía en aumento, el monopolio de las monarquías absolutas y la centralización del poder, la Iglesia católica o protestante que controlan el arte con la inquisición en el rigor dogmático.

Francia utiliza el coleccionismo como expresión de la monarquía y sus ministros (Richelieu, Mazarino). Colbert inaugura la galería principal del Louvre y dirige la Academia. El arte es el instrumento visual de la ideología monárquica y la aristocracia, y la burguesía asume el estilo impuesto por la corte. La academia mantiene el monopolio de la educación artística. La producción artística es normalizada: se enseña a hacer arte. Muchas colecciones italianas pasan a Francia o a Inglaterra: Mantegna, Perugino.

Felipe III y IV enriquecen las colecciones reales y Velázquez va a Italia a comprar, según el gusto real. La Iglesia amontona en sus iglesias y conventos gran cantidad de obras dispersas o coleccionadas después por la amortización (un tercio de la población española durante la época de Felipe III son religiosos).

Los eruditos del siglo XVIII, o grandes conocedores, el enciclopedismo, la cultura de los salones, acrecientan el coleccionismo (Shaftesbury, Burlington, Walpole compran en toda Europa). La nobleza viajera compra obras de Botticelli, Mantegna, Rafael, Leonardo, Ticiano, Velázquez, Murillo.

9) **S. XIX - XX.**- Los descubrimientos arqueológicos de Herculano y Pompeya descubren la antigüedad (Winckelmann). El romanticismo revaloriza la Edad Media, el arte cristiano y oriental; Ruskin impone el interés por los primitivos: los prerrafaelistas, el simbolismo.

Entra en el panorama el marchante o comprador americano, que tal vez no sea entendido, pero tiene dinero y añora la cultura que abandonó en el continente europeo. Quiere reafirmar su prestigio en el ámbito occidental con colecciones y museos: Norton (maestro de Berenson), Walters (encerrado en cajas), Mellon, Morgan, Rockefeller.

Nace el marchante, la subasta, las salas clandestinas, la manipulación, las restauraciones falsas. Nace el arte como objeto de valor. Arte es lo que vale dinero y conviene conservar y colecciona.

## **VALORACIÓN DEL COLECCIONISMO**

1) ***El coleccionismo demuestra que la posesión de la obra es exclusiva y no compartida.***

2) ***El coleccionismo es expresión del poder dominante:*** Iglesia, monarquía, burguesía, capitalismo. El coleccionismo incide en la orientación ideológica de la cultura.

Al estar en manos de un poder dominante, económica y políticamente, controla, dirige y selecciona los objetos desde sus gustos y criterios, que tienden a ser más cualitativos que cuantitativos; más de valores añadidos que de funciones. Las imágenes realizadas por procedimientos mecánicos (grabado, máquinas, fotografías, cine, televisión, rayo láser) suponen una multiplicación alcanzable por muchos y por tanto una democratización del arte. Este proceso multiplicante o divulgador (vulgarizar la posesión de objetos) conduce a la potenciación y valoración de elementos cualitativos, o valores añadidos que compensen el factor cuantitativo o multiplicador.

El resultado es que a la cantidad ha de oponerse la calidad. Esta calidad se identificará con las condiciones de objeto de museo o coleccionado, apto sólo para pocos por el elevado precio que se debe ofrecer.

El objeto sacro funcional, manufacturado, se transforma en objeto de museo o colección si sigue siendo manual, personal, raro, extraño, inútil, sin función, mitificado. El objeto cuantificado que se vende, consume y produce beneficios, se desecha: su destino no es el museo, sino el basurero.

Lo que el hombre realiza termina en el infierno del basurero, si es objeto de uso y consumo fabricado; en el purgatorio de una colección, si es souvenir, recuerdo, objeto interesante, curioso; o en el paraíso de un museo si el objeto es inútil, no fabricado, sino manualizado, no reproducible y acompañado de un nombre muy conocido, y de elevado precio.

3) **El coleccionismo impone todos los valores sobreañadidos de los objetos de arte:** antigüedad (patina, serie, técnica, manualidad, exotismo, función), autoría y precio. El museo, es el heredero de estas valoraciones.

## **VALORACIÓN DE LOS OBJETOS DE ARTE**

La imposibilidad de definir lo artístico de un objeto producido por el hombre, y que llamamos convencionalmente arte, hace que las obras de arte se valoren según criterios no artísticos o estéticos sobreañadidos, sobre todo después de que la obra coleccionada o museada y fuera de su contexto, haya perdido su funcionalidad. De ahí que casi todos los valores sobreañadidos han nacido por razones del coleccionismo, del comercio del arte y como consecuencia de la museografía.

1) **La antigüedad:** la reflexión histórica nos obliga a considerar el valor antiguo de un objeto si tiene más de 75-100 años. Sobre esta valoración se ha construido todo el canal del comercio del arte de los anticuarios. Pero no debe confundirse la antigüedad con la historicidad de un objeto: el primero es un valor cronológico y el segundo un valor cultural (popularmente se expresa con el dicho "no todo lo viejo es antiguo").

Al valor de antiguo se unen otras consideraciones:

- la procedencia del objeto, por razón de su propietario o cultura excepcional o rara;
- el exotismo y la rareza en cuanto a la poca frecuencia del tipo o modelo;
- la serie o pertenencia a un conjunto completo o no;

- la unicidad, contrapuesta a la multiplicidad en forma de copia o reproducción;
- la integridad del objeto conservado total, parcialmente o restaurado.

Se considera íntegro y comerciable un objeto si conserva más del 25 % de su integridad primera y original. Estas consideraciones son valoraciones, sobre todo, de tipo mercantil y comercial.

2) ***La autoría***. El reconocimiento del autor de la pieza, con firma o sin ella, aumenta la valoración de la obra, que cada vez depende más del autor, desde que los renacentistas aconsejan firmar las obras. Maestro, taller, escuela son valores escalonados de más a menos de tal forma que la autenticación de la firma o falsificación de la misma provoca un escándalo, aunque más en el mundo comercial que en el creativo, pero afecta también al museográfico.

3) ***El precio final de la pieza*** depende de los anteriores y de la importancia que se desee ofrecer por la crítica especializada. El precio hace que la ficción alcance cifras traducibles de la forma siguiente: cuanto más cara es una pieza, más artística parece.

El valor de la inversión y comercio del arte se apoya en este principio: es arte lo que vale dinero y se revaloriza. El artista triunfa cuando ha alcanzado ciertos precios. La referencia "valor de ventas" es la medida del éxito del artista.

La obra de arte, en su verdadero sentido, nada tiene que ver con el precio, porque no tiene valor de compra. Como máximo, una obra se puede robar, pero no se puede vender. Por eso la historia del arte, al revés que el comercio del arte, ha de fundamentarse sobre valoraciones distintas: el arte tiene valor cultural, estético e histórico.

## CAPITULO 7

### DETECCIÓN DE FALSIFICACIONES

Los análisis para verificar autenticidad o falsedad de obras de arte en general comprenden estudios y relevamientos del mercado en las ramas de la pintura, orfebrería, textiles, armas, instrumentos musicales, relojes, cerámicas, vidrios, marfiles, numismática, piedras de ornamentación, esculturas, grabados, mobiliarios, gemología, joyería y artes decorativas en general.

En lo relativo a pinturas los análisis versan sobre obras adulteradas, firmas falsas, obras falsificadas y su objetivo es analizar, comparar y establecer autenticidad, falsedad o plagio.

En primer lugar, se han de estudiar los materiales y técnicas, teniendo en cuenta otras producciones originales, lo que aclarará sobre las preferencias del artista, su evolución técnica con el paso del tiempo, elementos utilizados, herramientas, investigándose por los motivos de sus elecciones de materiales:

- **por su calidad plástica,**
- **por su aspecto o textura,**
- **por su facilidad de manejo,**
- **por su significado social o**
- **por motivos económicos o de escasez de otros materiales.**

En este sentido, convendría insistir en la necesidad de conocer no sólo los materiales sino también las marcas de los productos y su fecha porque esto ayudará a relacionar la contemporaneidad de unas obras con otras, de unos artistas con otros, de unos productos con otros.

Es muy frecuente que los artistas cuenten con ayudantes, colaboradores, discípulos o alumnos estables u ocasionales. El grado de participación del artista en la realización material de la obra es otro aspecto a tener en cuenta. Muchos creadores se limitan al diseño del proyecto, dejando la ejecución, física a colaboradores o técnicos ajenos. Estas actitudes pueden ser determinantes a la hora de expedirse sobre una obra específica.

En relación con la parte material de cada obra, se deben considerar los hábitos de trabajo del artista, los plazos y la velocidad de ejecución de sus obras. No es lo mismo la superposición rápida de empastes que dejarla reposar durante días o semanas antes de seguir trabajando sobre ella. La velocidad de intervención aparece reflejada en muchas ocasiones en la aparición de ciertos problemas de conservación de la obra que se explicaran en el capítulo anterior.

Por otro lado, si se trabaja simultáneamente en varias obras podemos encontrar coincidencias estéticas o técnicas y comparar su comportamiento tras el paso del tiempo para determinar si los deterioros son debidos a la técnica de ejecución, a los materiales empleados o, por el contrario, se pueden achacar a agentes externos independientes en cada caso.

Debemos conocer igualmente lo que se denomina “historia material de la obra”, es decir, todo tipo de incidencias y vicisitudes sufridas por la obra desde su creación hasta nuestros días. Aquí se consideran todos los traslados, exposiciones y manipulaciones. Se tratará de conocer al máximo cómo ha sido manipulada la obra, si ha sufrido accidentes, si se ha expuesto a condiciones de riesgo, si ha sido restaurada, incluso vale la pena tener en cuenta el trato de las obras en el taller del artista.

Todas estas cuestiones tienen que ver con la obra, su técnica y proceso de creación. Pero por otro lado hay que investigar directamente sobre las características de los materiales que pueden ser empleados en la creación de obras de arte y su comportamiento con el paso del tiempo, teniendo en cuenta como le afecta su uso y exposición.

Hay que desarrollar ensayos de comportamiento, que nos indiquen la resistencia de los distintos materiales. La vida de una obra de arte moderno suele estar sometida a múltiples traslados y exposiciones que suponen un gran estrés para la misma. Dependiendo de su naturaleza y complejidad material, los límites de resistencia de las obras serán mayores o menores, por eso es necesario conocer su respuesta ante las circunstancias a las que va a ser sometida, mediante la realización de pruebas.

Aunque se cuente con indicaciones del fabricante o del artista, no podemos conformarnos con ellas, ya que si bien el proceso de fabricación industrial suele incluir la realización de ensayos de envejecimiento y la superación de numerosos estándares, los criterios de evaluación de los mismos están pensados para periodos de tiempo limitados, de 20 o 25 años por ejemplo, mucho más cortos que lo que se espera de una obra que se integra en el patrimonio de una colección.

Se debe conocer todo lo posible sobre el artista, sobre su obra y sobre las técnicas y los materiales que emplea. Por desgracia, en muchos casos no hay fuentes documentales disponibles o esas fuentes directas ya no existen. Cuando el artista ha fallecido es necesario recurrir a fuentes orales próximas a éste, como son los familiares directos, los colaboradores y amigos, además de revisar otras fuentes documentales como catálogos, entrevistas publicadas,

correspondencia y escritos del artista. No hay que conformarse sólo con la revisión de catálogos razonados, estudios históricos o críticos sobre el autor.

Otra importante fuente documental son las fotografías publicadas en libros y revistas o pertenecientes a la familia, en las que se pueda ver su lugar de trabajo, los materiales que manejaba y las obras en proceso de creación. Igualmente hay que revisar las películas o videos familiares y los documentales sobre el artista, en los que se puedan observar estos detalles.

Este tipo de documentos que, aunque desde otro punto de vista, suelen ser analizados por los historiadores y críticos de arte, han de ser tenidos muy en cuenta por los peritos, ya que pueden ofrecer datos o informaciones claras de los materiales y técnicas empleados por el artista, sus preferencias estéticas o sus planteamientos conceptuales.

Los estudios técnicos scopométricos consistirán en la procura de obtención sistemática de información técnica, contrastada mediante el debido rigor y metodología científica, es una de las vías de documentación tradicionales sobre las obras de arte. El principal inconveniente de este tipo de peritajes es que los elementos a analizar son obras únicas o inéditas, no pudiéndose aplicar los procesos de comparación convencionales usados en otros peritajes.

Se utilizan en la actualidad numerosas técnicas físicas o químicas y métodos analíticos de documentación que permiten contrastar datos sobre obras antiguas o modernas. Hay que efectuar estudios sobre la técnica del artista. Uno de los sistemas habituales para el conocimiento de las características técnicas de la producción de artistas fallecidos, es la realización de diversos análisis de sus creaciones. Para llegar a conclusiones generales fiables, es necesario contar con muestras de obras suficientemente amplias, no basta con el estudio de una sola pieza, y estudiar la técnica desde distintos ángulos de enfoque y con distintos métodos analíticos.

## **MÉTODOS DE DETECCIÓN DE FALSIFICACIONES**

Es posible detectar inconsistencias y cambios en los cuadros mediante el uso de una iluminación especial, como puede ser la luz ultravioleta, la fotografía por rayos infrarrojos y las radiografías de rayos X. Los análisis instrumentales pueden revelar anacronismos dentro de una obra de arte; técnicas como la datación del carbono 14, la datación por termo luminiscencia y la dendrocronología (la datación a partir de los anillos del tronco de los árboles) sirven para descubrir falsificaciones en las obras de arte.

También se conocen las fechas en que muchos pigmentos pasaron a formar parte de la paleta del artista. Por ejemplo, si los pigmentos azul de

Prusia y blanco de cinc, que datan del siglo XVIII, aparecen en un cuadro que pretende ser de una fecha anterior, entonces es obvio que la obra es una falsificación.

Otro ejemplo es la utilización del blanco de plomo en las pinturas de finales del siglo XIX, que brindó muy buenos resultados ya que ofrecía buena resistencia a la luz, humedad y salinidad. Pero después se descubrió que ese pigmento era tóxico a tal punto que causó la muerte de muchos artistas de la época, por tal motivo en el siglo XX el plomo fue reemplazado por el blanco de titanio cuya introducción al mercado de las pinturas data de 1920, entonces si en la obra en estudio aparece blanco titanio no puede ser anterior a esa fecha, circunstancia que denuncia falsedades datadas en épocas anteriores.

La pintura que se extiende por un antiguo diseño agrietado puede ser una prueba adicional de que se ha añadido una nueva capa de pintura. Un falsificador suele cambiar las firmas, con lo que se utiliza a menudo el microscopio binocular con el fin de detectar la alteración.

Las radiografías revelarán cambios realizados en un objeto antiguo por el artista original, junto con otros efectuados por el falsificador. Los objetos de cerámica procedentes de excavaciones arqueológicas suelen restaurarse con piezas que no concuerdan, limando los bordes de piezas similares pertenecientes a un segundo objeto. La existencia de estos trozos, así como la yuxtaposición de yeso u otros materiales, puede hacerse evidente con la utilización de rayos X.

El mejor detector de una obra de arte falsa, sigue siendo sin embargo el ojo humano del experto. Por ejemplo, un banquero familiarizado con los billetes de banco puede ser capaz de detectar dinero falso con un examen a simple vista, como una firma fraudulenta en un cheque se hace evidente si se compara con la verdadera. La detección de falsificaciones debería realizarse gracias a la colaboración de conservadores y restauradores de obras de arte, científicos especializados en el análisis de materiales arqueológicos y artísticos, y expertos en historia del arte.

## **TÉCNICAS DE ANÁLISIS**

El estudio minucioso de algunas obras de arte ha permitido descubrir que sus creadores reales no son quienes han figurado como tales durante siglos. En ocasiones, y de forma paradójica, el trabajo más célebre de un autor resulta no ser suyo

Cuadros de Tiziano o Velázquez que no fueron pintados por ellos. Obras de Mozart que fueron escritas en realidad por su padre. Montañas de títulos de Bach que no se sabe quién hizo, pero que con seguridad no son suyos

El análisis riguroso y detallado de muchas obras de arte está descubriendo que no son de quien durante décadas, o siglos, se pensó que eran. A veces hubo una intención clara de ocultar al verdadero creador. Pero otras fue un cúmulo de circunstancias incontrolables lo que llevó a atribuir la obra a quien no correspondía.

Dudas, recelos, sospechas y especulaciones ensombrecen la paternidad de muchos cuadros. Los discípulos que imitan al maestro, los copistas y las obras inacabadas generan confusión y polémica sobre la autoría y dividen a los expertos. Museos y colecciones privadas están plagadas de piezas de origen incierto. Para solucionar el problema por un lado se efectúan análisis químicos de pinturas y esmaltes, y por otro lado análisis físicos con estudios radiográficos, espectrográficos y reflectográficos, existen actualmente estudios realizados que aportan la novedad de la restauración mediante láser con la combinación de dos técnicas ya existentes, la espectroscopia Raman y la fotoablación no térmica. A continuación veremos algunos tipos de estudios aplicados a resolver el problema de la falsificación:

### **El examen óptico:**

El método óptico puede llevarse a cabo mediante una fuente de luz natural o artificial. La luz natural deteriora la obra, por lo que hay que exponerla por el menor tiempo posible a la acción de los rayos del sol. La luz artificial también degrada la obra pero es la más utilizada para el análisis. Para la observación se requiere una lupa de aumento y una fuente luminosa de 250 w.

La fuente de luz se puede situar en tres posiciones diferentes:

1) Luz frontal: permite abarcar la totalidad de la pieza, y observar si hay desprendimientos de las capas superficiales, retoques deficientes, si el barniz se ha precipitado y oscurecido sensiblemente, si presenta excoriaciones o roturas, si hay manchas

indicativas de cultivos de hongos por exceso de humedad, descamaciones o cuarteamientos por resecamiento o excesivo calor que disuelve o pulveriza las encoladuras del sostén, si hay grietas por deficiencias de los pigmentos o el preparado de los sostenes.

2) Luz a 45° de proyección: revela el estado de tensión de la tela, los incipientes desprendimientos, la falta de adherencia, los niveles alterados por restauraciones deficientes anteriores, los parches y las suturas fuera de nivel.

3) Luz rasante con variación de lados y ángulos: revela las mínimas anomalías existentes en los niveles de toda la superficie de la obra, las ampollas, las ondulaciones y las restauraciones imperfectas

## **RAYOS X**

Las radiografías de cuadros de pinturas dan precisiones acerca de la edad de la pintura de su soporte, y devela la existencia de cuadros anteriores ocultos bajo la obra o bien alteraciones o modificaciones que pudo haber recibido en su etapa de ejecución por el artista o sus discípulos.

## **FLUORESCENCIA DE RAYOS X**

En cuanto a la fluorescencia de rayos X también opera con muestras pequeñas, con la ventaja de no depender de la existencia de reactores nucleares. Puede discriminar si los objetos de metales preciosos son o no antiguos, si los pigmentos de una pintura son demasiado modernos para la fecha sospechada o si se ha utilizado algún material moderno. Para conseguir la emisión de los rayos X la muestra puede bombardearse con rayos X de alta energía o con protones de alta energía, tal como se usa en el Louvre y otros lugares.

Un ejemplo concreto de la utilidad de la aplicación de esta técnica sobre la obra *"La fiesta de los dioses"* del pintor veneciano Giovanni Bellini. Su aplicación permitió descubrir varios hechos:

1. Durante su ejecución, finalizada en 1514, el pintor modificó sustancialmente las figuras y el paisaje;
2. Tras la muerte de Bellini, en 1516, la composición fue alterada, posiblemente por Dosso Dossi, un artista de la Corte de Ferrara; y
3. En 1529, muy posiblemente Ticiano, repintó el paisaje, con una nueva montaña y un cielo azul ultramarino.

## **ESPECTROSCOPIA RAMAN**

Es la técnica de análisis que permite identificar los pigmentos, se suele elegir porque ofrece unas prestaciones óptimas: no es destructiva y permite realizar pruebas *in situ*, sin necesidad de extraer muestras; por otra parte, reconoce con mucha exactitud cada partícula de la *paleta* informática a partir de la dispersión de un haz de láser sobre la misma.

## **LA FOTOABLACIÓN**

Es un proceso que utiliza impulsos láser ultravioletas para eliminar aquellos elementos que no pertenecen a la obra original, sin dañarla. Conviene recordar que los análisis químicos, aunque mínimamente, son destructivos, por lo que no se pueden tomar muestras indiscriminadamente en una obra de arte ya que el daño perjudicaría el valor de la obra.

## **TECNOLOGÍAS DE ACTIVACIÓN NEUTRÓNICA**

Se basa en usar haces de neutrones acelerados energéticamente en un reactor nuclear para hacerlos incidir sobre la muestra analizada. Algunos átomos de los elementos constituyentes de la muestra son alcanzados por esos neutrones y se convierten en isótopos concretos, cuya descomposición va paralela a la emisión de rayos gamma, con una energía que es característica del isótopo y sirve para identificar a tales elementos, cuya concentración depende de la intensidad de los rayos gamma emitidos.

La técnica permite utilizar muestras muy pequeñas y se pueden identificar componentes en proporciones tan mínimas como las de partes por billón. Entre sus aplicaciones ha servido para conocer la procedencia geográfica exacta de los metales usados para fabricar utensilios hallados en lugares arqueológicos, la de las arcillas de las cerámicas y determinar las técnicas utilizadas para el trabajo con metales, etcétera.

## **OTRAS TÉCNICAS NUCLEARES**

Concretamente, se disparan iones o protones contra una parte de la obra de arte en cuestión. La reacción revela una serie de datos, incluyendo las huellas de elementos que se encuentran en la muestra, lo que ayuda a determinar el origen del objeto, su edad y el posible grado de daño. Incluso las partículas más pequeñas pueden ser analizadas en detalle.

Por ejemplo, estas técnicas ayudaron a determinar que un supuesto cuadro del renacentista francés Bernard Palissy (1509-1590), expuesto en un museo en Francia, era falso. Los experimentos realizados llegaron a la conclusión de que la pintura usada para la firma del cuadro databa de dos siglos después de la muerte del artista. Según fuentes europeas, las fuerzas de seguridad fronterizas podrían en el futuro usar equipos portátiles para analizar con las técnicas nucleares las obras de arte que se exportan.

Por el momento, sólo museos de primer nivel, como por ejemplo el Louvre de París, cuentan con laboratorios y equipos nucleares para hacer ese

tipo

de

análisis.

## **MICROSCOPIA ELECTRÓNICA**

Se trata del uso de un microscopio electrónico de barrido que permite visualizar la estructura de una muestra con una precisión muy próxima a la atómica, además de la visualización de la muestra analizada permite también su análisis químico. Es decir: proporciona su composición punto a punto. De esta forma, un entendido en la materia es capaz de dilucidar si los pigmentos utilizados en diferentes capas de un cuadro coinciden con los que empleaba un determinado pintor de una determinada época.

## **SOFTWARE ESPECÍFICO**

Un curioso proyecto de la Universidad de Maastrich (Holanda) pretende aplicar la tecnología del siglo XXI a la detección de falsificaciones en las obras de arte. El software -basado en redes neuronales, se ha utilizado para analizar el uso de colores, pinceles y lienzos en más de 180 pinturas de Van Gogh.

Mediante pixelización se han determinado patrones en busca de una "firma inconsciente" del artista. Al parecer, los resultados mejoran a los obtenidos por un equipo de quince expertos a los que se suministran fragmentos de las pinturas.

## **ARQUEOMETRÍA.**

Es el uso de cualquier técnica de análisis aplicada a una obra de arte u objeto arqueológico, dentro de ese amplio espectro de técnicas, se destacan los análisis con haces de iones. Son técnicas de análisis de la composición elemental de los materiales, es decir, qué tipos de átomos componen la muestra y en qué proporción. Se destaca especialmente una técnica denominada PIXE (Particle Induced X-ray Emission), rayos X excitados por partículas, técnica cuyo fundamento físico es el mismo que la fluorescencia con rayos X o que EDAX (esta última consiste en analizar los rayos X producidos al bombardear la muestra con electrones en un microscopio electrónico de barrido (SEM)). La técnica PIXE es muy sensible para buscar elementos "traza".

Los elementos traza Son elementos que existen en concentración muy baja en el material y que pueden resultar útiles para determinar su procedencia o alguna propiedad característica, podríamos decir que son las huellas

dactilares del material. Dentro del campo del Arte, en el museo Louvre hay un acelerador de iones dedicado exclusivamente a analizar obras de arte.

Por citar un ejemplo entre miles, hace algún tiempo hicieron el estudio de una estatuilla, una diosa Parta, que tenía unos rubíes en los ojos, la boca y el ombligo. Se trataba de descubrir, el origen de los rubíes. Pues bien: a través de esos elementos traza, se llegó a la conclusión de que los rubíes procedían de Birmania, y o del lugar de donde proceden los rubíes más apreciados.

Los elementos traza son algo así como las "impurezas" de un material, aquello que lo convierte en único.

## **TERMOLUMINISCENCIA.**

En metal es casi imposible comprobar su autenticidad por métodos científicos. Hay que fiarse de la vista; para la cerámica se necesita la mirada del perito, pero por fortuna las técnicas para comprobar la autenticidad son casi tan sofisticadas como para la pintura.

La técnica más utilizada, y también la más segura, se llama termo luminiscencia. Para ello basta con extraer unos treinta miligramos de cerámica de la pieza a probar.

Se saca de la parte posterior de un plato o de la base de una vasija o estatua una cantidad necesaria casi inapreciable como muestra. Entonces una célula fotoeléctrica multiplicadora nos indicará, con un margen de error de un diez a un quince por ciento, la edad del material.

El principio con el que opera esta técnica estriba en que cuando se cuece la arcilla, si se cuece a más de unos trescientos grados centígrados, todos los electrones del material quedarán *borrados*. El calor destruye sus cargas eléctricas. Entonces, a partir de ahí, empiezan a absorber nuevas cargas eléctricas. Y eso es lo que mide el foto multiplicador, la energía absorbida. Cuanto más viejo el material, más brilla.

Hay un margen de error de hasta un quince por ciento. Esto significa que una pieza a la que se atribuyen dos mil años de antigüedad, la lectura nos indicará, con una aproximación de unos trescientos años, cuándo se hizo, es decir, cuándo se coció.

### **Convertidor de imágenes en infrarrojo:**

Consiste en obtener una imagen óptica sobre una superficie fotosensible acoplado a un sistema que proyecta la imagen electrónica sobre una pantalla fluorescente que, a su vez, permite la obtención de una imagen visible. La región del espectro que se utiliza se halla entre los 760 nanómetros y los 2000 nanómetros. Con esta técnica se observan las capas inferiores de un cuadro y confirmar su diseño previo.

### **Difracción por rayos X:**

A través de esta técnica se puede determinar la naturaleza de los pigmentos que se usaron. Los pigmentos están compuestos por materiales orgánicos e inorgánicos. La difracción de rayos X caracteriza los minerales de cada pigmento. Dado que los avances industriales han proporcionado al artista una paleta más amplia, si estos pigmentos modernos aparecen en una obra antigua (en una zona original), es motivo suficiente para pensar que no sea de época.

### **Colorimetría:**

Es un método que permite por medio del microanálisis, descubrir los elementos que integran los pigmentos. Se utiliza para esto una aguja hipodérmica convertida en un sacabocados, se introduce levemente en la capa de pintura procurando no atravesar la tela y se extrae una partícula de pintura. Luego, se la introduce en un tubo de ensayo y se la disuelve con un solvente apropiado para realizar las muestras para una cromatografía planar.

### **Micrómetro:**

Con este aparato se pueden medir los espesores de las distintas capas pictóricas y determinar el orden en que han sido aplicadas. Son elementos de medición del orden de la centésima de milímetro. Estos aparatos pueden ser de aguja o digitales.

### **Espectrometría:**

Se utiliza para determinar elementos constitutivos y aditivos. Consiste en la interacción de un haz de fotones y las moléculas de las sustancias que se quiere analizar. De acuerdo al tipo de espectrometría que se utilice se pueden determinar cuali y cuantitativamente la presencia de elementos orgánicos en un compuesto o elementos minerales.

## **Método del Carbono 14:**

Sirve para determinar la edad de una obra. Cuando un organismo muere, la concentración de C14 empieza a decaer; eso ocurre con la madera utilizada para elaborar papel o en el algodón utilizado para elaborar telas, por ejemplo. Este fenómeno da una pauta para establecer la edad absoluta de los materiales orgánicos. Este método se lleva a cabo a través de un estudio denominado “Análisis por activación neutrónica”, que consiste básicamente en generar isótopos radiactivos de los elementos que quiere investigar, pudiendo medir luego la proporción de estos isótopos radiactivos, y en función de ello, medir su concentración.

## **Estratigrafía:**

Muestra cómo han sido aplicados los estratos o diferentes capas de la pintura desde su soporte: las capas de preparación e imprimación, capas de color, veladuras, capa de barniz, repintes.

## **Análisis de aglutinante:**

Con este ensayo se sabe el procedimiento que utilizó el artista: si se trata de un óleo, acuarela, témpera, cera. Para el análisis de esculturas cuyo origen es puesto en duda, se utilizan este tipo de análisis:

## **Gammagrafía:**

Muestra las interioridades de esculturas de materiales que los rayos x no pueden atravesar: la piedra, el metal de grosor considerable, etc. Se puede estudiar si la obra tiene grietas internas, si hay corrosión, etc.

## **ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL CUADRO AUTENTICO**

Algunos estudiosos del arte pictórico han propuesto un listado guía para los restauradores, peritos e investigadores de las obras, para que tengan en cuenta estos puntos que se detallan a continuación en el momento de los análisis, cualquiera sea el área en donde se desempeñen.

## **LISTA DE COMPROBACIÓN (para el análisis del estado de conservación)**

- Soporte
- Tabla de madera
- Tamaño original: reducción, alargamiento
- Ataque de parásitos: insectos dañinos, hongos, bacterias, antiguas formas de combatirlos

- Abombamiento : convexo, cóncavo, alabeo
- Deformación del entarimado
- Arrugamiento después de la pintura
- Grieta, hendidura, abiertas grieta puntual: juntas abiertas, juntas encoladas, grietas puntuales, hendiduras encoladas
- Reparaciones provisionales de la madera
- Reforzamiento de las juntas: tarugos, cola de pato, lienzo, estopa.
- Rebajado, engatillado
- Entarimado
- Traslado: total, parcial
- Protección del dorso: tabla, pintura
- Tejido: lienzo, etc.
- Tamaño original: reducción, alargamiento
- Superficie: rígida, hinchazones, abolladuras, arrugas, abombamiento, contracción, deformación por remiendo del lienzo
- Inscripciones al dorso: estado de nota, sello, etc.
- Borde de sujeción / dobladura: recortado, remendado, agujeros de clavo oxidado.
- Oxidación de las fibras
- Bolsas de suciedad
- Impregnación : cera / resina, cola, linaza / barniz, resina natural, sintética, dispersión
- Perforación : presión anterior, posterior
- Medidas alternativas del entelado: tapado de las grietas, remiendo del tejido, remiendo del borde
- Entelado: tapado (soldado de las grietas), remiendo del tejido, remiendo del borde
- Adhesivo del entelado: engrudo, cola, cera / resina, cera sintética / dispersión.
- Microorganismos : hongos, bacterias
- Bastidor / marco de cuñas: estado de conservación
- Protección del dorso: pintura, emplastado, tabla
- Cartón
- Tabla de metal / cobre
- Tamaño original
- Abombamiento : convexo / cóncavo
- Dobleces e hinchazones
- Construcción estabilizadora
- Corrosión
- Piedra
- Hendidura : abierta / encolada
- Imprimación
- Cohesión : frágil, pulverizada
- Decoloramiento : parcial, extenso

- Desprendimiento : extensión, sitio, eventualmente indicar coordinadas
- Levantamiento de la capa del cuadro
- Desconchamiento de la capa del cuadro
- Firma
- Rayada
- Instrumental de la firma (pincel, yeso, lápiz de plomo)
- Calcos : calco, troquelado, patrón
- Chapados de metal
- Desconchamientos
- Desperfectos : arañazos, rayaduras, desgaste
- Decoloramientos: plata, bronce, etc.
- Añadidos: mismo material, otras técnicas
- Tratamiento de la superficie: sin barnizar, barnizado, capa de cola
- Lustre : tipo de estragos, alteración
- Ornamentos, decoraciones, imitaciones textiles
- Desconchamientos
- Desperfectos
- Imprimitud
- Capa pictórica
- Decoloramiento : amarilleado, desteñimiento
- Estructura superficial: formación de arrugas, exfoliaciones
- Cohesión: empolvado
- Adhesión: desprendimiento / levantamiento de la capa de imprimación, de la capa de color, de la capa pictórica, de la capa del cuadro
- Ampollas (producidas por quemaduras)
- Formación de bandejas

## **CERTIFICADOS DE AUTENTICIDAD EN LAS OBRAS DE ARTE**

Contrariamente a la creencia popular, un certificado de autenticidad no siempre valida la obra de una artista. Estos documentos pueden contener vagas y confusas explicaciones sobre la autenticidad de la obra, o directamente ser falsos.

Los interrogantes frecuentes de los coleccionistas son acerca de la importancia de exigir certificados de autenticidad, si debe hacerse en el momento en el que se compraba la obra, o si bien debían esperar que se confeccionen estos certificados por separado, para ser enviados después de comprar las obras.

El tema en cuestión era ¿quién emite estos certificados? ¿Qué importancia se les debe dar?

En realidad, a menos que un certificado de autenticidad este redactado y firmado por el artista, el editor de arte (en caso de ediciones limitadas), un distribuidor, un agente especializado o autorizado por el artista, o bien por un reconocido experto sobre la obra del artista, podrá ser muy bonito pero carecerá de valor.

Un certificado legítimo debe además contener detalles específicos sobre la obra, como por ejemplo cuando y donde fue producida, los nombres de las personas o las compañías implicadas en su producción, el título exacto de la obra, las dimensiones, y los nombres de los libros de consulta o recursos similares que contengan información adicional sobre la obra y/o el artista. Se debe también indicar las calificaciones académicas de la persona o entidad que fue autora del certificado, e incluir sus datos completos de contacto.

Un certificado de autenticidad formal no requiere necesariamente probar que una obra de arte sea genuina. Cualquier recibo válido, como la factura de la venta, o la prueba de la compra de la misma obra al artista, distribuidor o agente autorizado por el artista, podrán ser un certificado de autoridad que también es aceptable. Nuevamente: Solo los documentos de personas CALIFICADAS por organismos reconocidos son aceptables, no de cualquier persona que sólo conozca de arte, o cualquier distribuidor o agente de ventas que ocasionalmente trabaje con obras de un determinado artista.

Los certificados de autenticidad pueden tener problemas y algunos pueden incluso carecer de valor. Mucha gente cree que las obras de arte con certificados de autenticidad son automáticamente genuinas, pero éste no es siempre el caso. Para comenzar, no existen leyes sobre quiénes están o no calificados para formular certificados de autenticidad, o qué tipos de declaraciones, de calificaciones o de documentación, tienen que contener estos certificados.

Es decir que cualquier persona puede escribir un certificado de autenticidad, esté calificada o no. Como si eso no fuera bastante malo, los vendedores sin escrúpulos suelen confeccionar certificados de autenticidad confusos que no poseen datos concretos, para utilizarlos incluso con absolutas falsificaciones de las obras de arte, o bien llegando aún a reproducir ciertos certificados tan minuciosamente como las obras falsificadas en cuestión.

Se debe tener presente que si una obra de arte se vende con cierto certificado de la autenticidad, este certificado debe acompañar a la obra en el mismo instante en que usted la reciba.

## **CONSEJOS ACERCA DE LOS CERTIFICADOS DE AUTENTICIDAD**

1. Lea y comprenda siempre el texto completo de cualquier certificado de autenticidad ANTES de comprar la obra. Los certificados no están redactados para expertos, por lo que no debería tener ninguna complicación en entenderlos.
2. Cualquier declaración condicional encontrada en un certificado de autenticidad, como por ejemplo "en nuestra opinión..." o "creemos que..." son señales de peligro, e indican que la obra puede no ser genuina. Un certificado válido indica que la obra es indiscutiblemente realizada por el artista.
3. Un certificado de autenticidad válido, debe contener prueba documentada o evidencias respecto a la justificación de que la obra sea genuina.
4. Si tiene alguna pregunta sobre un certificado de autenticidad, entre en contacto con la persona o entidad que suscribieron dicho documento, y hágalas las preguntas correspondientes ANTES de comprar la obra.
5. Cuando la información de contacto que brinde un certificado de autenticidad no sea válida o este en desuso, entre en contacto con una persona que conozca la obra del artista, y sepa si este error es a causa de la antigüedad del certificado o si los datos de contacto fueron puestos equivocados de forma intencional.
6. Una declaración de que una obra de arte es genuina, NUNCA será válida, a menos que sea hecha por una autoridad respetada en el ambiente artístico. Se deben indicar en el mismo certificado Las calificaciones académicas de esa persona.
7. Un certificado sin información adecuada de contacto hacia la persona o compañía que hace las declaraciones, o solo con una firma inidentificable, no se debe considerar válido.
8. Los certificados de arte de artistas famosos como por ejemplo Picasso, Chagall, y Miró, deben incluir los títulos exactos de la obra, los nombres de los libros de consulta que enumeran la obra, las fechas en que la obra fue producida, el nombre de los editores (en las ediciones limitadas), las medidas de la edición (en las ediciones limitadas), y las dimensiones exactas de la obra. TODAS las ediciones limitadas impresas por expertos de Picasso, Chagall, Miró, y muchos otros artistas reconocidos, se documentan en los catálogos. Si existe un catálogo de un determinado artista, el número o la entrada correspondiente del catálogo respecto de la obra de arte en cuestión, se debe observar en el certificado de autenticidad.
9. Siempre que un certificado de autenticidad no cumpla con todos los criterios antedichos, considere que su compra puede ser riesgosa.

## CAPITULO 8

### ANÁLISIS Y COMENTARIO DE PINTURAS

Para abordar el estudio en profundidad de cualquier obra hay que documentarse lo más posible sobre las características de la misma, de su autor y de su época. Se deberá catalogarla, analizar sus aspectos técnicos y formales y finalmente interpretar su contenido así como comentar la relación que tiene con las circunstancias del autor y de su época.

Por otra parte una obra de arte se puede interpretar de distintas formas y no pueden olvidarse los aspectos descriptivos, los iconológicos y los sociológicos. Estos diferentes métodos de análisis no se excluyen entre sí, y cuántos más datos e interpretaciones se tengan de una obra mejor será su comprensión.

### EJEMPLO 1

#### ANÁLISIS Y COMENTARIO DE UNA PINTURA

#### OBRA “EL NACIMIENTO DE VENUS.”

Témpera sobre lienzo 173 x 278 cm.

AUTOR: SANDRO BOTTICELLI, ITALIANO 1445-1510



**EL MÉTODO DESCRIPTIVO:** se preocupa por la clasificación de la obra de arte y de la recopilación de datos.

“Sandro Botticelli es un temperamento artístico profundamente sensible y apasionado. Lejos de la inexpresión y rigidez de que a veces peca, la emoción guía su dibujo nervioso, agita los cuerpos de sus personajes y se desborda en sus rostros, expresivos y cargados de pesimismo.

En el “**Nacimiento de Venus**” trata de reconstruir una pintura perdida de Apeles, descrita en una poesía de Poliziano. Inspirándose probablemente en la Venus de Médicis, su propio sentido de belleza, totalmente diferente, la dota de una cabellera espléndida que aspira a ser velo de oro impulsado por la brisa que arquea suavemente su cuerpo. Para algunos, el modelo ha sido Simonetta, la amiga de Lorenzo el Magnífico, nacida en el Porto Venere, lugar donde la diosa toma tierra al nacer.

**EL MÉTODO ICONOLÓGICO:** busca el significado de la obra de arte.

“La filosofía del amor quedará plasmada en otra obra de Botticelli: “El Nacimiento de Venus”, que se cree fue pintada hacia 1482. La diosa del Amor se desliza, bajo el impulso de los vientos, hacia la orilla donde la primavera ha sembrado flores para recibirla, mientras que del aliento de los céfiros surgen rosas que perfuman el ambiente marino. La pose de la protagonista es la de “Venus púdica”, que expresa simultáneamente la doble naturaleza del amor, es decir, casto y sensual.

El tema en general deriva de la literatura homérica y latina, especialmente de Ovidio. Ahora, a finales del siglo XV, Botticelli y el poeta Poliziano es sus “Estancias” quisieron captar el espíritu de la “Venus Anadyomene” de Apeles, obra perdida y sólo conocida por descripciones.

Hay en el cuadro una dimensión poética por cuanto Venus significa belleza, que para algunos autores representa un principio compuesto; por ello la obra supone una multiplicidad que no se halla en el reino del puro ser. Venus surge de la naturaleza informe de que está compuesta cada criatura, lo que se encuentra en el agua del mar.

Se puntualiza al respecto que para producir la belleza de Venus el elemento de mutabilidad de que habla Heráclito requiere una transfiguración llevada a cabo por el principio divino de la forma; y esa necesidad está realzada por la bárbara leyenda de la Teogonía de Hesíodo, según la cual la espuma del mar de la que surgió la celestial Afrodita fue producida por la castración de Urano. Siendo Dios de los Cielos, Urano transmite a la materia informe el semen de las formas ideales.

Tanto en la versión de Botticelli como en el poema de Poliziano la espuma de las olas está subrayada para dar carácter al mito cosmogónico por cuanto el espíritu divino es “transformado y diseminado en vientos y aguas” según las palabras de Plutarco; de ahí que se eligiera para la representación el momento siguiente al nacimiento cósmico.

Vemos a la diosa del amor surgida del mar y empujada por la primavera a la orilla; para sugerir que el mar fue fecundado por el cielo hay una lluvia de rosas bajo el aliento del dios del viento.

**EL MÉTODO SOCIOLOGICO:** se propone el conocimiento de las condiciones de creación de la obra y la conexión con la sociedad en la que surge.

En la 2ª mitad del Quattrocento es efectivamente el elemento conservador el que impone el gusto en Florencia; pero el relevo de clases sociales no ha finalizado ni mucho menos; están siempre en juego fuerzas considerablemente dinámicas que impiden al arte anquilosarse en el preciosismo cortesano, en el artificio y el convencionalismo.

A pesar de la inclinación hacia una sutileza amanerada y hacia una elegancia frecuentemente vacía se imponen constantemente en el arte nuestros impulsos naturalistas. El arte de la 2ª mitad del Quattrocento sigue siendo un arte amante de la realidad, abierto a nuevas experiencias: es la expresión de una sociedad poco afectada y descontentadiza, pero no se impone en absoluto a la admisión de nuevos impulsos. Esta mezcla de naturalismo y convencionalismo, de racionalismo y romanticismo produce al mismo tiempo el comedimiento burgués de Ghirlandaio y el refinamiento aristocrático de Piero di Cosimo, la gozosa amabilidad de Pasellino y la mórbida melancolía de Botticelli.

Las premisas sociales de este cambio de estilo ocurrido hacia mediados del siglo, hay que buscarlas en parte en la disminución de la clientela. El dominio de los Médicis, con su opresión fiscal, redujo sensiblemente el volumen de los negocios y obligó a muchos empresarios a abandonar Florencia, transportando sus negocios a otras ciudades. La emigración de los trabajadores y el descenso de la producción, síntomas de la decadencia industrial, pueden advertirse ya en tiempos de Cosme. La riqueza se concentra en menos manos. El círculo de ciudadanos particulares clientes artísticos, que en la 1ª mitad de siglo tendía siempre a extenderse, muestra ahora una tendencia a restringirse. Los encargos provienen principalmente de los Médicis y de algunas otras familias; a consecuencia de este fenómeno la producción asume ya un carácter más exclusivo y refinado.

Es significativo que los precios se mantuvieran en un nivel medio en general, y que incluso los artistas famosos no fuesen mejor pagados que los medianos y que los mejores artesanos. Personalidades como Donatello alcanzaban, desde luego, honorarios más altos, pero verdaderos “precios de aficionados” no existían aún. Gentile Fabriano obtuvo por la “Adoración de los Magos” 150 florines de oro; Benozzo Gozzoli, 60 por una imagen.

Todo el mercado artístico se movía en unos límites muy estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo, y los clientes a menudo sólo podían pagar los materiales a plazos.

## EJEMPLO 2

### BIOGRAFIA, ANÁLISIS Y COMENTARIO DE OBRAS DE PABLO PICASSO

#### Biografía y estilo de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973)

Pablo Ruiz Picasso pintor y escultor español, es considerado uno de los artistas más importantes del siglo XX., artista polifacético, fue único y genial en todas sus facetas: inventor de formas, innovador de técnicas y estilos, artista gráfico y escultor, siendo uno de los creadores más prolíficos de toda la historia, con más de 20.000 trabajos en su haber.

#### Periodo de formación de Picasso

Nació en Málaga, España, el 25 de octubre de 1881, hijo de **María Picasso** López y del profesor de arte **José Ruiz Blasco**. Hasta 1898 Pablo Ruiz Picasso siempre utilizó los apellidos paterno y materno para firmar sus obras, pero alrededor de 1901 abandonó el primero para utilizar desde entonces sólo el apellido de la madre.

El genio de **Pablo Picasso** se pone ya de manifiesto desde fechas muy tempranas: a la edad de 10 años Picasso hizo sus primeras pinturas y a los 15 aprobó con brillantez los exámenes de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, con su gran lienzo "**Ciencia y caridad**" (1897, Museo **Pablo Picasso**, Barcelona), que representa, dentro aún de la corriente academicista, a un médico, una monja y un niño junto a la cama de una mujer enferma con él ganó una medalla de oro.

#### Periodo azul

Entre 1900 y 1902 **Pablo Picasso** hizo tres viajes a París, estableciéndose finalmente allí en 1904. El ambiente bohemio de las calles parisinas le fascinó desde un primer momento, mostrando en sus cuadros de la gente en los salones de baile y en los cafés la asimilación del postimpresionismo de Paúl Gauguin y del simbolismo de los pintores **nabis**. Los temas de la obra de Edgar Degas y Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec, así como el estilo de este último, ejercieron una gran influencia sobre él. El cuadro "**Habitación azul**" (1901, Colección Phillips, Washington) refleja el trabajo de ambos pintores y, a la vez, muestra su evolución hacia el periodo azul, así llamado por el predominio de los tonos azules en las obras que realizó durante estos años. En ellas reflejará la miseria humana, con trabajadores extenuados, mendigos, alcohólicos y prostitutas, representados con cuerpos y formas ligeramente alargadas, recordando el estilo de **El Greco**.

#### Periodo rosa

Poco después de establecerse en París en un remodelado edificio conocido como el Bateau-Lavoir, conoce a su primera compañera, Fernande Olivier y con esta feliz relación cambió su paleta hacia tonos rosas y rojos; los años 1904 y 1905 se conocen, así, como periodo rosa.

Los temas de Picasso se centraron en el mundo del circo, que visitó con gran asiduidad, creando obras como *Familia de acróbatas* (1905, National Gallery, Washington). En la figura del arlequín, pintó su otro yo, su alter ego, práctica que repitió también en posteriores trabajos. De su primera época en París datan su amistad con el poeta Max Jacob, el escritor Guillaume Apollinaire, los marchantes Ambroise Vollard y Daniel Henry Kahnweiler y los ricos estadounidenses residentes en Francia Gertrude Stein y su hermano Leo, quienes se convirtieron en sus primeros mecenas. Todos ellos fueron retratados por Pablo Picasso.

### **Protocubismo**

En el verano de 1906, de durante una estancia en Gosol, Andorra, su obra entrará en una nueva fase marcada por la influencia del arte griego, ibérico y africano. El célebre retrato de Gertrude Stein (1905-1906, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York) revela un tratamiento del rostro en forma de máscara. La obra clave de este periodo es *Las señoritas de Avignon* (1907, Museo de Arte Moderno, Nueva York), tan radical en su estilo (la superficie del cuadro semeja un cristal fracturado) que no fue entendido, incluso, por los críticos y pintores vanguardistas de aquel momento. Frente a la pintura tradicional Picasso rompe en esta obra con la profundidad espacial y la forma de representación ideal del desnudo femenino, reestructurándolo por medio de líneas y planos cortantes y angulosos.

### **Cubismo analítico y sintético**

Inspirados por el tratamiento volumétrico de las formas pictóricas de Paúl Cézanne, **Pablo Ruiz Picasso** y **Georges Braque** pintaron en 1908 una serie de paisajes dentro de un estilo que un crítico describió después como si hubieran sido hechos a base de “pequeños cubos”, imponiéndose así el término cubismo. Entre 1908 y 1911 trabajaron en estrecha colaboración dentro de esta línea de descomposición y análisis de las formas, desarrollando juntos la primera fase del cubismo, conocida como cubismo analítico. La paleta monocromática prevaleció en estas representaciones de motivos totalmente fragmentados, mostrados de modo simultáneo desde varios lados. Los temas favoritos de Picasso fueron los instrumentos musicales, las naturalezas muertas y sus amigos, entre los que destaca el retrato de uno de sus marchantes, **Daniel Henry Kahnweiler** (1910, Instituto de Arte de Chicago).

En 1912 Picasso realiza su primer collage, *Naturaleza muerta con silla de paja* (Museo Pablo Picasso, París), combinando pasta de papel y un trozo de hule sobre un lienzo pintado sólo en algunas zonas, que representa un vaso, un periódico, una pipa, una ostra y un limón. Esta técnica señala la transición hacia el cubismo sintético. Esta segunda fase del cubismo es más decorativa, y el color desempeña un papel más destacado, aunque nunca de manera exclusiva. Dos obras de 1915 demuestran la simultaneidad de estilos que utilizó: *Arlequín* (Museo de Arte Moderno) es un cuadro cubista sintético, mientras que un dibujo de su marchante, **Vollard** (Museo Metropolitano de Arte), está realizado dentro de lo que se conoce como estilo “ingrista”, así denominado porque emula las formas artísticas del pintor francés Jean August Dominique Ingres.

De 1923 es su *Arlequín con espejo* (Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid). Obra del llamado periodo clásico (1921-1925), anunciado, en parte, en los dibujos ingristas y consecuencia de su estancia en Italia en 1917.

## La escultura cubista de Pablo Picasso

El busto de bronce de Fernande Olivier (también llamado *Cabeza de mujer*, 1909, Museo de Arte Moderno) muestra la consumada habilidad técnica de Pablo Picasso en el tratamiento de las formas tridimensionales. Picasso también realizó conjuntos como *Mandolina y clarinete* (1914, Museo Pablo Picasso, París), formados por fragmentos de madera, metal, papel y otros materiales, explorando con ello las hipótesis espaciales planteadas por la pintura cubista.

El *Vaso de ajeno* (1914, Museo de Arte Moderno) es una escultura en bronce coloreada que representa un vaso de ajeno sobre el que aparece colocada una cucharilla de plata y la reproducción exacta de un terrón de azúcar; tal vez se trate del ejemplo más interesante de escultura policromada cubista realizado por Pablo Picasso, anticipando con ella tanto sus posteriores creaciones de objetos encontrados del tipo *Mandrill y joven* (1951, Museo de Arte Moderno), como los objetos Pop Art de la década de 1960.

## Realismo y surrealismo

Durante la I Guerra Mundial, Picasso viajó a Roma para realizar los decorados de los ballets rusos de Sergei Diáguilev, conoció allí a la bailarina Olga Koklova, con la que se casó poco después.

Dentro de un estilo realista, figurativo, en torno a 1917 Picasso la retrató en varias ocasiones, al igual que a su único hijo legítimo, Pablo como por ejemplo, en *Pablo vestido de Arlequín*, (1924, Museo Pablo Picasso, París) y a sus numerosos amigos. A comienzos de la década de 1920 pintó una serie de cuadros con figuras robustas, pesadas, escultóricas, dentro del que se ha denominado estilo ingresco, como por ejemplo *Tres mujeres en la fuente* (1921, Museo de Arte Moderno) y obras inspiradas en la mitología, como *Las flautas de pan* (1923, Museo Pablo Picasso, París). Al mismo tiempo creó también extraños cuadros de bañistas inflados e informes, con cabezas muy pequeñas y grandes cuerpos, así como retratos de mujeres en actitudes violentas, convulsas, indicando a menudo con ellas sus propias tensiones vitales.

Aunque Picasso siempre declaró que no era surrealista, en muchos de sus cuadros se pueden apreciar cualidades y características propias de este movimiento artístico, como en *Mujer durmiendo en un sillón* (1927, Colección Privada, Bruselas) y *Bañista sentada* (1930, Museo de Arte Moderno).

## Pinturas: 1930-1935

Varios cuadros cubistas de comienzos de la década de 1930, en los que predomina la armonía de líneas, el trazo curvilíneo y un cierto erotismo subyacente, reflejan el placer y la pasión de Pablo Picasso por su nuevo amor, Marie Thérèse Walter, con la que tuvo a su hija Maya en 1935.

Marie Thérèse, retratada muy a menudo en actitudes de reposo, fue también la modelo del famoso cuadro *Muchacha ante el espejo* (1932, Museo de Arte Moderno). En 1935 Pablo Picasso llevó a cabo la serie de grabados *Mino tauromaquia*, un bellissimo trabajo en el que mezcla los temas del minotauro y las corridas de toros; en esta obra, tanto la figura del toro como la del caballo destripado

anuncian las imágenes del *Guernica*, el gran mural considerado por la mayoría como una de las obras artísticas individuales más importante del siglo XX.

### **La II Guerra Mundial y los años de posguerra**

El estallido y posterior desarrollo de la II Guerra Mundial contribuyeron a que la paleta de Pablo Picasso se oscureciera y a que la muerte fuera el tema más frecuente en la mayor parte de sus obras. Así lo vemos, por ejemplo, en *Bodegón con calavera de buey* (1942, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) y en *El osario* (1945, Museo de Arte Moderno).

Picasso conoce por entonces a la pintora Françoise Gilot, con la que tendrá dos hijos, Paloma y Claude; ambos aparecerán retratados en numerosas obras que recuperan los primeros estilos de Pablo Picasso. La última compañera sentimental de Pablo Picasso, a la que también retrató en bastantes ocasiones, fue Jacqueline Roque, a la que conoció en 1953 y con la que se casó en 1961. Desde entonces Picasso residió casi siempre en el sur de Francia.

### **Últimos trabajos: recapitulación**

Muchos de los últimos cuadros de Pablo Ruiz Picasso están basados en las obras de los grandes maestros del pasado como Diego Velázquez, Gustave Courbet, Eugène Delacroix y Édouard Manet.

Además de en la pintura de cuadros Picasso trabajó también en cientos de litografías que realizó en la imprenta de Fernande Mourlot, se interesó también por la cerámica, y así, en 1947, en Vallauris, realizó cerca de 2.000 piezas. Durante este tiempo hizo también importantes esculturas: *El hombre del carnero* (1944, Museo de Arte de Filadelfia), un bronce a tamaño natural, y *La cabra* (1950, Museo de Arte Moderno), también en bronce, obra de enorme fuerza.

En 1964 llevó a cabo la maqueta de *Cabeza de mujer*, una monumental escultura levantada en 1966 en acero soldado en el Civic Center de Chicago. En 1968, y a lo largo de siete meses Picasso, creó las notables series de 347 grabados con los que retornó a sus primitivos temas: el circo, las corridas de toros, el teatro y las escenas eróticas.

A lo largo de toda su vida la obra de Pablo Picasso se expuso en innumerables ocasiones. La más inusual de ellas fue la que le dedicó el Louvre en 1971 con motivo del 90 cumpleaños del artista; hasta entonces nunca se había expuesto en el museo parisino la obra de ningún artista vivo. Pablo Ruiz Picasso murió el 3 de abril de 1973 en Notre-Dame-de-Vie, su residencia cercana a Mougins.

### **El clasicismo de Pablo Picasso**

El Clasicismo puede ser entendido como una representación estilística, es decir, como una manera de pintar donde se utiliza la simetría, el volumen, la frontalidad, la perspectiva cónica-central, la representación mimética de los objetos, es decir tal y como los percibe el ojo, y que se está utilizando desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

Por Clásica también es aquella obra, aquel cuadro que mediante recursos estilísticos anti-clásicos puede conseguir que una obra este presente la solidez, la

consistencia física de las cosas, de los objetos, es decir lo que los objetos son sin adjetivar, se elimina la adjetivación prescindiendo del tiempo.

Pablo Ruiz Picasso sería representante de ese segundo clasicismo, es decir, su obra es intemporal, pues uno de los elementos que le caracteriza es la ausencia de detalles, de adjetivo, de particularidades, de concreciones. Es decir, cuando pinta un vaso, pinta el vaso, no el vaso concreto que utiliza en su casa para beber, la esencia del vaso, independientemente del lenguaje que utilice para transmitirlo: cubista cuando esta en sus etapas cubistas, surrealista cuando se acerca a los surrealistas, aunque en Pablo Picasso siempre se mantiene el horizonte de la referencia figurativa, raya la abstracción en ocasiones pero nunca llega a ser abstracto.

La única excepción en la adjetivación de los objetos se refiere a la animalización que además va a ser el rasgo definidor del ser humano, como animal, y la figura humana es el tema central de todo arte considera clásico o clasicista.

Pablo Picasso va a lograr el Clasicismo utilizando recurso anti-clásicos o que enmascaran ese clasicismo. Su clasicismo no será nunca aparente, no se percibe a primera vista, incluso tras una primera aproximación a sus obras. A este rasgo no escapan ni sus primeras obras más tradicionales. Una análisis estilístico de su obra no pone en evidencia su pose clásica pues es un gran trasgresor de esas reglas que ha aprendido en sus años de formación en Barcelona y en Madrid en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero es un aprendizaje que no le sirve para su propósito, no es útil para los albores del siglo XX.

## INTERPRETACIONES DE ALGUNAS OBRAS DE PABLO PICASSO

### *“LES DEMOISELLES D’AVIGNON”*

1906-1907. Óleo sobre lienzo. Museum of Modern Art. New York



Es un cuadro que desde que fue pintado por ha sufrido varias interpretaciones, se harán mención a sólo tres de ellas.

1.- La interpretación más convencional es la de Kahnweiler quien dice que es un cuadro inacabado, sería el cuadro que inicia el Cubismo si analizamos las dos figuras femeninas de la derecha y el bodegón, son figuras que ya representan la tridimensionalidad a través de la bidimensionalidad del cuadro.

2.- La interpretación de Vahar. Acepta la postura de Kahnweiler, pero con un matiz diferente, piensa que el cuadro no es aún inicio del Cubismo, sino que es una obra de transición donde se están llevando a cabo experimentos, es el cuadro donde se dirime la batalla que concluye con la aparición del Cubismo.

3.- La interpretación de Golfin. Propone que no es un cuadro cubista, ni siquiera precursor del Cubismo, defiende que es un cuadro donde hay una búsqueda de equilibrio entre la representación de la estructura abstracta que supone un cuadro y la representación de la objetividad aliada al intimismo.

El tema del cuadro también ha sido fruto de diferentes interpretaciones, dichas interpretaciones están en relación con los dibujos preparatorios del cuadro. El cambio principal entre estos bocetos y el cuadro final es que en los dibujos aparecen unas figuras masculinas: un marinero y un estudiante de medicina, figuras identificadas por detalles que aparecen o desaparecen según el dibujo de que se trate. Siguiendo los dibujos se hace más factible la interpretación de que es una escena que transcurre en un prostíbulo, sobre todo al estar tan cercana a una obra como *El harén*. En el cuadro no aparecen esas figuras masculinas y con ello el efecto que se consigue es que el espectador en lugar de contemplar una habitación con unas prostitutas, pase a ser mirado por ellas, ellas son las que le interrogan, son quienes le solicitan un posicionamiento.

Este es uno de los rasgos fundamentales del arte del siglo XX, el espectador nunca más contempla una obra por la mera contemplación de la misma, tendrá que tomar partido, para terminar la imagen, para opinar sobre la imagen, para participar en la creación de la imagen que llegara a convertirse en una instalación.

En el cuadro priman dos aspectos: el primitivismo y la disgregación espacial

- El primitivismo se ve en el rostro de estas mujeres y en el uso de la combinación de colores: ocre-rosado y azul claro. El primitivismo de los rostros tiene una doble vertiente: las dos figuras de la derecha muestran una relación más clara con la escultura negra, sobre todo de corte oceánico, mientras que las dos centrales y la de la izquierda nos llevan a la estatuaria ibérica.

El interés de Pablo Picasso en este tipo de arte radica en el sentido totémico y las formas simplificadas. Picasso traduce una aproximación romántica hacia estas obras pues no se queda en los rasgos estilístico, hay un elemento de expresividad, en el fondo estos rostros tienen algo de máscaras y como tal pasan a ser objeto de culto, parte de un rito.

Para Pablo Picasso el arte primitivo es algo emocional, por eso traspasa los límites de la forma, estas máscaras nos producen una sensación de miedo, excitan el sentimiento y es el aspecto que a Picasso le interesa destacar en este cuadro. En este

primitivismo estaría recogiendo lo que de misterio y salvaje encontramos en el arte oceánico.

En cuanto al color, es el color que se usa para pintar las máscaras oceánicas, es decir, aquellas máscaras de las colonias oceánicas francesas donde el juego de los rosas y blanco apastelados son muy frecuentes. Para lograr plasmar la textura de máscaras en estos rostros Picasso va a introducir un nuevo elemento: la respiración en blanco, deja una zona en blanco, un límite entre dos colores sin pintar, de forma que se ve el lienzo, pasando a convertirse el lienzo en elemento plástico en si mismo. Esta herramienta le permite así introducir la sensación de profundidad utilizando el cuadro.

- La disgregación espacial va a traer como consecuencia que el cuadro deje de ser la narración de una historia y pase a ser la construcción de objetos que se ofrecen a nosotros. La unidad del cuadro tiene que venir dada por el espectador, es nuestra mirada la que los reúne y la que le da sentido. Steinberg utiliza una metáfora fantástica al hablar del cuadro como una mano, donde cada uno de los dedos que sería cada una de las mujeres es diferente, pero todos juntos, conforman la unidad de la mano, siendo la mirada la que organiza de forma arquitectónica y constructiva el cuadro, pues estas figuras no respetan los puntos de vista naturalista. Picasso introduce diferentes puntos de vista en atención a una composición autónoma respecto de la percepción naturalista: la figura en cuclillas con el rostro completamente de espaldas y dada la vuelta es una postura anatómicamente imposible, la segunda figura de la izquierda, está tumbada y a la vez se la ha levantado.

---

## **“EL GUERNICA”**

**1937. Óleo sobre lienzo. 349 x 777 cm.**

**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.**



Ninguna obra de arte surge aislada, al margen del tiempo y el momento que la vio crecer, el *Guernica* quizás, menos que ninguna otra. Pintada para el Pabellón de España en la Exposición Internacional celebrada en París en 1937, pabellón montado con carácter propagandístico por parte de la República Española y que iba a atraer a una gran cantidad de visitantes, visitantes que iban a una Exposición y que pasaban delante de un mural que parecía un gran cartel, nada que ver con el visitante que hoy en día se dirige a un museo y ve la obra. Este es un elemento a tener en cuenta cuando vemos el cuadro.

Este cuadro fue creado para la colectividad, para que lo contemplase un gran número de personas, de ahí su tamaño y la reducción a la gama del blanco al negro. Es un cuadro que busca producir un efecto sobre muchas personas, personas de todo tipo. La obra lo consigue, es un cuadro ante el que nadie se queda indiferente, ante el que se opina por ello ha pasado a ser una obra fundamental del arte de nuestro siglo, pero fue un cuadro creado como cartel publicitario para poner de manifiesto la injusticia y la barbarie del bombardeo de Guernica el 26 de abril de 1937 a las cinco menos veinte de la tarde.

Guernica, una población vizcaína de 7000 habitantes a 30 km. de Bilbao, patria de las libertades vascas, pues ante su famoso roble los monarcas españoles y sus representantes juraban los fueros vascos. Los motivos del bombardeo fueron de índole ejemplarizante y experimental, se utilizaron bombas incendiarias y poderosos explosivos, sólo quedaron indemnes el 10 por ciento de los edificios y el número de muertos nunca se calculó.

Un factor a tener en cuenta, sobre todo a raíz de la polémica que este cuadro está alcanzando es que el cuadro fue encargado a Pablo Picasso antes de que se produjera el bombardeo, fue encargado por la II República con ese afán propagandístico antes aludido, para manifestar la oposición al alzamiento nacional y a la guerra que éste había provocado, aunque también es cierto que Pablo Picasso no empezó a pintar hasta que se produjo el bombardeo, y lo hizo de forma ferviente y casi acelerada y en el plazo de un mes terminó la obra, por eso hay que ampliar el significado y la lectura de esta obra que no reivindica la crueldad de una masacre concreta sino que se convierte en un alegato contra la crueldad y la injusticia de la guerra y contra la barbarie propia del fascismo y el nacional-socialismo que más adelante iba a azotar toda Europa.

Este cuadro es el cuadro pacifista por antonomasia y ante el cual no podemos quedarnos indiferentes, quizás mi propia experiencia sirva de ejemplo para evidenciar la fuerza del cuadro. Durante años -en plena transición democrática de España- este cuadro era el cuadro que decoraba muchos de los hogares de los demócratas más abanderados

Para expresar la brutalidad humana hay que recurrir a la fealdad, a la desmembración y el resquebrajamiento, al blanco y negro para no dejar ningún ápice de duda a la interpretación, a la vacilación, a la impasibilidad, de forma que las entrañas, los sentimientos o del que contempla tienen que quedar "tocados", "trasmutados". Pablo Ruiz Picasso consciente de ello imprime unas dimensiones considerables al cuadro, y el uso del blanco y el negro, aunque está no fue la opción inicial del artista como demuestran los numerosos bocetos que se exhiben junto al cuadro.

## CURIOSIDADES DE ALGUNAS PINTURAS FAMOSAS



### ALBERTO DURERO

#### “AUTORRETRATO CON ABRIGO DE PIEL”

(ALEMANIA 1471-1528)OLEO SOBRE TABLA 67 x 49 cm.

En la edad media un pintor era solamente considerado un artesano sin diferencias a un panadero o un zapatero. Alberto Durero, un genio universal del Renacimiento de la misma altura que Leonardo Da Vinci, pensador inventivo y audaz consiente que era original dotado de talento y libre se negaba a ser un mero instrumento anónimo. Tuvo el valor de mostrar su propia cara y su personalidad en sus obras llevó el autorretrato un paso mas allá y se retrató como era en realidad el. Este autorretrato es el mas trascendental, nunca antes se había pintado en una pose tan frontal que solamente estaba reservado para Jesucristo o para la realeza. Darse el aspecto de Cristo en esta obra era una declaración deliberada de intenciones y respaldaba la firme opinión de Durero sobre que la creatividad del artista se deriva directamente de los poderes creativos de Dios.



### “CRISTO MUERTO

**ANDREA MANTEGNA** (ITALIANO 1431-1506) - OLEO SOBRE LIENZO 66 x 81,3 cm.

Pinacoteca de Brera, Milán.

La ley romana preveía un duro acompañamiento a la crucifixión y la pérdida del derecho a honrar a los muertos, sólo mediante un acto de indulgencia se devolvía el cuerpo de una persona ejecutada para que fuera debidamente enterrada. Según San Lucas José de Arimatea se presenta ante Pilatos solicitando el cuerpo de Jesús y después de descolgarlo lo envolvió en una sábana y lo puso en un sepulcro excavado en la roca en el que nadie había sido puesto antes. Este sepulcro es el escenario de la obra de Mantegna que representa el cuerpo de Jesús observado por dos mujeres, sobre la “piedra de ungir”, reliquia preciosa que cayó en manos de los turcos cuando los otomanos tomaron la ciudad. El autor interpreta la escena como una respuesta crítica a la profanación por parte de los turcos de los lugares santos cristianos.



### **“MARAT ASESINADO”**

**JACQUES LOUIS DAVID (FRANCES 1748-1825) - OLEO SOBRE LIENZO 165 x 128 ctms.  
Musees Royales des Meaux Arts de Belgique, Bruselas.**

Jean-Paul Marat estaba en la bañera cuando sonó su última hora el 13-07-1793, el profesor de idiomas, periodista y médico, resultó ser uno de los demagogos mas radicales que produjo la revolución de 1789, pasaba horas en el baño aliviándose de un sarpullido crónico. Aquel día fatídico leía una carta de Chalotte Corday, la bisnieta del escritor Pierre Corneille, que al no ser recibida pese a sus solicitudes envió la misiva que con astucia le proponía un “tete-a-tete” lo que le permitió la entrada y ella allí lo apuñala muriendo al instante. Algunos contemporáneos se alegraron de lo sucedido ya que Marat hizo levantar 860 patíbulos para liquidar a sus enemigos políticos y envió a más de 200.000 a la guillotina. El autor de esta obra era amigo personal de Marat, pintó su cuerpo casi exactamente como lo habían expuesto en el funeral con el pecho desnudo y las heridas visibles. El cuadro fue entregado a la Asamblea Nacional convirtiéndose en el símbolo de la Revolución Francesa adornado los altares de las iglesias, oficinas públicas para sustituir los crucifijos y retratos de la realeza.



**“EL MATRIMONIO ARNOLFINI”**

**JAN VAN EYCK ((FLAMENCO 1390-1441) - OLEO SOBRE Tabla 82 x 60 ctms. The Nacional Gallery, Londres.**

Las bodas siempre han sido un gran acontecimiento en la vida de las personas, de hecho en la Edad Media la mayoría no podían elegir con quien se casaban, las familias eran las que acordaban los enlaces. La gente se casaba muy joven y hacerlo por iglesia no era la norma, se hacía delante de dos testigos solamente. Con frecuencia se celebraban en una casa, estancia grande o, incluso en el dormitorio, era raro que la ceremonia se retratara en un cuadro para la posteridad. El cuadro de Van Eyck representa a Giovanni Arnolfini con su esposa Elizabeth, y es una notable excepción, no obstante este “certificado de matrimonio pictórico” no podía garantizar que la pareja permaneciera unida. Era posible divorciarse, incluso entonces una fórmula de divorcio merovingia que estuvo en uso durante mucho tiempo decía: “dado que es sabido que no podemos seguir unidos (el diablo es la causa y Dios no nos quiere juntos) es mejor que disolvamos los lazos de nuestro matrimonio.”.



**“EL CAMBISTA Y SU MUJER”**

QUENTIN MASSYS (FLAMENCO 1466-1530) - OLEO SOBRE TABLA 71 x 68 cms. Louvre, París.

Quentin Massys o Metsys (1466 - 1530). Pintor flamenco fundador de la escuela de Amberes, cuya obra representa la primera síntesis efectiva entre la tradición flamenca y las ideas del renacimiento italiano. Parece ser que nació en Lovaina y trabajó en Amberes desde 1491 hasta su muerte. Massys cultivó la temática religiosa y el retrato. Las primeras obras no se han fechado, como "La Virgen con el Niño" (Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas) y "Cristo presentado al pueblo" (Museo del Prado, Madrid), mostrando la influencia de los primitivos flamencos en la intensidad del sentimiento religioso, suntuosidad cromática y minuciosidad en el detalle. En obras posteriores, sobre todo en los retratos y escenas cotidianas, Massys se esfuerza por representar a sus modelos en sus acciones características.

En el retrato del Cambista y su mujer (1514), el conflicto insinuado sutilmente entre avaricia y oración se representa en la pareja que a su vez ilustra la introducción de una nueva nota satírica en sus pinturas. Es que en esa época los cambistas disfrutaban de una alta posición y se los vinculaba con la avaricia y la codicia. Es posible que la esposa este contemplando un libro de oraciones con la esperanza de que el señuelo de la riqueza no los haga tentar.

Otras obras destacables son: "Vieja mesándose los cabellos" (Museo del Prado), "Los hipócritas" (Palazzo Doria-Pamphili, Roma) y una famosa pintura realizada a dúo con el paisajista Patinir: "Las tentaciones de san Antonio" (Museo del Prado)



**“AUTORRETRATO CON LA OREJA CORTADA”**

**VINCENT VAN GOGH (HOLANDES 1853-1890) - OLEO SOBRE LIENZO 60 x 49 cm.  
The Courtauld Gallery, Londres.**

VINCENT VAN GOGH no acabó la escuela, tampoco aprendió oficio alguno fue en desastre como predicador itinerante luego se hizo pintor sin éxito al principio, dependiendo de su hermano Theo que era vendedor arte. Se convirtió en un alcohólico descontrolado pasando sus noches en los prostíbulos, un episodio de evidente locura lo llevo a su reclusión en un asilo para enfermos mentales, lugar donde pintó esta obra que revela el estado en que se encontraba luego de cortarse a si mismo la oreja derecha. El hecho tuvo lugar como consecuencia de una discusión con su amigo y compañero de morada, el artista Paul Gauguin, que se sintió amenazado por Van Gogh lléndose a pasar una noche en una posada, al regresar a la mañana siguiente fue arrestado al imputársele la agresión a su amigo. Resultó que Van Gogh había vuelto solo por la noche y se había cortado el lóbulo de la oreja con una navaja, luego fue un burdel donde le regala la oreja, envuelta en papel de diario a una prostituta llamada Rachel donde decía “De verdad te lo digo, pensarás en mi”. Cuando fue dado de alta del hospicio se suicidó con un disparo, murió a la edad de 37 años.

## CAPITULO 9

### ACTOS CRIMINALES SOBRE OBRAS DE ARTE

Se hará referencia en esta parte a hechos delictivos tales como robos, daños, y otras maniobras efectuadas para defraudar sea por dinero, placer, o ideología, producidas sobre obras de arte a través de la historia, casos que constituyen un verdadero anecdotario como por ejemplo los que se citan a continuación:

- “El David” de Miguel Ángel ha sufrido varios atentados, el primero de origen natural fue un rayo que lo alcanzó en 1512, a mediados del siglo XVI sufrió la destrucción del brazo izquierdo durante una revuelta popular contra la familia Medici y en 1991 sufrió del arranque de un perturbado que con un martillo le rompió el dedo derecho del pie.
- En marzo de 1972, mientras una multitud esperaba la bendición del Papa, un hombre subió a la barandilla de mármol delante de la Capilla de San Pedro y arremetió a martillazos contra “La piedad” también de Miguel Ángel.
- “Senderos ondulados” de Pollock fue embadurnado de pintura, en enero de 1991, en La Galería de Arte Moderno de Nueva York, por un joven quien aseguró que lo hizo porque consideraba el cuadro como una ofensa al arte.
- En mayo de 1999, la obra “Mujer desnuda en el jardín”, pintada en 1954 por Pablo Picasso y expuesto desde 1981 en el Museo Estatal de Ámsterdam, fue rajada a cuchilladas por un hombre de cuarenta años que se había fugado de un instituto psiquiátrico.

En 1983, cuando el matrimonio Portabella-Perelló compró en las oficinas de Barcelona de la galería “Theo” un dibujo de Degas a carboncillo sobre papel de 49,5 por 65 centímetros titulado "Femme couchée vue de profil" (Mujer tumbada, vista de perfil), nunca imaginaron lo que les iba a pasar.

El cuadro había sido previamente adquirido por “Theo” a la casa de subastas Christie’s de Londres y contaba con los sellos de autenticidad en la parte posterior. Según cuentan, en 1999 un marchante de arte, luego imputado, visitó la casa de Soledad Perelló para valorar su colección de obras de arte. Siempre según la denunciante, el marchante se mostró muy interesado por el Degas, del que hizo fotografías. Más tarde, en abril del 2000, el marchante pidió prestado el cuadro para exponerlo con motivo de una subasta en Madrid y Sevilla.

El marchante argumentó que el cuadro realzaría la subasta, al tiempo que se abría la posibilidad de que alguien hiciera una suculenta oferta. La denunciante accedió a prestarlo, pero sin intención de venderlo, aunque se comprometió a reconsiderar la idea si había una oferta superior a los 300.000 euros. Mes y medio después de acabada la exposición, la obra fue devuelta y, según la viuda de Portabella, ya entonces notó que había algo distinto en el dibujo. El marchante justificó la apariencia más clara y la ausencia de unas manchas de óxido alegando que lo había mandado limpiar "por dentro".

El cuadro, más limpio y claro, volvió a la pared de la que había salido. Y allí estuvo hasta que en el 2002 su propietaria decidió venderlo "muy a su pesar". Contactó con Christie's en Londres, donde se mostraron complacidos de revender una obra que conocían bien y pensaban adjudicar por 100.000 euros. El dibujo viajó a la capital británica, donde descubrieron que era una falsificación: ni el papel era de la época en la que se dibujó, ni la firma era la original, ni los sellos eran los auténticos.

## **ROBOS Y DESAPARICIONES DE OBRAS DE ARTE**

El robo de arte es un crimen antiguo y complicado, algunos de los casos mas famosos de este tipo de robo en la historia fueron operaciones planeadas profundamente que involucran comerciantes de arte, falsificadores de arte, gánster, recompensas y millones de dólares.

El primer caso documentado de robo de arte fue en 1473, cuando dos paneles de retablos de "El ultimo juicio" realizado por el pintor Holandés Hans Memling fueron robados. Mientras que el tríptico era transportado por barco desde Holanda a Florencia, el barco fue atacado por piratas que lo llevaron a la catedral Gdansk en Polonia. Hoy en día, la pieza esta expuesta en el Museo Nacional en Gdansk, donde recientemente fue movida de la Basílica de la Asunción.

## **EL ROBO MÁS FAMOSO DE LA HISTORIA**

***LA MONA LISA de Leonardo Da Vinci, 1452-1519, Óleo sobre tabla 77 x 53 cm.***

El caso más comentado en la historia del robo de arte involucra uno de las pinturas más famosas del mundo. En la noche del 21 de Agosto, 1911, la Mona Lisa fue robada del Louvre. Paradójicamente poco después, Pablo Picasso fue arrestado y cuestionado por la policía, pero liberado rápidamente.

Pasaron como dos años hasta que el misterio fue resuelto por la policía Parisina. Parece ser que la pintura fue robada por uno de los carpinteros empleados del museo de nombre de Vincenzo Peruggia, que simplemente lo llevo bajo su abrigo. De todas maneras, Peruggia no lo hizo solo. El crimen fue conducido con dedicación por un hombre notorio, Eduardo de Valfierno, que fue mandado por un falsificador de arte (Yves Chaudrón), que había hecho copias para venderlas como si fueran la pintura original.

Mientras Yves Chaudron, eximio falsificador de arte, estaba ocupado creando copias para la obra de arte famosa, la Mona Lisa estaba todavía escondida en el departamento de Peruggia. Después de dos años en los que Peruggia no escucho de Chaudron, intentó hacer algo productivo de su pieza robada. Eventualmente, fue encontrado por la policía mientras intentaba vender la pintura a un comerciante de Florencia, Italia. La Mona Lisa fue devuelta al Louvre en 1913.

## **UN ARGENTINO INVOLUCRADO EN EL ROBO**

### **RESEÑA DEL CASO SEGÚN DATOS HISTORICOS Y NOTAS PERIODÍSTICAS**

La historia comienza en La Argentina con Eduardo de Valfierno. Nacido en este país en 1850, era hijo de un rico terrateniente cuya fortuna despilfarró

al heredarlo. Para continuar con su estilo de vida vende todos los objetos de arte y antigüedades de su familia, hasta que el dinero conseguido también se hace humo. Armó entonces un mercado de ventas de obras de arte robadas o extraviadas que eran copias perfectas, realizadas por el talentoso Ives Chaudrón.

Desembarca en Francia con el título de Marqués de Valfierno. Allí le encarga a su socio Chaudrón que realice copias irreprochables de La Gioconda. Al eximio falsificador le lleva catorce meses realizarlas sobre maderas añejas como la del original, utilizando pigmentos fieles al Renacimiento y sofisticadas técnicas de envejecimiento.

Mientras tanto Valfierno va detectando a sus presas, millonarios dispuestos a pagar cualquier precio con tal de tener colgada La Gioconda en una pared de sus mansiones. Por supuesto que el retrato verdadero no le interesaba al estafador argentino. Lo que necesitaba era que la noticia del robo de la Mona Lisa recorriera el mundo, para entonces vender a sus potenciales compradores las falsificaciones impecables como auténticas.

Por lo tanto, para cerrar el triángulo solo le faltaba, un hombre que conociera las rutinas del Louvre y que fuera capaz de cometer el robo, pero también que fuera insignificante y sin demasiadas preguntas. Ese era Vincenzo Peruggia, un carpintero, al que convence con la promesa de una abultada suma, pero agregando argumentos patrióticos: un rico coleccionista italiano – fue la excusa que le inventó- deseaba tener a La Gioconda en su tierra, de donde nunca tendría que haber salido, así Vincenzo aceptó.

El domingo 20 de agosto de 1911, entra en el Louvre como un visitante más. Cuando el público empieza a vaciar las salas, se oculta en un pequeño cuarto donde se guardaban herramientas, próximo al salón Carré donde se hallaba el cuadro. Al día siguiente, lunes, con el museo cerrado al público, Vincenzo espera hasta que el guardia de aquél salón deje su puesto para fumar un cigarrillo. Eran las 8 de la mañana y él se había vestido con los amplios guardapolvos que usaban los obreros del Louvre. Sale del escondrijo, va directamente a la Mona Lisa y la arranca de la pared. Corre en silencio hasta las escaleras próximas, despoja a la pintura de su escudo vidriado y de su marco. Oculta la madera bajo su guardapolvo, baja las escaleras, atraviesa el patio interior, llega hasta la salida como un trabajador más que culminaba su jornada.

Cuando el guardia vuelve a su ronda, nota el espacio vacío. Pero imagina que la habían llevado para una sesión de fotos. Hacía poco que el museo había inaugurado un estudio fotográfico y la célebre dama de Leonardo era uno de sus modelos mas preciados.

El martes 22 se reabre el Louvre. Louis Beroud, un copista de obras famosas quiere ocupar con su caballete un lugar frente a La Gioconda. Cuando llega al salón Carré se encuentra con el lugar vacío. Increpa al guardia “¿Dónde se la llevaron? El guardia viendo lo faltante le contesta “Seguramente la llevaron otra vez arriba. La deben estar fotografiando o reparando el marco. Este guardia tampoco avisa nada. A las 11 Beroud exige al guardia que averigüe por tanta demora en volver el cuadro. El hombre accede y luego regresa con el rostro desencajado. “Tampoco está allí”. Entonces si avisa, más de 24 horas después del robo. Llama al capitán de seguridad del Louvre, que

inmediatamente informa al Director, quien a su vez lo comunica al Prefecto de la Policía de París y éste a la Sureté. A la tarde 60 inspectores y 100 gendarmes estaban en el Louvre, controlando, interrogando y revisando.

Como lo había previsto Valfierno, la noticia llega a todo el mundo. Todos los empleados son interrogados, incluido Peruggia. Pero no hay pistas, rastros, nada. Las fronteras son cerradas. Se revisa cada barco y tren que parte. Algunos hablan de intriga con ribetes políticos, otros que se pretendía demostrar la fragilidad que rodeaba a los tesoros del Louvre. Mientras la policía culpa al museo por su inadecuada seguridad, desde éste se ridiculiza a la policía por no encontrar ni un sospechoso.

Sea como fuese la causa, la gente estaba triste e indignada. Las autoridades desesperadas, le dieron a la opinión pública un sospechoso el 7 de septiembre, haciendo un primer y único arresto, nada menos que del poeta Guillaume Apollinaire. Este era amigo de Gery Piéret que había robado dos estatuillas del Louvre. Apollinaire, a su vez implica a Pablo Picasso, que también fue interrogado, ambos fueron puestos enseguida en libertad.

La pintura mientras tanto estaba a pocas cuadras del museo, en la modesta habitación del hotel donde se hospedaba Vincenzo, con el que Valfierno nunca más se comunicó. Porque no necesitaba la Mona Lisa, ya que su posesión le quemaría en las manos. Con máxima discreción, retoma contacto con los coleccionistas (cinco norteamericanos y un brasileño) y a cada uno les vende las copias a precios exorbitantes.

Cuando La Gioconda reaparece dos años después, no pueden denunciar la estafa porque ellos mismos habían cometido el delito de adquirir una obra de arte robada. Vincenzo Peruggia sin saber que hacer con esa obra maestra, lee en el otoño de 1913 en un diario italiano un anuncio: Un anticuario de Florencia, Alfredo Geri, estaba dispuesto a comprar a buen precio objetos de arte de cualquier tipo.

El 29 de noviembre, Geri recibe una carta fechada en París de un tal Leonardo, a secas, diciéndole que tenía la Mona Lisa, escéptico pero intrigado lo cita en su galería de Florencia para el 22 de diciembre, doce días antes un hombrecito de bigotes llega hasta las oficinas de Geri en la vía Borgognissanti presentándose como Vincenzo Leonard que le confiesa haber traído el cuadro.

Con mucha cortesía le pide una recompensa de medio millón de liras y la garantía de que la Mona Lisa no regresaría al Louvre. Geri arregla ir al día siguiente a ver la pintura con un especialista Giovanne Poggi, director de la galería. Los hombres reconocieron el sello oficial del Louvre al dorso de la pintura y entonces Poggi le dijo a Vincenzo que debían examinarla los expertos de su galería. Vincenzo consiente. Geri y Poggi, después de un examen minucioso, confirman su autenticidad. Para entonces varios oficiales habían detenido a Vincenzo Peruggia.

La noticia recorrió el mundo. La obra visitó los principales museos de Italia durante dos meses hasta volver al Louvre. Vincenzo fue juzgado en Florencia, pero era para la opinión pública una suerte de romántico héroe nacional. Peruggia aseguró que no tuvo cómplices y que había actuado bajo un fuerte

impacto emocional, hechizado por la belleza de La Gioconda y su único móvil rescatarla de manos de los franceses para devolverla a su patria. El jurado lo sentenció a un año y quince meses de prisión, pero salió a los siete meses, el inicio de la primera Guerra Mundial lo desplazó del interés público desde allí no se supo mas nada de su paradero.

Mientras tanto el argentino Eduardo de Valfierno no fue al infierno sino al cielo, pasando una existencia paradisíaca hasta su muerte en 1931 en los Estados Unidos. Se cree que su golpe le reportó entre 30 y 60 millones de dólares. Pero no soportó la idea de que el mundo desconociera que la verdadera trama detrás del robo había sido dibujada por él. Empalagado de soberbia le confiesa a un amigo, el periodista norteamericano Karl Decker el origen real de su fortuna, aportando datos, fechas, descripciones y hasta el nombre de los millonarios a los que había estafado, con la única condición de que la historia se divulgara después de su muerte.

En cuanto a Ives Chaudrón, se dijo que siguió copiando obras maestras y se trasladó también a los Estados Unidos, propiamente a Los Ángeles donde hizo pingües ganancias vendiendo sus falsificaciones a las estrellas de cine. Con referencia a las copias de La Gioconda, con el correr del tiempo fueron cambiando de dueño. Los primeros por supuesto no pudieron venderla al precio que se las vendió Eduardo Valfierno, pero les permitió recuperar una buena parte. (1)

- Esa, sin embargo, no fue la primera vez que desapareció la pintura de La Gioconda, cuando descansaba en una pared de la casa del mismísimo Napoleón, un sirviente, enamorado de la pintura, la robó y la escondió debajo de su cama por tres años.
- El robo más grande en EE.UU., ocurrió en el Museo Jardín de Isabella Stewart. En la noche del 18 de Marzo, 1990, un grupo de ladrones vistiendo uniforme de policía entró al museo y llevo trece pinturas que su valor colectivo era estimado alrededor de 300 millones de dólares. Los ladrones llevaron dos pinturas y una impresión de Rembrandt, y trabajos de Vermeer, Manet, Degas, Govaert Flinck, tanto como artefactos franceses y chinos. Hasta ahora, ninguna de las pinturas han sido encontradas y el caso esta todavía sin resolver.

**1) Del robo y sus formas de llevarlo a cabo hay varias versiones novelísticas de distintos autores, en todas ellas participan, junto a los principales actores, otros distintos personajes. Y tiene que ser así, pues si bien se parte de un hecho verídico, cada autor ha agregado luego su propia ficción una novela últimamente fue escrita en nuestro con el título de "VALFIERNO", Grupo editorial Planeta/Booket, de Martín Caparrós (argentino, 1957) Periodista, novelista y ensayista. Su novela "Valfierno" ganó el Premio Planeta 2004.**

## EL GRITO

El Grito, obra del noruego Edvard Munch, es probablemente el más codiciado por los ladrones de arte en la historia moderna. Fue robado dos veces y solo recientemente fue recuperado.



a) En 1994, durante las Olimpiadas de invierno en Lillehammer, Noruega, EL Grito fue robado de la galería de Oslo por dos ladrones que se escabulleron por una ventana rota, apagaron la alarma y se fugaron dejando una nota diciendo: gracias por la débil seguridad. Tres meses más tarde, los ladrones solicitaron al gobierno de Noruega un millón de dólares de recompensa por la pintura. El gobierno rechazó la oferta, pero la policía de Noruega colaboró con la policía inglesa y el Museo Getty para organizar una operación y recuperaron la pintura.

b) Otra versión de El grito (existen cuatro hechas por el autor) fue robado de Nuevo ahora del Museo Munch, En agosto de 2004, tres hombres de negro y encapuchados robaron en Oslo, a plena luz del día y ante muchos testigos, dos cuadros del pintor expresionista: “La madonna” y “**El grito**”, este último su obra emblemática. Valorado en cerca de 60 millones de dólares, tiene para la capital noruega la misma significación que para París

la Mona Lisa. Empero, las pinturas solo tenían un seguro contra incendios y goteras.

Relato del hecho:

*“Es domingo por la mañana y el pequeño museo Munch de la capital noruega Oslo está lleno de turistas, estudiantes y gente local que ha llegado a disfrutar de una importante colección de pinturas. Es el día perfecto para tomarse el tiempo y contemplar el arte del famoso pintor noruego. Sin embargo, la calma de la ciudad se corta con la llegada de un vehículo marca Audi oscuro; se estaciona y de este salen dos hombres enmascarados y armados con pistolas.*

*Uno de los asaltantes apunta su arma contra el guardia de la entrada y el otro ingresa al recinto. La gente entra en pánico y piensa que se trata de un ataque terrorista. "¡Todos al suelo!" grita el asaltante. A pesar de no entender noruego, los primeros en tirarse al suelo son los turistas.*

*El enmascarado le ordena bajar las dos pinturas de la pared a una empleada del museo y ella lo hace y se las entrega luego se apresura a la salida con las pinturas debajo de su brazo, los dos asaltantes entran al auto y desaparecen dejando una nube de humo blanco, olor a goma quemada y un gran signo de interrogación en la mente de los visitantes "¿Qué pasó aquí?".*

*Lo que ocurrió el domingo 22 de agosto fue la más reciente expresión de robo de valiosas obras de arte en Europa. Sin disparar ni un solo tiro, los ladrones se llevaron una de las obras más famosas del mundo.*

*La seguridad del museo era insignificante: un guardia en la entrada; las pinturas colgadas en la pared sin ningún tipo de alarma o sistema de seguridad, y para remate, la policía tardó en llegar.*

*"El Grito", pintado en 1893, es la principal obra de arte de uno de los fundadores del expresionismo y en él se ve a una persona gritando mientras sujeta su cabeza con sus manos. El cuadro causó mucho revuelo cuando fue presentada en 1910, y siempre que se exponía provocaba controversia entre críticos del arte que la consideraban grotesca. Sin embargo, la obra ganó mucha popularidad tras la Segunda Guerra Mundial, en donde los miedos existenciales expresados por el autor en el lienzo eran más comúnmente compartidos.*

*Según críticos de arte, "El Grito" es una obra tan conocida que es imposible venderla en el mercado. Las bandas roba-arte acostumbran a pedir recompensas por las piezas a los museos a los cuales las robaron. No se ha sabido de ninguna solicitud de recompensa por "El Grito" y "La Madonna", que es considerada una de las versiones más sensuales del impresionismo, los rumores decían que las dos pinturas fueron quemadas para ocultar evidencias.*

*Sorpresivamente, la policía Noruega descubrió las dos pinturas el 31 de Agosto 2006, pero los hechos de como fueron descubiertos no fueron revelados aun.*

- En la Noche Buena de 1980, el museo de la Recoleta fue víctima del robo más grande de la historia argentina: 16 cuadros de autores como Renoir, Degas, Cézanne, Gauguin, Matisse y Rodin desaparecieron sin rastros. Veintitrés años después, fueron localizados solo “El camino” de Cézanne, “Cabeza de una joven con cinta azul” de Renoir y “El grito” de Gauguin.
- En 1993, una compañía de seguros pagó 12,5 millones de dólares a Steven Cooperman por el robo de los cuadros *La cabaña del aduanero a Pourvillé* de Monet y *Desnudo ante un espejo* de Picasso. El 1998, al encontrarlos en una bodega, se descubrió que había sido un auto robo en contubernio con James Tierney, abogado de estrellas de Hollywood.
- Un óleo sobre tela de Vincent Van Gogh fue sustraído de la residencia particular en que se encontraba el año de 1997, su valor asciende a 250.000 dólares.
- En 1998 dos obras de Andy Warhol fueron robadas: un autorretrato en acrílico sobre tela, valuado en 200.000 dólares, y el grabado sobre seda 144/250 donde aparece Mick Jagger.
- Rossborough House, una mansión campestre en el Reino Unido, ha sido asaltada tres veces para sustraer un total de 48 obras de arte.
- En el año 1952 Benito Quinquela Martín donó su obra “Modelación del Acero” a la Universidad Nacional del Litoral. El 18 de mayo de 1992 se constató la desaparición del óleo de 2 metros por 2,40 metros que estaba en la Facultad de Ciencias Exactas, Ingenierías y Agrimensura colocado en el Despacho de Decanato. La tela fue quitada del marco y del bastidor con sumo cuidado, en una operación que según los pesquisas, revela un conocimiento especializado y por lo tanto, se estaría ante un delito cometido por ladrones de obras de arte. La pintura de Quinquela Martín valuada, entre 80.000 y 100.000 dólares y que por falta de presupuesto no había sido asegurada, fue robada del Decanato de la Facultad de Ciencias Exactas, Ingenierías y Agrimensura de la Universidad Nacional e Rosario”.
- En la histórica quinta de San Vicente, Provincia de Buenos Aires, República Argentina, funciona un museo en homenaje al ex presidente Juan Domingo Perón, entre otros elementos que adornan el lugar hay uno de los trenes presidenciales y tres esculturas de mármol de Carrara de 35.000 kilos encargadas por Perón en el año 1953, durante su segunda presidencia, al escultor italiano Leone Tomassi, las mismas fueron rescatadas del fondo del Riachuelo en el año 1992 donde habían sido arrojadas por enemigos políticos del ex mandatario,

Dos de las tres estatuas se hallan descabezadas la del ex presidente y la de la figura de Eva Perón. En rigor de verdad esas esculturas no fueron dañadas en fecha reciente como se creyó después del traslado de los restos de Juan Perón al mausoleo allí construido e inaugurado en octubre de 2006. Son estatuas que se consideran un monumento a los trabajadores (la tercera estatua representa a un obrero justicialista). Las tres obras quedaron en ese estado durante Revolución Libertadora en el año 1955.

## ROBO DE UN QUINQUELA MARTIN

Un cuadro del pintor Benito Quinquela Martín valuado en 100.000 dólares y que había sido robado en mayo de 2006 durante un incendio en el despacho del intendente de la ciudad de Bahía Blanca fue recuperado por la policía en una casa de remates y antigüedades del barrio porteño de la Recoleta.

Según fuentes judiciales, efectivos de la Policía Federal, INTERPOL y una comisión de la Delegación Departamental de Investigaciones (DDI) de Bahía Blanca hallaron la obra *Proas al Sol* en el local de Juncal al 700.

La obra del pintor del barrio de La Boca fue robada durante un incendio en el despacho del intendente bahiense. El óleo sobre tela de 1,62 metros de base por 1,92 de altura "había sido vendido por una mujer al dueño del local porteño por una suma cercana a los 30.000 pesos, por lo que éste, al enterarse de que un cuadro del pintor había sido robado en Bahía Blanca y que además era buscado por INTERPOL radicó una denuncia en la Justicia".

La obra de Benito Quinquela Martín había sido adquirida por un grupo de vecinos y donada a la Municipalidad de Bahía Blanca en 1954, cuando su autor realizó una exposición en esa ciudad del sur bonaerense con motivo de la inauguración del Museo de Bellas Artes que en aquel momento estaba en el subsuelo del palacio comunal.

En principio se creyó que el cuadro del reconocido artista había quedado destruido tras el incendio, pero peritajes realizados por la Policía Científica de Mar del Plata determinaron que había sido robado.

Es que los estudios revelaron que hubo cortes simétricos en la tela realizados con algún instrumental, los que al parecer habrían sido hechos con anterioridad al inicio del fuego, según los informes, el elemento acelerante que comenzó en el escritorio del jefe comunal y en un sillón fue nafta, la misma que fue encontrada un día después en el interior de una botella de plástico totalmente quemada.

- La noche del 26 de junio de 2004, un grupo de piqueteros copó la Comisaría 24a., en La Boca, para reclamar la investigación de un homicidio y produjeron destrozos. Jefes policiales denunciaron entonces la desaparición, luego del copamiento, del cuadro "Descarga", de Benito Quinquela Martín, pintado en 1963. También informaron sobre la ausencia de un retrato del general José de San Martín, una obra de Roberto Monte, y de otra pintura sin título. Pocos días después se supo que la obra de Quinquela hacía más de un año que no estaba en la dependencia policial aludida, sino en la Circunscripción IV de la Policía Federal Argentina, por seguridad.
- El robo de arte en Europa y el mundo no es algo que solo ocurre en las películas. Es mucho más común de lo que aparenta. En los últimos 20 años se han registrado más de 10 asaltos a museos o galerías en los

cuales los perpetradores han escapado con obras que acumulan más de seis ceros en su precio.

## **EL ROBO MÁS GRANDE DE ARTE EN LA HISTORIA**

Ocurrió en abril de 1991 cuando una banda de asaltantes entró al museo Vincent Van Gogh de Ámsterdam y salió con 20 obras de arte valoradas en \$500 millones.

Poco después las pinturas fueron encontradas en un auto abandonado, no lejos del museo. Vale destacar que Van Gogh es uno de los autores predilectos entre los asaltantes; valiosas obras del autor holandés han sido robadas en 1985, 1991, 1998 y en 2002, cuando un segundo robo al museo Van Gogh significó el desaparecimiento de dos lienzos, que todavía no han sido encontrados.

En 1985 varias pinturas de los franceses Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Berthe Morisot fueron robadas del museo Marmottan en París. Las pinturas estaban valoradas en \$37 millones. Otra obra de Renoir, junto con un autorretrato del maestro holandés Rembrandt, valorado en \$30 millones, fueron robadas del Museo Nacional de Estocolmo en la capital sueca.

Es muy difícil que obras tan conocidas y de tanto valor lleguen a manos privadas. Es casi imposible venderlas en el mercado, y si el museo atracado se niega a pagar la recompensa, las opciones de los asaltantes son muy reducidas.

- En 1994 ocurrió un caso ilustrativo al respecto. El Museo de Arte Moderno de Londres, Tate Modern, prestó al Museo Schirn Kunsthalle en Frankfurt dos lienzos de JMW Turner para una exposición. Como parte de las condiciones de préstamo, cada pintura tenía que ser aseguradas por \$24 millones por parte del museo alemán.

Durante la exposición, una banda de cuatro asaltantes se encargó de remover las pinturas del lugar sin dejar pistas. En abril del siguiente año Tate Modern cobró el seguro que ascendía aproximadamente a \$ 48 millones. El pago de la suma significaba que el nuevo dueño de las obras, "en caso de ser encontradas", era la compañía de seguro.

Sin embargo, pasaron los años y las pinturas no eran encontradas, no había contacto con los asaltantes y la policía no tenía ni pistas. Fue en 1998 que Tate Modern decidió ofrecer a la compañía de seguros \$16 millones por los derechos de la pintura, "en caso de ser encontradas". La aseguradora aceptó y vendió los derechos de dos pinturas que tenían cuatro años de estar perdidas.

Meses después, y como por obra de magia, las pinturas aparecieron.

No se sabe cómo aparecieron las obras y de qué manera negoció Tate con los asaltantes o si existió algún pago de recompensa; pero el Museo de Arte Moderno recuperó sus pinturas y se quedó con una ganancia de \$32 millones.

## EL CUADRO MÁS CARO SUBASTADO HASTA LA FECHA

Se trata del el caso del cuadro vendido en octubre de 2006 en 139 millones de dólares que fue dañado por su dueño en la subasta.

El millonario Steve Wynn, propietario de casinos y hoteles en Las Vegas, estaba tan orgulloso de mostrar a sus amigos una obra de Picasso que acababa de vender por 139 millones de dólares, que -en un gesto de énfasis- agujereó la tela con su codo.

"Hubo un ruido terrible", relató esta semana en el blog Huffington Post la guionista estadounidense Nora Ephron, que estaba presente.

"¡Oh! ¡Mier..., miren lo que hice!", habría indicado entonces el rico empresario, de 64 años. "Gracias al cielo que fui yo quien lo hizo", habría agregado.

El cuadro de Picasso "*El sueño*" data de 1932 y representa el retrato de la amante del pintor, Marie-Thérèse Walter. Steve Wynn lo había comprado en 1997 por 48,4 millones de dólares.



Su dueño había alcanzado un contrato de venta por 139 millones de dólares con un coleccionista de Connecticut (noreste), Steven Cohen. Pero antes de efectivizar la venta, Steve Wynn se jactó del monto récord de la transacción ante un grupo de amigos reunidos en su restaurante.

"Es la mayor suma de dinero pagada por una pintura", habría asegurado, según Nora Ephron, quien añadió que "Wynn estaba loco de alegría por haber batido el récord de 135 millones de dólares pagado por un Klimt por parte del magnate de la industria cosmética Ronald Lauder.

Invitados a ver *El sueño*, tal vez por última vez, sus amigos descubrieron en la oficina de Wynn y la sala de espera un Warhol, un Matisse, un Renoir y otro Picasso.

"Steve Wynn comenzó una larga historia sobre la pintura", relató Nora Ephron. "En ese momento, se encontraba delante de la pintura, frente a nosotros". Pero el millonario sufre de una enfermedad ocular, la retinitis pigmentosa, que afecta la visión periférica, precisó la revista.

"Por lo tanto, cuando hice un gesto con mi mano derecha, mi codo derecho golpeó la pintura", relató el mismo Wynn a la revista. "Agujereó la

pintura. Una pequeña perforación, una lágrima de dos pulgadas (5 cm.)" en el antebrazo izquierdo de la amante de Picasso. "Todos nos llamamos", añadió.

Según Nora Ephron, Wynn habría dicho más tarde que "no es una cuestión de dinero. El dinero no significa nada para mí. Es que yo era responsable de la pintura y la dañé".

Al día siguiente el millonario informó a su comprador sobre lo que había ocurrido y confió el cuadro a un restaurador de obras de arte. Finalmente, decidió quedarse con *El sueño* a pedido de su esposa, que vio en el incidente "una señal del destino".

Bastó que la noticia diera la vuelta al mundo y el cuadro ilustrara la portada de los principales matutinos internacionales para que *El sueño*, convertido ya en un icono, empinara su cotización hasta los 150 millones de dólares USA.

La saga del cuadro es increíble. Fue comprado por Víctor y Sally Ganz, un joyero de Manhattan y una vendedora de la tienda Macy's, respectivamente, en 1941 por 7000 dólares. Estuvo colgado durante años en un departamento de la 5a Avenida con obras de Pollock y Rauschenberg, hasta que la hija de los Ganz mandó a un remate de Christie's y el *chairman* Christopher Burge subastó por US\$ 206 millones lo que a los Ganz les había costado US\$ 2 millones.

*El sueño* fue el primer Picasso que compró Víctor Ganz. Tenía 29 años. Hoy la pintura decora el hotel Bellagio, un *resort* de lujo decorado con obras de Renoir, Cézanne, Monet y un retrato de Van Gogh que estuvo durante años en el Metropolitan de Nueva York y que Wynn compró, aconsejado por el prestigioso galerista William Acquavella en US\$ 48,4 millones.

Steve Wynn tiene el aspecto de un *playboy*, luce un bronceado eterno y una sonrisa a lo George Hamilton, es golfista empedernido, esquiador de pistas negras y admirador de la buena arquitectura. Aunque perderá la visión irremediablemente, adora las obras de arte, especialmente la pintura impresionista y el expresionismo abstracto. Comenzó a coleccionar arte con la intención de "elevar" el nivel cultural de Las Vegas, ciudad asociada al juego.

Pero lo insólito y digno del *Guinness* es enterarse por los diarios y por el *blog* de una periodista famosa, que una obra de arte puede ser dañada por su dueño de manera involuntaria. La historia reciente está poblada de ejemplos al revés; de daños intencionales y lamentables a obras del arte universal, como sucedió con la *Madonna* de Leonardo, de la National Gallery, de Londres; con *La Piedad*, de Miguel Ángel, en el Vaticano; con el *David* de la Academia, en Florencia y la nunca confirmada destrucción de las pinturas de Van Gogh y Renoir, récord de 1990, que el nipón Rioei Saito habría quemado en un acto inexplicable antes de morir.

## **SCOTLAND YARD EXPONE CUADROS FALSIFICADOS**

Picasso, Chagall o Edgar Hunt son algunos de los artistas cuyas obras centran una exposición recién inaugurada en el Victoria and Albert Museum.

Nada fuera de lo normal, si no fuera porque todos y cada uno de los cuadros expuestos tienen una cosa en común: son falsos, aunque a duras penas pueden distinguirse de los originales. Por ello, Scotland Yard ha organizado esta muestra con la que pretende alertar a coleccionistas y marchantes de arte de la proliferación de un delito que mueve millones en todo el mundo.

Aunque a primera vista la exposición se distinga poco de cualquier otra muestra de este tipo, no es precisamente de arte, sino de crimen organizado, de lo que más se habla en los pasillos del Victoria and Albert Museum, que la alberga. "Es fascinante la increíble habilidad de algunos de estos pintores", señaló Fiona Ford, de LAPADA, la Asociación de marchantes de arte y antigüedades. "Si todos los marchantes vieran esta exposición, les impresionaría lo cuidadosos que deberían ser".

El mayor peligro que implica la falsificación en el mundo del arte es la devaluación de los originales. La documentación que certifica la autenticidad de una obra de arte puede ser igualmente falsificada, así que incluso aquellas obras acompañadas de la documentación pertinente pueden ser falsas.

Según el historiador y anterior director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York Thomas Hoving, las falsificaciones copan hasta un 40 por ciento del mercado. Parte importante de esa cifra se debe a un talentoso dúo de falsificadores que, según las autoridades, podría contribuir a esa progresiva devaluación del arte en el futuro.

### **INTERPOL**

Quien se ocupa de investigar el robo de arte es la INTERPOL, organización inter-gubernamental compuesta por más de 177 países, que busca facilitar la cooperación entre todas las fuerzas policiales del mundo. Actualmente INTERPOL INTERNACIONAL tiene un listado de más de 20,000 obras robadas en todo el mundo.

Las obras más buscadas actualmente son: "Virgen negra con niño", escultura robada en febrero de 2002 de un iglesia; "La creación del hombre", pintura de Marc Chagall robada en noviembre de 2002 en Estocolmo; "Virgen con niño", pintura de Murillo, robada el 29 de julio de 2002 en museo de Asunción; "Hombre desnudo sentado", estatua precolombina robada en marzo de 2002 en Ottawa, Canadá; "Vista del mar en Scheveningen", pintura de Van Gogh robada en diciembre de 2002 del museo de la Haya, Holanda y "Reloj de pared", pieza robada en mayo de 2002 de un museo de Wiesbaden.

En el año 2000, la INTERPOL registró más de 27,000 robos de obras de arte en Italia, 3,000 en Rusia, y 1,000 en Grecia. 122 en México, 221 en Ecuador, 59 en Argentina.

## CAPITULO 10

### FALSIFICACIONES DE INSTRUMENTOS MUSICALES.

Como ya se expresara en esta obra, la historia de la falsificación es tan antigua como la vida misma. Cualquier objeto cuyo valor de cambio es relativamente elevado, es susceptible de ser copiado y la "lutheria" no podía quedarse al margen de semejante práctica.

Se puede definir a la lutheria como el arte de construir instrumentos de cuerda, específicamente a los cordófonos compuestos, instrumentos que tienen la caja de resonancia con la prolongación de un mango o mástil, y no incluye a los cordófonos simples, instrumentos de cuerda con caja pero que no tienen mango, ejemplo, el Arpa"

La palabra **luthier**, nace del francés "**luth**", que significa **laúd**, nombre con el cual se llamaba antiguamente a los constructores de estos instrumentos. **La lutheria** es un arte propiamente dicho, complejo, ya que en él, intervienen tres principales factores, como son: lo **físico**, lo **acústico** y lo **químico**

Dentro de lo **físico** esta la tensión de cuerdas, hay que saber darle espesores y medidas determinadas para que el instrumento tenga resistencia y duración con el paso del tiempo.

En lo que respecta a la parte **acústica**, es uno de los elementos principales para la sonoridad del mismo, ya que si uno no tiene idea de cómo vibran las maderas no se pueden dar curvas, alturas y espesores, para que el instrumento suene adecuadamente y se diferencie de un instrumento de estudio.

Lo **químico** se refiero a la elaboración de los barnices, en los cuales se utilizan elementos naturales como resinas, aceites, alcohol, trementina, y hasta en algunos casos se utilizan ácidos.

De todos es sabido que, hoy en día, la etiqueta que figura en el interior de un instrumento tiene muy poco peso a la hora de establecer si dicho instrumento es o no auténtico. La colocación de etiquetas falsas en el pasado ha sido una práctica habitual en el mercado de instrumentos y, desgraciadamente, lo sigue siendo hoy en día.

No tenemos más que entrar en los archivos y darnos cuenta de la cantidad de instrumentos de tal o cual constructor que se ofrecen a precios muy

por debajo del valor de cotización de dicho luthier y que luego resultan ser una burda falsificación.

### ORIGEN DE LAS FALSIFICACIONES.

Parece ser que son los propios constructores italianos los que comienzan a falsificar etiquetas. Como podemos encontrar en el interesante libro de "Hill, Hill & Hill: Antonio Stradivari, his life and work", la primera constancia que tenemos de un hecho así es la recogida en la reclamación que, en 1685, Tomasso Antonio Vitali, violinista y compositor en Módena, eleva a "Su Serenísima Alteza el Duque de Módena".

Vitali, por mediación de un tal Capilupi, había adquirido un violín, cuya etiqueta era la de Nicolo Amati, por un precio de 20 pistoles (moneda equivalente al Escudo o al Luis de Oro), pero descubrió que, debajo de la etiqueta de Amati, figuraba otra perteneciente a Francesco Ruggieri "Il Per" a la sazón alumno de Amati, cuya cotización en aquella época era de no más de 3 pistoles.

La familia Ruggieri, Andrea Guarneri, G. Cappa, por citar sólo a algunos, utilizaron la etiqueta de Amati en multitud de ocasiones, aparte de la suya propia.

En Alemania se cuentan por millares los violines de aquella época que llevan etiqueta de Stainer, muchos luthieres germanos nunca llegaron a utilizar su propia etiqueta. Era, en fin, una práctica bastante extendida. Ahora bien, ¿cuál era la intención de estos "copiadores"? Según los autores del libro citado anteriormente, en el ánimo de estos constructores nunca estuvo la idea de cometer fraude alguno, sino la intención de "**crear copias exactas, etiqueta incluida**". De hecho, en muchos casos podemos encontrar además de la etiqueta falsa, etiquetas o marcas del constructor original.

Vuillaume, que fue el más grande de los copiadores modernos, etiquetó muchos de sus instrumentos como Guarneri o Stradivari, pero en ningún momento ocultó que él fuera el autor, ya que numeraba correlativamente todos sus instrumentos marcándolos en el centro del fondo y siempre usaba el mismo modelo de etiqueta (Por ejemplo: en sus copias de Stradivari usaba siempre la del año 1717).

A mediados del Siglo XIX, la demanda de instrumentos de determinados autores, como Amati, Stradivari, Guarneri, etcétera, empieza a crecer de una manera extraordinaria, pero la oferta de dichos instrumentos era cada vez más escasa. Este hecho tentó a muchos distribuidores de instrumentos, no a los

luthieres en sí, a falsificar las etiquetas de instrumentos de calidad menor, con el fin de sacar un buen rédito, aprovechándose de la inexperiencia de los compradores.

Esta práctica ha ido extendiéndose hasta nuestros días, encontrándonos hoy con ejemplares de una calidad verdaderamente deplorable, que llevan etiquetas de constructores más o menos famosos. La poca catadura moral de muchos comerciantes, unida a la impunidad que hoy nos ofrece Internet, hace que cada vez se den más casos de estafa en este campo.

## **LOS VIOLINES STRADIVARIUS**

Los violines Stradivarius son quizás los instrumentos musicales más famosos de la historia. Creados por el maestro luthier Antonio Stradivari nacido en una familia de fabricantes de violines en Cremona, Italia, en el año 1644, comenzó a hacer sus propios violines alrededor del año 1680, se cree que cuando era aun un estudiante de Nicolo Amati, también de Cremona. Durante su vida, hizo más de 1.000 violines, y se estima que sólo 650 de ellos han sobrevivido hasta hoy.

Los violines Stradivarius son conocidos por su sonido hermoso, suave y con cuerpo. Estaban hechos de madera de abeto, sauce o arce, también varios minerales se utilizaron para proteger la madera y enriquecer el sonido. Antonio Stradivari era un estudioso de América, por lo que los violines fueron nombrados Antonius Stradivarius, estas frases en latín también están inscritas en los violines.

### ***¿Cómo identificarlos?***

Los violines Stradivarius son extremadamente raros, y en su mayor parte, todos los violines auténticos que aún existen en la actualidad están certificados. Sin embargo, hay muchas falsificaciones en el mercado que tienen las etiquetas que lucen como las auténticas. Un tasador de antigüedades que se especializa en violines puede analizar un instrumento para poner a prueba la calidad de sonido y comprobar la autenticidad de una etiqueta.

Hoy en día, los violines Stradivarius son los más buscados de todos los instrumentos en el mundo. En las subastas, un Stradivarius auténtico de la época de oro entre 1698 y 1720 puede valer millones de dólares. Los violines Stradivarius son conocidos por su calidad de sonido impecable, sin embargo, nadie sabe realmente por qué el sonido es tan perfecto. Hay muchas teorías, pero sigue el misterio. Algunas personas piensan que Stradivari trataba la madera empapándola en agua de mar, y otros atribuyen su sonido al pegamento

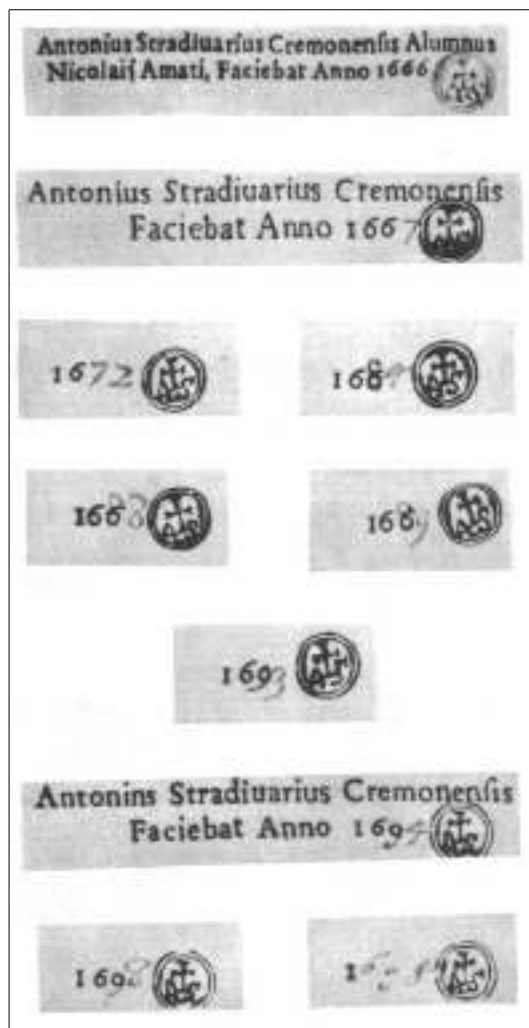
que se utilizó y que contribuye a la riqueza del sonido. Aunque muchas personas han tratado de emular el arte de la fabricación de violines, la riqueza del sonido no se ha replicado.

¿Cómo verificar su autenticidad?

### 1. Comprobación de la etiqueta.

Esto se puede hacer observando dentro del agujero en el cuerpo del violín. Stradivari utilizaba etiquetas que decían:

**"Antonius Stradiuarius Cremonensis; Faciebat Anno 17\_\_ "**



Con los dos últimos dígitos de la fecha escrita a mano. Esto identifica el propietario, el lugar y año de origen en América. A la derecha de la etiqueta debe haber un logo circular que muestra una cruz y las iniciales "AS".

La presencia de esta etiqueta añade peso a la idea de que se ha encontrado un Stradivarius real, pero no es en absoluto concluyente. Según la Federación Americana de Fabricantes de Violín y Arco, fabricantes no autorizados en Alemania, China e Inglaterra (por nombrar algunos) tienen violines producidos que llevan esta marca hasta 1957. Desde esa fecha, las copias deben tener la leyenda "*Copia de*" por escrito antes de la etiqueta.

## 2- Examen de la madera.

Si se está en presencia de un Stradivarius genuino es que tendrá alrededor de 300 años de antigüedad por lo tanto hay que mirar bien la madera. Una vez más, sin un ojo experto, la datación específica es imposible, pero Stradivari utilizaba abeto para la parte superior e interna, y el arce para la espalda y el cuello. Además, se debe verificar que la madera se vea tan usada como la etiqueta. Si se trata de un Stradivarius real la etiqueta y la madera deben mostrarse muy antiguas.

<h3>Características únicas</h3>		<h3>EL MAS CARO</h3>
<p>Aunque el porqué de su sonido aún es un misterio, estas serían algunas claves.</p>		<p><b>NOMBRE</b>  <b>Christian Hammer</b>          (sus violines reciben nombres relacionados con músicos o con sus propietarios)</p>
<p><b>El barniz</b>          La aplicación de insecticidas habría dotado a la madera de una acústica excepcional.</p>		<p><b>FABRICACION</b>  <b>1707</b>          Pertenece al período de oro de Antonio Stradivari: 1700-1720</p>
<p><b>La fabricación</b>          Stradivari trabajó con sumo detalle el diseño y la geometría del instrumento. Sus modelos se usaron durante 250 años.</p>		<p><b>VALOR</b>  <b>US\$ 3.544.000</b>          Fue subastado en Christie's el 16-5-06</p>
<p><b>La madera</b>          Se cree que un período climático particularmente frío (S XIV a S XIX) dotó a la madera de una densidad inusual.</p>	<p><b>COMPRADOR</b>  <b>Anónimo</b></p>	
<p>Fuente INSTITUTO SMITHSONIANO   ENCICLOPEDIA BRITANICA</p>		<p>CLARIN</p>

### 3- Consulta a un experto.

Es muy poco probable que se haya encontrado un auténtico violín Stradivarius. Sólo unos pocos no han sido identificados aún. El logotipo de Stradivarius se ha repetido millones de veces en los violines de manera falsa, y lo más probable es que si usted ha encontrado uno sea una copia.

Sin embargo hay una pequeña posibilidad de que se ha encontrado un Stradivarius en ese caso hay que consultar aun experto local y realizar una evaluación.

### LA PARADOJA SIN RESOLVER DE PITÁGORAS

Cuando las cuerdas se tensan sobre un espacio hueco, pueden crearse sonidos o tonos más o menos bellos. En la India se construyó un instrumento como este alrededor del año 3000 a.C. Luego, Pitágoras (por el 500 a.C.) descubrió que era posible expresar la relación entre dos tonos —llamados intervalos— mediante números racionales.

Pitágoras inventó un instrumento de una sola cuerda, un monocordio, que los pitagóricos usaban para realizar demostraciones y como instrumento musical. Hoy se usa para demostrar los intervalos simples.

Por ejemplo, si se presiona la cuerda en una tercera parte de su longitud, y la haces vibrar, el tono resultante será el intervalo de una quinta arriba del tono de la misma cuerda al vibrar libremente. La importancia de su invento era que el hombre reconoce, o experimenta, como bellos, sólo algunos intervalos específicos. Los pitagóricos llamaron a estos intervalos synphon, y son los siguientes:

- octava (proporción 1:2);
- quinta (proporción 2:3);
- cuarta (proporción 3:4); y
- tercera (proporción 4:5).

Además, también tenemos la proporción 5:6, que es la tercera menor.

Los pitagóricos tenían una lira de 8 cuerdas y una kithara. Todos los instrumentos de cuerdas, hasta principios del siglo XVI o sea, hasta la

invención de la familia del violín, tenían la característica, que limitaban de forma significativa la calidad de su sonido y no dejaban mucho espacio para expresar la variedad de colores tonales de la escala musical.

El diapasón de estos instrumentos se dividía en pequeñas barras, llamadas trastes, que hoy día conocemos gracias a la guitarra. El temple lo determinaban de antemano estos trastes, de modo que para tocar "limpio" en todas las claves a menudo debían hacerse algunos arreglos.

Dependiendo del tipo de instrumento, se escogía cierto temple que permitía tocar el mayor número de claves. Un aspecto de esto es que la distancia de un traste al otro siempre es diferente, por lo que, naturalmente, había muchos temples diferentes. Cuando se llegaba al límite del temple de cada instrumento, tenía que volverse a afinar, lo que era la práctica generalizada. A la discrepancia entre el sonido de las notas tocadas en los trastes y su debida afinación, en tanto el músico se movía por las diferentes claves, a veces se le describe como el problema de la coma pitagórica.

La paradoja de la coma pitagórica es una de las razones por las que nunca se han igualado los instrumentos de cuerdas creados hace 300 años, por el fabricante de violines de Cremona, Italia, Antonio Stradivarius.

En cuanto al sonido, las cámaras de resonancia de esos instrumentos en su mayoría eran bastante planas o, como en el caso de los violines, laúdes o muchas violas, arqueadas conforme ciertas formas geométricas específicas (un cilindro), o con formas tomadas de la naturaleza. Esto, para empezar, le puso un límite a la capacidad de brindar un acompañamiento "real", o a la par de la calidad de la voz educada en el canto. Es más, el puente del instrumento no es curvo, de forma que el arco no puede evitar tocar todas las cuerdas a la vez, lo que significa que sólo podían tocarse acordes.

La nueva familia de instrumentos del violín, la viola y el chelo fue revolucionaria a estos respectos. Las curvas abovedadas características de estos instrumentos han permanecido sin cambio hasta la actualidad, mostrando las mismas proporciones hasta el mínimo detalle. A diferencia de casi todos los demás inventos del hombre, esta forma ha prevalecido sin cambios por 550 años.

Es más, la paradoja de los colores en la escala tonal se resuelve con ingenio: simplemente eliminaron los trastes, de modo que el propio ejecutante puede determinar la afinación, y cómo tocarla. Aparte de la voz humana, no

hay instrumento que permita esto. ¡Que avance tan revolucionario en la música! Los instrumentistas finalmente podían "cantar" con su instrumento, como hoy sabemos, al escuchar a los grandes virtuosos del violín, la viola o el chelo. Estas dos circunstancias también prueban que no hay forma en que la familia del violín pudiera haberse desarrollado a partir de algún otro instrumento.

El luthier Max Möckel, quien trabajó a fines del siglo XIX en San Petesburgo y Berlín, no descansó hasta haber investigado el verdadero origen de la belleza arquitectónica y sonora del violín. Su idea era investigar si, a la luz del conocimiento del Renacimiento, pudiera ser posible descubrir qué papel habían desempeñado Leonardo da Vinci, Luca Pacioli y Alberto Durero en la revolución de la construcción de instrumentos. Así que empezó a buscar en las obras de esos grandes artistas pistas que apoyaran sus hipótesis, y llegó a la siguiente conclusión:

*¿De veras existe un secreto italiano? Sí y no. Si pensamos en esto como alguna especie de receta, escondida en alguna parte en un viejo baúl, entonces no. Debemos trasladarnos a la época en que se inventó el violín, y a las ideas con las que los viejos maestros crearon sus obras. Las mentes más importantes, por nombrar dos de ellas, Leonardo da Vinci y su amigo Luca Pacioli, se habían interesado poco antes, en su trabajo de tantas facetas, en los problemas matemáticos, y cuando vieron el triángulo y el pentágono, no los vieron meramente como simples figuras geométricas, sino que vieron en el pentágono, por ejemplo, el ojo secreto de Dios, una imagen sensible viviente, con su número infinito de relaciones, para todo lo que es apropiado.*

Con esta hipótesis como punto de partida, Möckel desarrolló un procedimiento para construir el violín, la viola y el chelo, cuyo modelo era lo que Luca Pacioli llamó la divina proporción (en la divina proporción, la división de una línea o una figura geométrica es tal, que la dimensión más pequeña es a la mayor, como la mayor es al todo). Desde entonces, construyó muchos instrumentos excelentes con este método.

## **EL ORDEN EN LA NATURALEZA.**

Como todo en la naturaleza, la belleza proviene de un orden interno. El famoso artista italiano Leon Battista Alberti, a quien Alberto Durero estudió a profundidad, dijo una vez:

*La belleza es una concordancia ordenada específica entre las partes, que consiste en el hecho de que no puedes agregar nada, ni quitar nada, ni cambiar nada, sin que se vuelva menos satisfactorio.*

Leonardo y su amigo Pacioli también sabían que, en los procesos de crecimiento autosimilar, seguido encuentras la proporción que Luca Pacioli llamó "divina" (también llamada sección áurea). Ellos también reconocieron que no sólo se trataba de un bello principio de las construcciones matemáticas, sino del principio de la vida. Con todo, la cuestión decisiva es: ¿cuál es el poder que crea esta proporción cuando ocurre el crecimiento? El luthier Möckel desarrolló un método para adoptar esta misma proporción como el principio fundamental en la construcción de instrumentos.

Nicolás de Cusa, el científico–filósofo que estuvo en contacto con los grandes pensadores de su época, aportó una idea revolucionaria y decisiva a este respecto en el debate científico: la idea de que todas las líneas curvas, como los círculos, los arcos y demás, pueden expresarse mediante líneas rectas. Al hacer esto, creó la base para que fuera posible construir y representar curvas matemática y geoméricamente. Cusa sabía lo que esto significaba para el desarrollo futuro de la música. Como escribió:

*Además, debido a lo anterior, se establece lo siguiente: tal como cada línea recta puede ser el lado de un triángulo, un cuadrado, un pentágono y así de manera sucesiva, así, uno puede encontrar un número incontable de líneas curvas que son como una línea recta dada. Por tanto, uno también puede encontrar ángulos que actúan como una línea recta dada; esto es, como el lado y la diagonal en un cuadrado, o el radio y la circunferencia de un círculo, y así en todos los planos, que se comportan como las líneas rectas dadas.*

Leonardo da Vinci, quien como pintor estudió con la mayor meticulosidad la naturaleza y al hombre, sí estaba familiarizado con estas nuevas ideas. Pero él no sólo era pintor, sino, ante todo, un investigador de la naturaleza, un ingeniero, arquitecto, escultor, músico y mucho más. Pero sobre todo estaba interesado en el ordenamiento inherente de la naturaleza. Siguiendo el ejemplo de Leonardo, el luthier Max Möckel transportó lo que el Renacimiento aprendió sobre la construcción geométrica del cuerpo humano, a la construcción del violín. La distancia entre el pulgar y el dedo índice de la mano izquierda le sirvió como patrón (mensur) y punto de partida. Esta distancia es el mensur del instrumento a construir; es decir, la distancia desde el puente hasta el borde de la caja de resonancia. La siguiente construcción geométrica de Möckel se basaba en dos pentágonos verticales adyacentes, dentro de los cuales colgaba un cuadrado que flotaba libremente. De ahí, desarrolló tres pequeños triángulos rectángulos que forman la base para construir todos los demás detalles.

Además, en todos los instrumentos de la familia del violín observamos una curvatura múltiple, que no ha cambiado en 550 años. Una curvatura como ésta se reconoce desde fuera en la forma en que se arquea la tapa y la espalda del instrumento. La otra parte sólo es visible para el luthier, y consiste en la curvatura del espesor de la madera. Es decir, la madera es más gruesa cerca del puente que en los lados, donde va adelgazándose. Y en las costillas existe una tira angosta de madera que no varía en su espesor.

La importancia extraordinaria de la curvatura de la madera puede verificarse fácilmente mediante un experimento con copas de vino. Si tomas una copa de vino que va reduciendo su grosor hacia el borde, y la haces sonar, crearás un sonido bello, poderoso y prolongado; pero si por el contrario, haces sonar una copa cuyo grosor no varía, sólo obtendrás un "ruido" desagradable.

Después de años de investigar muchos violines italianos antiguos, Möckel confirmó, una y otra vez, la proporción de la curvatura arqueada hasta el último detalle, para derivar de ahí la idea de su construcción. Para esto usó un método descubierto por uno de sus hermanos, Otto Möckel. Esto fue resultado del redescubrimiento del llamado "compás de curvas", encontrado entre las herramientas que usó Antonio Stradivarius, y que los antiguos luthiers usaban para construir curvas de nivel regulares y obtener así las curvas arqueadas.

Si haces un corte horizontal a través de una cordillera, obtendrás curvas de nivel como las que se obtienen de las mediciones geodésicas, y que muestran los mapas topográficos.

Las superficies de los cuerpos del violín, la viola y el chelo son irregularmente curvos por todos lados hacia sus centros, y su irregularidad va reduciéndose hacia los lados. Por supuesto, el cuerpo del violín no es una barra de madera maciza, en la que puedas hacer un corte horizontal para estudiar sus interesantes curvas arqueadas, sino que está hueco por dentro. Dos superficies curvas constituyen la caja de resonancia del violín, y la calidad del sonido del instrumento depende de su calibración precisa. Por tanto, para estudiar sus curvaturas, tienes que invertir el procedimiento; tienes que tomar la medida de la bóveda de un instrumento ya construido y reproducirla tallando una tabla de madera maciza.

Entonces, Otto Möckel "inventó" una forma de copiar las curvas de nivel de todos los instrumentos antiguos. Describió su método de trabajo con el peculiar "compás de curvas", como sigue:

Se asume que. . . ellos [los viejos luthiers] colocaban las partes sin terminar entre las aberturas del compás, de tal forma que la punta del pincel formaba un ángulo recto perfecto respecto a la bóveda [de la superficie del violín construido], y entonces lo movían suavemente. Luego, movían el compás de forma suave alrededor de la curvatura que todavía no se lijaba, y así se harían marcas negras sólo a cierta altura, y la curva resultante se mostraría de inmediato, incluso a la vista del inexperto, con todas las imperfecciones y las curvas de nivel mal ubicadas de la superficie abovedada. Los errores pueden rectificarse con facilidad usando un bocel finamente ajustado para transformar los bordes y esquinas de las líneas feas, en nobles curvas. Luego el compás, ajustado de nuevo, se pone en acción otra vez y el proceso de lijar vuelve a comenzar. Entre más curvas traces con las curvas de nivel a diferentes alturas, más defectos aparecerán.

Así que la construcción de las curvas abovedadas es la base para la distribución óptima del sonido en la tapa y la espalda del instrumento. Los luthiers en la actualidad usan el método de Otto Möckel para copiar con la mayor precisión posible las curvas abovedadas de los antiguos violines italianos.



## CAPITULO 11

### INTERPOL Y LAS OBRAS DE ARTE

La organización Internacional de Policía Criminal OIPC (INTERPOL) es una organización inter-gubernamental, compuesta por 177 países miembros, representativos de todas las regiones del mundo. La INTERPOL se dedica a los delitos y a los criminales considerados internacionales. Su objetivo consiste en facilitar la cooperación entre las fuerzas de policía de todo el mundo. Su constitución le prohíbe tratar cuestiones religiosas, raciales, políticas o militares. INTERPOL se ha comprometido desde 1947 en la lucha contra el tráfico ilícito de obras de arte y dispone de un programa de acciones específicas.

### ROBO Y TRAFICO ILÍCITO DE PATRIMONIO CULTURAL Y OBRAS DE ARTE

En caso de ser víctima de un robo o hurto de una obra de arte o bien cultural, en la argentina se puede solicitar la publicación del pedido de secuestro del objeto en la base de datos de INTERPOL ARGENTINA (1). Para ello, y para que la labor policial pueda tener éxito encontrando el bien robado e identificando a los responsables, se deberá observar el siguiente procedimiento:

1. Dejar el lugar del hecho intacto para que la Policía pueda levantar los posibles rastros dejados por el delincuente.
2. Hacer la denuncia en la Dependencia Policial que corresponda a su domicilio.
3. Imprimir el formulario correspondiente al objeto robado y completar sus datos en el formulario prediseñado.(ver en [www.interpol.gov.ar](http://www.interpol.gov.ar) )
4. Acompañar una fotografía del mismo, preferiblemente en color, caso contrario una descripción detallada del objeto.
5. Remitir al Departamento INTERPOL, ya sea personalmente o a través de las autoridades policiales que intervinieron en el hecho, la documentación necesaria para la publicación del pedido de secuestro del bien (certificado de denuncia, fotografía del objeto, y formulario debidamente completado).

1) Departamento Interpol O.C.N. **Sección Centro Nacional de Protección del Patrimonio Cultural** - Policía Federal Argentina. Cavia 3302 Buenos Aires – Argentina.-

Es importante remarcar que los museos y coleccionistas privados deben poseer inventarios detallados y fotografías de los objetos como acción primera para luchar contra el robo y tráfico de bienes culturales.

Para facilitar la difusión internacional de la información sobre los robos de bienes culturales, la INTERPOL ha creado formularios traducidos en sus cuatro lenguas oficiales (inglés, francés, árabe y español) que ayudan a los funcionarios de policía (que podrían tener pocos conocimientos sobre los objetos de arte) a describir los objetos robados.

Estos formularios han sido clasificados en 25 categorías, una de las cuales titulada Varios, está destinada a las obras que no se encuentren en ninguna de las otras 24 categorías.

Esta clasificación ha motivado la creación de 9 formularios:

- 1. Dibujo, esmalte, grabado, pintura, tapiz, mosaico.**
- 2. Mobiliario.**
- 3. Cerámica, cristalería, orfebrería de oro y plata/ joya.**
- 4. Objeto religioso o litúrgico.**
- 5. Instrumento de música, arma de fuego, arma.**
- 6. Moneda, medalla, documento/libro, bordado, encaje, sello de correos.**
- 7. Alfombra, alfombrilla, reloj, muñeca, juguete, autómatas.**
- 8. Escultura/estatua, varios.**
- 9. Icono.**
- 10. Objet Id**

Estos y las fotografías son transmitidos a la Secretaría General de INTERPOL en Francia. Los Oficiales especializados recogen la información en una base de datos reservada a las obras de arte robadas.

Una publicación sobre los objetos robados es editada y distribuida a los países miembros para informar a los servicios de la policía, aduanas, galerías, museos, salas de ventas, anticuarios y casas de empeño. Dos ejemplares son distribuidos al ICOM a la UNESCO y a otros organismos como la International Foundation for Art Research, Art Loss Register of Trace.

Cada seis meses, INTERPOL publica un cartel de las "obras de arte más buscadas" distribuido del mismo modo que las publicaciones de difusión internacional. Actualmente también se publica un CD-ROM con todas las obras de arte más importantes denunciadas como sustraídas en todo el mundo.

Esta base de datos puede ser consultada en cuestión de segundos mediante un sistema rápido y sencillo y se podrá determinar si el objeto en

cuestión posee una solicitud de secuestro, pero esto es y cabe resaltarlo, si el robo ha sido puesto en conocimiento de INTERPOL.

Los formularios OBJET ID fueron diseñados por ICOM (Consejo Internacional de Museos). Una de sus características principales es que puede utilizarse para pedir el secuestro de todo tipo de piezas del Patrimonio Cultural.

### **RECOMENDACIONES ÚTILES:**

Cuando una persona encuentre o identifique un objeto que pueda haber sido robado o adquirido ilegalmente, debe contactarse inmediatamente con el servicio de la policía local que tomará las medidas de conservación necesarias, efectuará investigaciones para identificar formalmente el objeto descubierto y se pondrá en contacto con la oficina de INTERPOL del país, (en este caso la O.C.N. BUENOS AIRES) la cual transmitirá la información a la Secretaría General de INTERPOL y en el caso que el objeto haya sido robado en otro país, se efectuará también una comunicación con la O.C.N. de dicho país a los efectos de coordinar la restitución del objeto hallado.

Se recomienda a la ciudadanía en general que posea obras de arte o bienes culturales cuyo valor histórico o económico genere un interés particular que para proteger mejor sus obras, deberá sacar fotografías color bien encuadradas, libre de personas u otros objetos, y anotar las dimensiones y características técnicas del mismo a los efectos de identificar con exactitud la pieza en caso de robo o extravío.

Es importante también sacar fotografías de la parte posterior del cuadro ya que en muchas oportunidades aparece información complementaria y de interés para su mejor identificación (Dueños, colección a la que perteneció, etcétera.).

### **LEGISLACION ARGENTINA:**

Nuestra legislación se remonta a principios del Siglo XX, cuando el 26 de febrero de 1913, el Honorable Congreso de la Nación sanciona la ley 9080 que regula las investigaciones científicas y protege los yacimientos y objetos localizados en el suelo de nuestro país. Diez años después, el Poder Ejecutivo Nacional procedió a reglamentar dicha ley mediante un decreto del 29 de diciembre de 1921.

En 1968 se dicta la Ley 17.711, que introduce modificaciones de distinta índole en el Código Civil. En lo relativo a los bienes arqueológicos, incorpora principios normativos, así en el nuevo artículo 2339 establece que: "Las cosas son bienes públicos del Estado general que forma la Nación, o de los Estados

particulares de que ella se compone, según la distribución de los poderes hecha por la Constitución Nacional..." Asimismo, el artículo 2340, inciso 9no. Incluye entre los bienes públicos "las ruinas y yacimientos arqueológicos y paleontológicos de interés científico" Esta ley modifica la ley 9080 y cambia fundamentalmente la titularidad del dominio público sobre las ruinas y yacimientos arqueológicos, los que a partir de la vigencia de la ley 17.711 se encuentran bajo jurisdicción provincial o nacional, de acuerdo al lugar en donde se localicen.

A partir de ese momento algunas Provincias han dictado leyes locales de protección arqueológicas, e incluso, debe destacarse que algunas de las Constituciones provinciales, han incorporado preceptos tendientes a la preservación e investigación del patrimonio cultural de las Provincias.

Asimismo, el Estado Nacional conserva su jurisdicción en aquellos lugares que adquiriera por compra o cesión de las provincias y sean declarados "establecimientos de utilidad en el territorio de la República..". Dicha jurisdicción de acuerdo con el artículo 75 inciso 30 de la Constitución Nacional, es concurrente con las facultades de los gobiernos locales, ya sean provinciales o municipales, quienes conservan los poderes de policía e imposición sobre estos lugares, siempre y cuando éstos no interfieran con la finalidad del establecimiento. Para ampliar información acerca de legislación actualizada ver [www.interpol.gov.ar/patrimonio/legislacion.asp](http://www.interpol.gov.ar/patrimonio/legislacion.asp)

## GLOSARIO DE TÉRMINOS DE ARTE DEL SIGLO XX

### Abstracción.

-El concepto "abstracto" se desarrolla a partir de la oposición a la figuración y designa a la vez dos formas diferentes de arte no figurativo: 1- la abstracción constructiva que visualiza estructuras de orden geométrico y 2- la abstracción lírica, que como arte informal es expresión de la creatividad intuitiva.

- Corriente artística que no representa la realidad exterior y prescinde de cualquier referencia usual extraída de la naturaleza. La forma y el color cobran, por sí solos, el protagonismo de la plástica. Esta tendencia abstracta reaccionó contra el arte figurativo, ya fuera siguiendo direcciones expresionistas o geométricas.

Arte abstracto: Arte que no imita ni representa directamente la realidad exterior, tanto si el artista no se inspira en la realidad como si el tema no puede descifrarse. Se basa en la idea de que el color y la forma tienen su propio valor artístico.

Abstracción postpictórica Movimiento artístico de la década de los años 60. Reaccionó contra el expresionismo abstracto produciendo composiciones grandes, frías, impersonales y de colores ordenados.

Abstraction-creation (Abstracción-Creación): Asociación de artistas, dirigida por Auguste Herbin y fundada en París en 1931, para el desarrollo de la plástica informal: desde el geometrismo constructivista hasta la abstracción lírica.

Acción.- Presentación directa de un proceso mental artístico con ayuda de medios teatrales, para demostrar con máximo énfasis la vida misma, la actualidad de un problema mediante un efecto inesperado.

Action painting (Pintura de acción): Método pictórico consistente en arrojar pintura, derramarla o dejarla caer goteando sobre el lienzo.

Action painting.- Término acuñado por el crítico norteamericano Harold Rosenberg para designar la técnica pictórica gestual de Jackson Pollock, que aplica el color directamente sobre el lienzo extendido en el suelo mediante el procedimiento del dripping.

Acumulación.- Apiñamiento de objetos de uso corriente formando una composición en relieve dentro de receptáculos de plexiglás o sobre una estera dura (Arman).

Aerografía.- Técnica de aplicar la pintura no con pincel o espátula, sino mediante el aerógrafo (difuminador) o la pistola. Los contornos se trazan con la ayuda de unas plantillas.

Aeropintura: Corriente pictórica desarrollada dentro del "segundo Futurismo" italiano. En 1929, Marinetti dio a conocer el "Manifiesto de la Aeropintura". En 1931, tuvo lugar la primera exposición. Sus representantes más destacados fueron Prampolini, Dottori, Filia, Tato, Azari, B. Marinetti y B. Munari. La Aeropintura considera al aeroplano como el observatorio ideal de la nueva realidad, desde donde se observan las visiones rodantes y dinámicas y las perspectivas cambiantes que son reproducidas según las propuestas técnicas de los futuristas.

Ambiente.- Se designa con este término la atmósfera característica producida por las relaciones peculiares del espacio y por la composición del conjunto que irradia una configuración artística del espacio (Environment).

Anti-forma.- Término referente al arte pobre introducido por R. Morris en 1968 que alude a la ausencia de forma de esta corriente. Además del empleo de sustancias naturales, la anti-forma implica también la incorporación de una modificación del proceso.

Art brut.- Término acuñado por el pintor Jean Dubuffet para designar formas de expresión artística espontáneas, irreflexivas, próximas a lo inconsciente, realizadas por desequilibrados, niños o pintores aficionados.

Art déco: Movimiento de diseño que reconcilió el arte con la era de la máquina. Dio lugar a la aparición de cerámicas, tejidos, muebles modernos, característicamente geométricos y aerodinámicos, que se producían industrialmente.

Art Nouveau: Estilo decorativo, dedicado especialmente a la arquitectura, la decoración de interiores y a la ilustración de libros. Se difundió por Europa entre 1890 y 1900. Es esencialmente ornamental y utiliza trazos largos curvados sinuosamente y formas de plantas trepadoras con muchos zarcillos.

Arte cinético: Arte "móvil" basado en la teoría de que la luz y los objetos en movimiento crean una obra de arte. Su forma más simple es un "móvil". En obras más complejas se introducen motores.

Arte conceptual.- Tendencia artística aparecida hacia 1965 que se aparta del concepto de creatividad tradicional como descubrimiento de mundos subjetivos de imágenes, y que mediante la reducción de lo objetivo tiende a un análisis sistemático de las condiciones bajo las que existe el arte como sistema. Estos procesos ideológicos quedan circunscritos para el observador gracias a textos, diagramas y fotografías.

Arte concreto.- Pintura geométrico-abstracta basada en el empleo directo de elementos plásticos "concretos" como superficie, línea, volumen, espacio y color y que construye el cuadro según reglas matemáticas. Su punto de partida es el "Hommage to the Square" de Albers, donde el color y la superficie se muestran en su propia manifestación.

Arte del signo.- Emplea el efecto de shock óptico psicológico de los letreros públicos y de las señales de tráfico como modelos de impulso estético, para llevar a nivel consciente la dimensión poética del lenguaje expresivo técnico.

Arte demostrativo.- Se entiende como práctica de entrenamiento vivencial para una actitud de experiencia y de actividad consciente, donde se dispone de una oferta concreta de actuación que, en la secuencia de los acontecimientos, transmite un conocimiento exacto de la causalidad de las condiciones.

Arte informal.- Rechazo de la forma estructural organizada y búsqueda del gestualismo espontáneo del proceso de creación artística a partir de la imaginación, que rompe todos los límites y normas de categoría estilística y que integra en la acción pictórica a cualquier material útil.

Arte matérico.- Tendencia estilística contraria a la abstracción del arte conceptual y de la geometría perfecta del "Minimal art" que investiga el potencial estético de materiales no empleados por el arte, llegando a utilizar materias tan aparentemente pobres como el fieltro, el plomo y el caucho para sondear su naturaleza y sus posibilidades de estímulo.

Arte mecanicista.- Denominación aplicada a la obra artística de Tatlin, que desarrolla en el modelo abstracto las condiciones espacio-funcionales de la construcción técnica. El arte mecanicista persigue el objetivo de dar una función social práctica al arte.

Arte pobre.- Término acuñado en 1967 por Germano Celant para designar un arte matérico en auge como reacción a la clara geometría del "Minimal art". Las obras están realizadas con la ayuda de materiales recios tales como fieltro, carbón, piedras, arena, cemento, sacando a relucir sus encantos.

Arte políticamente comprometido.- Confrontación artística con las actuales estructuras socioeconómicas y políticas. Su lenguaje expresivo tiende a la polémica y a la provocación. Los medios de articulación más usados son el cartel, el tablón de anuncios y el fotomontaje.

Arte Pop: Arte que trata, como formas artísticas en sí mismas, objetos de la vida cotidiana producidos por la cultura de masas: anuncios, fotografías, latas de cerveza. etc.

Arte procesual.- Tendencia dentro del arte matérico que en su proceso creativo se interesa, más por el proceso de elaboración que por el producto final, con lo que tematiza las fases de un proceso de transformación.

Arte seriado.- Principio de representación desarrollado por el constructivismo con carácter repetitivo de determinados elementos. El espectro de la disposición en serie puede alcanzar desde la progresión hasta la permutación regulada (desplazamiento de fases).

Arts & Crafts Mouvement: Movimiento promovido por William Morris a finales del siglo XIX, que pretendía revivir criterios de diseño, volviendo a los ideales y a las técnicas del artesano medieval. Los artistas realizaban a mano muebles, tejidos, papeles pintados...

Assemblage.- Expansión del lienzo plano hacia la tridimensionalidad formando cuadros sobre el principio del montaje espacial con materiales diversos. El "assemblage" se desarrolla a partir del "Combine painting".

Automatismo.- Figuración creativa directa a partir de la susceptibilidad ilimitada de la imaginación intuitiva, quedando excluidas la reflexión planeada y las normas estilístico-formales mediante la acción motora. Este procedimiento desarrollado para la pintura surrealista por André Breton es empleado por los artistas de la "action painting" por mediación de Matta y Paalen.

Bauhaus: Escuela de arquitectura, artesanía y diseño fundada por W. Gropius en Weimar, en 1919; trasladada a Dessau en 1925 y a Berlín en 1932. Con la llegada al poder del partido nacional-socialista alemán fue clausurada y, posteriormente, algunos de sus integrantes la revivieron en Estados Unidos. Su programa era "restablecer la unidad y armonía entre las distintas actividades del arte, entre todas las disciplinas artesanales y artísticas, para transformarlas en algo completamente concorde en una nueva concepción de la arquitectura".

Body art.- Corriente estilística de finales de los años 60, en la que el cuerpo del artista sirve como medio expresivo y de manipulación. Este tipo de acciones puede tener lugar ante un público convocado o puede ser como una actuación privada mediante vídeo o cine.

Bruitismo.- Antecedente futurista-dadaísta de una combinación interdisciplinaria de música, literatura y escenificación teatral que tiende a activar la sensibilidad acústica simultáneamente con la impresión visual.

Cachetage.- Procedimiento de impresión o estampado empleado por Werner Schreib, que recurre a "objets trouvés" tales como tornillos, tapones y monedas que se usan como sellos.

Calcomanía.- Sistema de escritura automática para la contemplación inmediata de un juego sin intención, descubierto por Oscar Domínguez en 1936. Con la ayuda de una segunda hoja de papel se calcan unas superficies de "gouache" negro. El resultado viene determinado en gran parte por el azar.

Caligrama.- Imágenes textuales poéticas en las que las letras se ordenan de tal manera que las palabras adoptan la forma del objeto a que se refieren.

Campari: Davide Campari, famoso empresario de bebidas, decidió cambiar la imagen de sus productos a principios de los años 1920. Para ello eligió a los artistas de la llamada "segunda generación futurista". Los trabajos de Diulgheroff, Depero, Nizzoli y B. Munari, alcanzaron un valor plástico superior al simple efecto propagandístico que se les atribuyó. Desaparecido D. Campari en 1936, la firma milanesa rompió con la experimentación futurista.

Cinematismo.- Técnica futurista de una pintura sincrónica que plasma sobre el lienzo, como acto en movimiento, la simultaneidad psicológicamente apreciada de una rápida sucesión de movimientos en distintas perspectivas situadas una junto a otra.

Cinética.- Como objetos cinéticos se designan productos artísticos móviles accionados térmico-mecánicamente o bien son puestos en movimiento mediante un impulso electromotor.

Collage.- Montaje de materiales sobre una superficie o como objeto espacial (Merzbau de Schwitters) desarrollado a partir de los "papiers collés" de los dadaístas (Schwitters, Hausmann). Collage: Obra plástica obtenida al adherir sobre un lienzo o tabla diferentes materiales, papel impreso de colores, telas y cuerdas.

Color Plano: Es el resultado de aplicar las tintas sobre la superficie de forma continua, con la misma intensidad, sin gradaciones ni otros efectos de claroscuro

Colour-painting.- Una forma de la pintura abstracta desarrollada en Norteamérica durante los años 50, que analiza la capacidad pura de aparición gestual del color como tonalidad cualitativa, como elemento determinativo del espacio o como valor lumínico.

Colour field.- Tendencia estilística que surge en Norteamérica después de la "action painting". Es típica la aplicación absoluta del color en superficies o bandas de color, así como un formato de lienzo gigantesco.

Combine painting.- Introducción de objetos en los cuadros pintados sobre lienzo. Este procedimiento de "collage" ha sido muy practicado por Rauschenberg.

Computer-art.- Visualización de estructuras sistemáticas para representar las variaciones de programación de datos estadísticos en secuencias combinadas de imágenes.

Constructivismo: Corriente internacional abstracta que continuó las investigaciones del suprematismo ruso. El constructivismo se opuso a la abstracción expresionista. Fueron sus iniciadores N. Gabo y A. Pevsner con la publicación del "Manifiesto realista" en el año 1920. Este movimiento se relacionó con el final del Cubismo y el Futurismo italiano.

Constructivismo: Movimiento abstracto de escultura y arquitectura. Fundado en la Unión Soviética hacia 1917-1920 por Naum Gabo y Anton Pevsner.

Contrarrelieve.- Murales abstractos en relieve contruidos por Vladimir Tatlin con planchas de metal, pedazos de madera y cristal, alambre, que liberan completamente los materiales empleados de sus características materiales determinadas llevándolos mediante el "collage" a un nuevo contexto funcional.

Crítica paranoica.- Método surrealista de activación irracional del consciente, expuesto por Salvador Dalí a raíz de las investigaciones psicoanalíticas del sueño de Sigmund Freud, que mediante estados de delirio simulados produce procesos creativos.

Cuadro matérico.- Denominación de los cuadros compuestos a base de materiales del tipo "objet trouvé", como arena, gravilla, arpillera, esponja, madera, etc... y que desbordan el marco original del cuadro.

Cubismo: Estilo pictórico creado por Picasso y Braque. Abandona la representación de una única perspectiva del tema y en su lugar combina diversas perspectivas superpuestas, a menudo en formas cuboides o geométricas. Primera fase, 1907-1909; segunda (cubismo analítico), 1909-1911; tercera (cubismo sintético), 1911-1916.

Cubismo: Movimiento artístico, primero pictórico y luego extendido a todas las áreas de la plástica. Iniciado por Picasso y Braque, con el soporte teórico del poeta G. Apollinaire, a los que se sumaron otros importantes artistas contemporáneos como J. Gris, Léger y los esposos Delaunay. Los cubistas perseguían llegar a la verdad esencial del objeto y no sólo en su aspecto externo y pasajero. Así, Picasso, en su obra "Las señoritas de Aviñón" (1906-1907), presumiblemente iniciadora del estilo, presentó el espacio de forma pluridimensional, con perspectivas superpuestas e imágenes simultáneas en el tiempo. El Cubismo fue determinante para otras corrientes coetáneas: Constructivismo, Abstractismo y Futurismo. Los primeros futuristas contactaron con los cubistas en París, gracias a Severini que residía en la capital francesa. Aunque los italianos partían de supuestos distintos y consideraban excesivamente racional al nuevo movimiento, se valieron, en muchas ocasiones, de

sus sistemas de representación; hacia 1913 también incorporaron en sus cuadros números, letras de imprenta y papeles pegados, elementos del repertorio cubista.

Dadá: Movimiento artístico fundado en Zurich en 1915. Violentamente opuesto a la tradición, al arte y a la sociedad establecida. Pretendía escandalizar a la opinión pública acentuando lo absurdo. Dadá: Movimiento artístico y literario iniciado en 1916 en Zurich, París y Nueva York. Se proponía combatir, desde posturas intuitivas e irracionales, el arte y la cultura de la sociedad que había hecho posible la Guerra Mundial. Tras haber subrayado con un anticonformismo que rozaba el escándalo su voluntad de someter a crítica toda clase de arte, el movimiento agotó su impulso original, desembocando en formas de puro nihilismo artístico. En los años 1920, coincidió con el Surrealismo. Representantes Dada fueron: Picabia, Arp, Duchamp, Schwitters...

Dau al set: Grupo artístico creado en Barcelona en 1948, integrado por J. Brossa, A. Puig, M. Cuixart, J. Ponc" A. Tapies y J.-J. Tharrats. Parte de una influencia Dadaísta y surrealista, y su mundo onírico representa la vanguardia artística española de su época. Concluye en torno a 1952.

De Stijl: Publicación holandesa periódica de arte, promovida por Piet Mondrian y el Neoplasticismo entre 1917 y 1928. Nombre que recibía también el grupo de artistas relacionados con la publicación.

Décollage.- Transformación de materiales de consumo rasgándolos, emborronándolos y repintándolos con el fin de suprimir las funciones utilitarias consumo-mecanicistas de los objetos, para obtener nuevas posibilidades de aparición estética.

Der Blaue Reiter, (El caballo azul): Movimiento artístico formado en Munich en 1911. Celebró dos exposiciones, en 1911 y 1912. Sus miembros se dispersaron a raíz de la guerra de 1914. Abrazó muchas tendencias del arte moderno, pero fundamentalmente el expresionismo. Kandinsky, Marc, Klee y Macke, entre otros, formaron parte de él.

Die Brücke, (El puente): Movimiento artístico fundado en Dresde en 1905 y disuelto en 1913. Influidos por el fauvismo y básicamente por el expresionismo, contó con artistas como Kirchner, Schmidt-Rottluff y Bleyl; tuvo una importancia adicional porque hizo revivir las artes gráficas, especialmente la xilografía.

Divisionismo.- Método del análisis fisiológico de la luz concebido por el neoimpresionismo (Seurat), que intenta un inventario óptico del valor lumínico de los pigmentos de color más diversos.

Divisionismo: Neoimpresionismo. Técnica pictórica que en vez de mezclar los colores en la paleta, aplica en pequeñas manchas colores puros sobre el lienzo, las

cuales se combinan ópticamente produciendo un efecto muy rico y sutil. Seurat fue su principal exponente.

Divisionismo: Técnica pictórica neoimpresionista, también denominada puntillismo. Consiste en aplicar el color puro, sin mezclar, en puntos, manchas y pequeños trazos yuxtapuestos, siguiendo las leyes de los colores complementarios y los estudios realizados por Chevreul. El iniciador fue Seurat a principios de la década 1880.

Dripping.- Mediante oscilaciones pendulares se deja chorrear la pintura desde un recipiente perforado sobre un lienzo extendido en el suelo. Este procedimiento exige la actuación automática simultánea del artista excluyendo la reflexión estilístico-formal.

Emblemática.- Denominación dada a una forma expresiva que se vale de determinados signos como símbolos expositivos. Los signos utilizados = emblemas, poseen significados y características fijos, formando en cada caso un sistema restringido de signos que establecen su propia jerarquía.

Emborronar.- Técnica de "décollage" en la que se emborronan texturas impresas o partes de un cuadro mediante la corrosión química o el retoque de la pintura. En las fotografías se consigue este efecto mediante ácido (Vostell).

Environment.- Organización artística de espacios empleando diversos materiales y órganos de comunicación para llamar directamente la atención sobre la capacidad de asociación y la predisponibilidad a reflexionar del espectador.

Expresionismo: Movimiento artístico de finales del siglo XIX y principios del XX. Van Gogh fue el precursor y Edvard Munch su principal exponente. Pretendían expresar las emociones interiores del artista mediante la deformación violenta, la exageración y la utilización de colores intensos.

Expresionismo: Movimiento artístico, cuyos inicios se suelen situar a finales del siglo XIX y perduró hasta entrada la década de 1920. Su precursor fue Van Gogh. Los expresionistas intentan reflejar sus emociones y vivencias interiores antes que reproducir la realidad. La angustia e incertidumbre, provocada por los cambios de la sociedad contemporánea, las expresan de modo brusco, con deformaciones violentas e intenso cromatismo.

Expresionismo abstracto: Arte abstracto no figurativo y no geométrico. Pone de relieve el acto físico de pintar, como en las obras de Arshile Gorky y Jackson Pollock

Expresionismo Alemán: Los artistas alemanes han sido considerados unos de los representantes más característicos del movimiento. Su ideario político-artístico, cargado de ideas sociales, lo trasladaron tanto al campo tradicional de la plástica

como al de la naciente fotografía. Los grupos "Die Brücke" ("El Puente", 1905-1913) y "Der Blaue Reiter" ("El Caballero Azul", 1911-1914), aún con rasgos de otras tendencias, abrazaron fundamentalmente el expresionismo. Representantes alemanes fueron: O. Dix, E. Nolde, F. Marc, E. Kirchner e incluso Kandinsky y P. Klee, entre otros.

Fallenbild (Cuadro casual).-Técnica practicada por Daniel Spoerri que consiste en fijar los restos de una situación sobre su base casual, considerando como cuadro el relieve resultante. Spoerri emplea esta técnica preferentemente con restos de comida, fijando con resina sintética los objetos sobre la mesa.

Fascismo: Movimiento político y social de signo totalitario, desarrollado en Italia tras la Guerra Mundial y promovido por B. Mussolini. En 1922, como consecuencia de la "marcha sobre Roma" al futuro "Duce" se le encargó formar gobierno. El régimen fascista perduró en Italia hasta la II Guerra Mundial.

Fauvismo: Movimiento artístico entre cuyos miembros contaban Matisse, Rouault, Dufy, desde aproximadamente 1905 a 1908. Se caracterizó por el uso de colores violentos, la distorsión y las formas planas.

Fauvismo: Movimiento artístico surgido en 1905 y vigente hasta 1908. Su principal representante fue Matisse y, en torno a él, se agruparon Vlaminck y Derain entre otros; más tarde se unieron Braque y Dufy. El punto de partida debe situarse en el postimpresionismo. La corriente "fauve" se caracterizó por el empleo de colores puros, subjetivos y violentos, así como por las formas planas.

Fluxus.- Forma de acción desarrollada a partir del "happening", en la que existe una separación entre artista/actor y el público. La obra tiene una partitura que, al igual que en la música, permite una cierta elaboración del concepto de manera improvisada. El objetivo perseguido es la producción de "formas no especializadas de creatividad" (Maciunas).

Fotomontaje.- Se trata del "collage" de un cuadro a partir de fotografías y de fragmentos impresos rasgados o cortados, que a continuación puede ser utilizado como modelo para una fotolitografía.

Fotomontaje: Realización plástica resultante de una manipulación con diferentes imágenes fotográficas. Los futuristas experimentaron esta técnica, muy a menudo, para expresar sus concepciones estéticas.

Fotorrealismo.- Corriente artística que aparece después del Pop art y que traslada las posibilidades de la manipulación fototécnica de la aparición de la realidad a la pintura sobre lienzo.

Frottage.- Técnica de fricción o frotamiento automático descubierto por Max Ernst que transfiere al papel o al lienzo el vetado de una superficie rugosa con la ayuda

de un sombreado a lápiz. El "frottage" sirve como modelo de activación de la imaginación creativo- visionaria.

Fumage.- Procedimiento de ahumado inventado en 1938 por Wolfgang Paalen que con la ayuda de una llama produce trazos de tizne sobre el papel. Al igual que el "frottage", también el "fumage", es una forma de creación automática gracias a la activación de la imaginación.

Funk-art.- Denominación para el arte de "environment" de los neodadaístas norteamericanos Kienholz, Thek y Conner, quienes formulan en espacios estafalarios, valiéndose de impactos provocativos, su crítica irónico-satírica del sórdido way of life pequeño-burgués.

Futurismo: Movimiento literario y artístico surgido en Italia hacia 1909-1916, en el que destacaron Balla, Boccioni y Severini. Defendía la ruptura con el pasado artístico y perseguía integrar al arte en lo que consideraba el glorioso mundo moderno de la velocidad, la violencia y la guerra.

Gestualismo.- Concepto genérico para la totalidad de los gestos de expresión corporal, activados para la representación de la idea artística o de la sensación artística.

Grabado sobre madera (Xilografía): Técnica de impresión en relieve. El diseño a imprimir se dibuja sobre la superficie de un trozo de madera, se eliminan las zonas que han de quedar blancas, se cubre de tinta la superficie y la pieza se presiona entonces sobre el papel para efectuar la impresión.

Grattage- Sobre una superficie preparada con una gruesa capa de pintura se reparten texturas caligráficas al cortar y rasgar. A causa de la variación del grosor de la pintura se producen simultáneamente efectos de color-luz y sombras.

Happening.- Suceso accional improvisado en el sentido de un "collage" de acontecimientos emparentados con formas teatrales elementales. Al no existir una acción continuada se posibilitan las reacciones espontáneas de los artistas y del público y los objetos más diversos de uso diario pueden convertirse en actores autónomos.

Hard-edge.- Tendencia dentro de la pintura Colour field que dispone cada superficie de color en formas claramente definidas, casi siempre geométricas, separando una de otra mediante contornos precisos.

Iconografía.- Representación de ciertos contenidos pictóricos que ofrecen una coherencia intelectual o social específica entre sí. Para la iconografía Pop, el determinismo consumista-mecanicista de la producción industrial y la psicología publicitaria constituyen el horizonte sociológico de referencia.

"Il Milione": Galería fundada en 1928, en Milán, donde expusieron los artistas que experimentaban en torno a la abstracción. Ghiringhelli, Bogliardi, Lucio Fontana, Licini, Veronesi, Melotti y Magnelli se agruparon en torno a "Il Milione" que no sólo actuó como sala de exposición sino también como plataforma teórica.

Impresionismo: Movimiento artístico que tuvo su mejor momento hacia 1870-1880. Reunió informalmente a artistas como Monet, Renoir, Sisley y Pissarro, quienes expusieron juntos. En vez de reproducir objetivamente una escena, pretendía ofrecer una impresión de la misma para captar la atmósfera, especialmente en exteriores y paisajes. Concedía gran importancia al juego de la luz, a la ausencia de contornos firmes y a la utilización de colores claros aplicados en pequeñas pinceladas.

Instrumental.- Materiales de la demostración del proceso que sirven como vehículos demostrativos y que fuera de este proceso artístico no tienen ningún significado.

Jugendstil: Término alemán para referirse al Art Nouveau.

Junk-culture.- Concepto para designar los materiales empleados por el mecanismo consumista de la moderna civilización de masas. Mediante la elaboración artística son llevados a un nuevo contexto de presentación.

Land art.- Denominación para una corriente artística del presente, que cubre las grandes formaciones paisajísticas con estructuras que alteran las formas originales. El mejor lugar para realizar esta intención artística son los paisajes amplios, como por ejemplo la playa o el desierto (Dibbets, de María).

Ilusión.- Efecto engañoso en pintura mediante la forma de representación específica que simula lo real en la imagen como lo verdadero. Hasta el impresionismo, la proyección paralela y la reducción de objetos servían como medios para provocar la ilusión. El moderno Op art ha hallado nuevas posibilidades de ilusionismo del espacio con la ayuda de estructuras cromáticas seriadas.

M.A.C. (Movimiento por el Arte Concreto): Fundado en Milán en 1948, por Soldati, Dorfles, Munari y Monnet. El grupo revalorizaba el término "concreto" usado por Van Doesburg y Kandinsky, de forma que pintura y escultura abstractas fueran libres de cualquier imitación o referencia al mundo exterior. El movimiento se disolvió en 1958.

Manifiesto: Texto, dirigido a la opinión pública, redactado y firmado por artistas comprometidos en una misma tendencia. Los futuristas proclamaron numerosos "manifiestos" dedicados a temas muy diversos (arquitectura, pintura, escultura, teatro, cine...); el primero de ellos, elaborado por F.T. Marinetti, fue publicado en la editorial de "Le Figaro" parisién el 20 de febrero de 1909.

Minimal art.- Denominación para una corriente artística del presente que reduce su repertorio de composiciones a unos pocos determinantes que fijan el espacio, de tal

manera que la apariencia del espacio aparece ejemplarmente como una relación de proporciones manipulable.

Mitología individual.- En el mundo de la pintura representa la búsqueda de una reflexión perdida mediante los sueños, la mitología y la meditación. Con ello se relaciona una nueva mística del signo añadida a los objetos representados como un simbolismo mágico.

Mixed media.- 1 Concepto genérico para una acción artística interdisciplinaria, mezclando música, cine, baile, luminotecnia, sonido, televisión. 2 Determinación de un objeto artístico que reúne materiales heterogéneos. 3 Concepto genérico para todo tipo de "collage" material expansivo como p.e. "assemblage", "combine-painting", "environment".

Monocromía.- Pintura modulativa con coloración monocroma contrapuesta a la policromía.

Multimedia.- Sinónimo de "mixed media", que designa la unión de diversos medios de expresión en la producción artística.

Múltiple.- Objeto artístico en serie, que a causa de su construcción industrial técnica o gráfica es ofrecido al mercado artístico según la demanda existente.

Narrative art.- Tendencia de las mitologías individuales, que «explica historias con fotos y textos de una manera muy subjetiva. Normalmente se trata de una composición de fotografías formando unas secuencias de imágenes que se comentan con un texto, siendo ambos elementos parte integrante del trabajo artístico.

Neoplasticismo: Movimiento estético fundado por Piet Mondrian y Theo van Doesburg en 1917. La revista "De Stijl" fue su órgano de expresión. Sus propuestas, de gran rigor, se caracterizaron por el purismo basado en el empleo de la línea recta, los colores primarios y los "anticolores" (blanco, gris y negro).

Novecento: Tendencia plástica italiana caracterizada por un retorno al orden academicista. Se desarrolló a partir del grupo "Valori plastici" en la década 1920. Los futuristas se enfrentaron abiertamente contra sus integrantes, a los que acusaban de reaccionarios.

Objet trouvé.- Medio de formación artística descubierto por Dada y el surrealismo a partir de productos de desecho casualmente hallados, como etiquetas, sellos, latas de conserva, trozos de metal y tejido gastados que se emplean en el collage. El aprovechamiento artístico confiere a estos objetos de desecho una nueva función estética de orientación utilitaria aparte del mecanismo de consumo.

Op art.- Abreviación de Optical art, tendencia que explota las posibilidades de la modulación dinámica luz/color. Hay que diferenciar entre el Op art cinético de los

espacios y cuerpos lumínicos móviles y el Op art pintado sobre lienzo. El Op art pintado se vale de la inercia de la retina humana que percibe ciertas estructuras de series de color polícromas como una monocromía plástica irisada.

Optofonética.- Procedimiento concebido por Raoul Hausmann que compone las poesías simultáneas dadaístas, según su secuencia bruitista de sonidos en imágenes tipográficas, en cuadros abstracto-letrísticos.

Orfismo: Corriente pictórica francesa que reaccionó contra la monotonía cromática del cubismo analítico. Las pinturas del matrimonio Delaunay, de formas simultáneas y vivo colorido, y con modos muy cercanos a los de los futuristas italianos y rayonistas rusos, fueron las que permitieron acuñar el término de "orfismo" a G. Apollinaire en 1912. También se debe incluir en esta tendencia al checo F. Kupka.

Papier collé.- Técnica combinatoria desarrollada en 1912 por los cubistas Pablo Picasso y Georges Braque a partir de fragmentos de papel de diferentes colores para componer cuadros abstractos (primera forma básica del "collage"

Paso, El: Agrupación de artistas plásticos españoles reunidos para revitalizar el arte español de la posguerra. Creado en 1957, firmaron su manifiesto Canogar, Feito, Francés, Millares, Saura, Rivera, Serrano, Suárez, Conde y Ayllón.

Performance.- Concepto genérico utilizado durante los años setenta para todo lo referente al arte de acción teatral-gestual, en el que el público, igual que en el "fluxus", tan sólo observa. Esta tendencia abarca las autorrepresentaciones, el proceso-demostración, Body art y Transformer; la presencia del público a menudo se supe con vídeos o películas.

Permutación.- Procedimiento del arte concreto que varia una serie de campos de cantidades cromáticas mediante el desplazamiento de fases.

Pintura Hard-Core.- Designación para el Pop-art norteamericano de la costa oeste (Mel Ramos, Wayne Thiebaud) cuya iconografía resulta de la gama de colores lumínicos chillones de la publicidad moderna y de la cultura de los grandes almacenes con su fría rotulación desindividualizada.

Pintura Metafísica: Breve, pero importante, periodo del arte italiano, iniciado en 1917, con el encuentro de C. Carrá y G. de Chirico. Trataba de explorar, a través de la pintura, el significado de los objetos. Influyó al Surrealismo. Se debe incluir también, en esta tendencia, parte de la obra de G.; Morandi.

Poesía concreta.- Sintaxis expositiva libre, lingüísticamente ilógica, que con montajes de letras, fonemas y figuraciones desarrolla un nuevo lenguaje informativo poético y que opera con el valor sonoro y la calidad plástica de los

elementos lingüísticos. El efecto espontáneo puede incrementarse con el empleo conjunto de cine y magnetófono.

Poesía simultánea.- Primera forma Dadaísta de una acción artística a base de "mixed media" en combinación con una representación literaria, teatral y músico-cabaretística, que a la vez emplea las posibilidades de la modulación acústica de los sonidos (Cabaret Voltaire, Zurich).

Pop art.- El Pop art integra las características de las modernas culturas de consumo en el cuadro, empleando la dimensión estética del "glamour" publicitario con sus efectos y figuraciones chillones y psicológicamente efectivos, para articular el estímulo óptico del medio ambiente moderno con claridad objetiva y sin prejuicios.

Postimpresionismo: Término utilizado a principios del siglo XX que designa a las corrientes pictóricas surgidas en Francia como reacción a la mera sensación visual del Impresionismo. Diferentes artistas pueden incluirse bajo este epígrafe, como Van Gogh, Cézanne, Gauguin.... todos ellos personajes claves, pues a partir de sus distintos modos de hacer arrancó la pintura moderna.

Postimpresionistas: Término que utilizaron Gauguin, Matisse, Van Gogh, Seurat y Picasso cuando expusieron en 1910, para designar su reacción ante el impresionismo.

Proceso-demostración.- Performances con una propuesta de acción que mediante la propia actuación quiere proporcionar un conocimiento exacto de los factores condicionantes de esta actuación. Un determinado instrumental de naturaleza conceptual, gestual o efectivo sirve como ayuda mediante la que el receptor puede llegar a un proceso activo de autoexperimentación.

Rayismo/Rayonismo: Movimiento artístico iniciado en Rusia, por M. Larionov y N. Goncharova en 1913. El Rayismo quedaba definido en el Manifiesto teórico como una síntesis de Cubismo, Futurismo y Orfismo. Los "rayos de colores" de Larionov, ordenados en rítmicas y dinámicas secuencias, construían el espacio pictórico; mientras que las obras de Natalia Goncharova incluían elementos y modos más afines a los futuristas italianos.

Rayonismo.- Una corriente de la pintura abstracta iniciada por Mijail Larionov, en la que se pretende expresar la dinámica de la luz .

Rayonismo: Movimiento artístico fundado en Rusia en 1911- 1912 por Mikhail Larionov y Natalia Gontcharova. El cuadro debe parecer que flota en el tiempo y en el espacio, gracias a rayos de color paralelos y perpendiculares.

Rayograma.- Procedimiento fotomecánico desarrollado por Man Ray, que consiste en la alteración de una placa sensible a la luz mediante la aplicación directa de diversos objetos. El resultado son unas formas casuales sugestivas si se hacen varias

exposiciones. Christian Schad concibió con su Shadografía un procedimiento similar al del rayograma.

Ready-made.- Dentro del arte, un acto practicado por primera vez conscientemente por Marcel Duchamp en 1915, consistente en conferir unos títulos a objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente, sin ningún tipo de transformación previa, o en todo caso mínima. declarándolos obras de arte ("Fontaine").

Realismo social: Pintura realista de escenas contemporáneas, a menudo de los sectores sociales menos favorecidos.

Rotorrelieve.- Concepto acuñado por Duchamp para unos discos de metal o de vidrio, que al girar consiguen unos efectos plásticos mediante los efectos ópticos de la refracción de luz, con lo que continuamente varían su propia manifestación óptica.

Secesión: Abandono de las entidades expositoras e instituciones académicas por parte de grupos de artistas en Austria y Alemania, para llegar a establecer movimientos "modernos".

Secesión de Viena: Secesión dirigida por Gustav Klimt en 1898.

Section d'Or (Sección de Oro): Grupo que, en 1912, se escindió del Cubismo preconizado por Picasso y Braque, al que criticaron tanto por su limitada gama cromática como por su temática, reducida en la práctica a naturalezas muertas. Léger, Duchamp, Picabia y Juan Gris, entre otros artistas que integraron el grupo, abogaban por una pintura más dinámica, de colores más violentos y que respetase unas reglas precisas de armonía proporcional. La tentativa se disolvió en 1914.

Secuencia.- Secuencia de imágenes compuestas subjetivamente a base de fotografías, que explica una historia individualmente inventada o formada y que a menudo va acompañada de unos textos.

Semántica.- Tendencia artística lírico-abstracta que desarrolla sus motivos a partir de signos simbólicos empleándolos como clave de un determinado contenido mental y sensitivo.

Shaped canvas.- Soporte procedente de la pintura Colour field en que las formaciones sobre la superficie del cuadro también influyen sobre la forma exterior del cuadro. Se suprime completamente el esquema de los formatos rectangulares del cuadro a favor de unas formas alargadas, ovales o romboidales. El acto pictórico se traslada a menudo a los bordes del cuadro e incorpora el marco y los cantos en la estructura de la presentación.

Simbolismo: Movimiento surgido en Francia, a fines del siglo XIX, como reacción al aspecto meramente visual del Impresionismo y Neoimpresionismo. El Simbolismo dedicó casi toda atención al contenido de la pintura, y no a la forma. Los principales representantes fueron Puvis de Chavannes, Gustave Moreau y Odilon Redon. Fue uno de los puntos de referencia del Surrealismo.

Sinestesia.- Aplicación simultánea de varias impresiones sensoriales, de manera que resulte asociada la visión de determinados colores con la audición de sonidos correspondientes y viceversa.

Spurensicherung.- Tendencia de la vanguardia dentro de la mitología individual que, con la ayuda de vestigios y signos de culturas anteriores y experiencias vitales, quiere crear unos símbolos asociativos de efecto sugestivo. Para ello se usan inventarios, documentos fotográficos e investigaciones científicas de arqueología y etnología como materiales que mediante los comentarios individuales del artista reciben nueva vida propia.

Suprematismo: Corriente artística propugnada por K. Malevich en 1913 y divulgada, posteriormente en 1915, por Maiakovsky. Defendía el empleo de formas geométricas -círculo, cuadrado, triángulo- descontextualizadas de cualquier referencia emotiva y la combinación de colores puros sobre fondo blanco. El movimiento tuvo breve duración y limitada influencia en Rusia, pero sus ecos quedaron recogidos en la metodología didáctica de la Bauhaus, gracias a la labor de El Lissitzky y Moholy-Nagy. Suprematismo: Movimiento fundado por Malevitch en 1913, basado en la utilización de formas geométricas simples para buscar un arte "puro", libre de toda emoción o asociación.

Surrealismo: Movimiento literario y artístico nacido en Francia, en 1924, e impulsado por André Breton. Mantuvo, en un principio, contactos con Dada. Algunos de sus representantes fueron Magritte, Masson, Ernst, Arp y Dalí. Esta tendencia intentaba traducir plásticamente las imágenes de procedencia psíquica, reconstruir el mundo de los sueños y reflejar el inconsciente. Surrealismo: Movimiento que reunía, entre otros, a Magritte, Dalí, Masson, Ernst; fundado por André Breton en 1924. Perseguía la liberación de la mente inconsciente y de la imaginación, y la libertad del artista en relación a la racionalidad. Reconstruía el mundo de los sueños y produjo obras de pura fantasía y alucinación, y de carácter grotesco.

Systemic painting.- Corriente paralela al Minimal art en el terreno de la pintura, que en la segunda mitad de los años veinte también se forma como desarrollo ulterior de la pintura Colour field. Es característica la construcción del cuadro guiado por unas estructuras sistemáticas.

Tachismo.- Corriente artística del expresionismo abstracto en Francia que se abandona al acto pictórico ejecutado de forma totalmente espontánea permitiendo así la expresión directa de sus imaginaciones (taches =manchas de color).

Transformer.- Tendencia del Performance, en la que el principio de la transformación y de la modificación encuentra aplicación de una manera completamente subjetiva en la persona del artista en acción. Así se incide sobre la problemática de determinados mecanismos sociales de fijación de tipo socioeconómico y cultural y sobre todo de los tópicos de los papeles sexuales.

Trompe-l'oeil.- Tomado del concepto vulgar francés, para significar la ilusión óptica en la pintura realista al producir un efecto engañosamente real de profundidad y, consiguientemente, de ilusión de la realidad en la superficie bidimensional.

Vanguardia: Grupo de escritores o de artistas que en un momento dado son considerados los "avanzados " dentro de su técnica.

Vibración cromática.- Término empleado para designar una ilusión óptica que sintetiza el considerable contraste de las series simétricas cromáticas como un movimiento tridimensional espacial (Vasarely).

Vorticismo: Movimiento artístico iniciado por Wyndham Lewis en Londres, en 1914. Según Herbert Read es la versión inglesa del Futurismo, aunque también recibió influencias del Cubismo.

Walter Gropius. Se trasladó a Dessau en 1926, a Berlín en 1932 y en 1933 fue clausurada por los nazis. Intentó reconciliar el diseño especializado con las modernas técnicas industriales, y tuvo una amplia influencia en Europa y América después de la dispersión de sus colaboradores.

# Bibliografía

- Enciclopedia del Arte.  
Garzanti- Ediciones B. Barcelona 1991.
- EUDEL, Pablo, “LA FALSIFICACION DE ANTIGÜEDADES Y OBJETOS DE ARTE”,  
Ediciones Centurión, Bs.As. 1947.
- \* GUICHARD-MEILI,  
Cómo mirar la pintura, n.c.l., Labor.
- Grupo Atenea.- Introducción al estudio del arte.-  
Mestral Libros. Valencia 1987.
- REICHOLD, KLAUS – GRAF, BERNHARD, “Pinturas que cambiaron el mundo”, editorial  
Electa, Barcelona, España, 2006.
- HAYES, C.-  
Guía completa de pintura y dibujo. Ed. H. Blume. Barcelona 1978.
- \* MALINS, F.-  
Mirar un cuadro. Ed. H. Blume. Barcelona 1983.
- TRIADÓ, J. R.  
Las claves de la pintura. Ed. Arín, Barcelona 1986
- FATÁS, G. y .BORRÁS, G. Diccionario de términos de arte y arqueología. Alianza  
Editorial, Madrid 1980.
- Enciclopedia del Arte.- Ediciones B, Grupo Z. Barcelona 1991
- Albert Rovira Sumalia, Grabado en Linóleo. Daimon, Manuel Tamayo. Barcelona, 1981.
- Cabo de la Sierra, G., Grabados Litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos.  
Estiarte. Madrid, 1981.
  
- Verónica Rojas, Apuntes sobre técnicas y tecnología del Grabado. Universidad de Chile.
- Chamberlain, Walter. “Manual de aguafuerte y grabado”. Tursen H. Blume Ediciones.  
Madrid, 1988.
- Parramón. José M. “Teoría y práctica del color”. Parramón ed. Barcelona 1992.
- Silveyra, Jorge Omar. “INVESTIGACIÓN CIENTIFICA DEL DELITO Tomo 2 “ –  
Peritajes scopométricos-, Ed. La Rocca, Buenos Aires, Argentina, año 2005.
- Molina. Justo Oliva - Holografía, Ciencia y Arte. Catálogo de la Exposición en el Museo  
Nacional de Ciencia y tecnología. 1992. Ministerio de Cultura. Madrid. 1992.
- Caparrós, Martín, “Valfierno”, Grupo editorial Planeta – Booket, Buenos Aires, Argentina,  
2004.