



mr
manual de referencia

ARTE Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

BASES CIENTÍFICAS PARA LA AUTENTIFICACIÓN DE OBRA PICTÓRICA Y ESCULTÓRICA

Manual recopilatorio de información,
publicaciones e investigaciones aplicables
a la metodología de estudio de las obras de arte

Enriqueta González Martínez



edUPV

Universitat Politècnica de València

ARTE Y COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL

BASES CIENTÍFICAS PARA LA AUTENTIFICACIÓN DE OBRA PICTÓRICA Y ESCULTÓRICA

Manual recopilatorio de información, publicaciones e investigaciones aplicables a la metodología de estudio de las obras de arte

Enriqueta González Martínez

Colección *Manual de referencia; serie Arte* http://tiny.cc/edUPV_MR

Los contenidos de esta publicación han sido evaluados mediante el sistema de doble ciego, siguiendo el procedimiento que se recoge en http://tiny.cc/Evaluacion_Obras

Para referenciar esta publicación utilice la siguiente cita:

González Martínez, Enriqueta (2023). *Bases científicas para la autenticación de obra pictórica y escultórica: manual de uso y recopilatorio de información, publicaciones e investigaciones aplicables a la metodología de estudio de las obras de arte*. edUPV

© Enriqueta González Martínez

© 2023, edUPV (Universitat Politècnica de València)
Venta: www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6516_01_01_01

Imagen de portada: Cenefa ornamental de arqueta relicario del s. XVII. Pintura al óleo.
Detalle. Iglesia Parroquial de Tortuera, Guadalajara.

ISBN: 978-84-1396-123-1 (versión electrónica)

ISBN: 978-84-1396-122-4 (versión impresa)

Depósito Legal: V-3780-2023

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con los autores, puede enviar un correo a edicion@editorial.upv.es

La Editorial UPV autoriza la reproducción, traducción y difusión parcial de la presente publicación con fines científicos, educativos y de investigación que no sean comerciales ni de lucro, siempre que se identifique y se reconozca debidamente a la Editorial UPV, la publicación y los autores. La autorización para reproducir, difundir o traducir el presente estudio, o compilar o crear obras derivadas del mismo en cualquier forma, con fines comerciales/lucrativos o sin ánimo de lucro, deberá solicitarse por escrito al correo edicion@editorial.upv.es

AUTORA

ENRIQUETA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

engonzal@crbc.upv.es / queta0105@gmail.com

Catedrática de universidad adscrita al Departamento de Conservación y Restauración de la Universitat Politècnica de València desde su creación en 1991. Lda. en BB. AA. (UCM), Lda. en Antropología y Etnología (UCM), Dra. en BB. AA. (UPV). Jubilada docente en 2016.

Creadora y responsable del Servicio de Expertización y Peritaje de obras de Arte: pintura y escultura, en el marco del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de San Carlos de la UPV (2000-2016).

Asesora científica y coordinadora de proyectos de investigación del laboratorio de análisis del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de Ecuador (INPC) desde 2012.

Principales líneas investigación:

- Expertización/Autenticación y Valoración/Tasación de obras de arte (pintura y escultura).
- Conservación y Restauración del Patrimonio: retablos, pintura de caballete, escultura, mobiliario mueble y ornamentación arquitectónica.
- Tecnología de materiales y técnicas tradicionales, y materiales de nueva factura.

RESUMEN

Enfocado al estudio de la obra artística pictórica y escultórica este manual de trabajo indaga en cada uno de sus aspectos tecnológicos, metodológicos, artísticos y de mercado con el propósito de pormenorizar su estudio, fomentar líneas de investigación, y posibilitar una profesionalización activa y cualificada en el campo de la autenticación de obras de arte.

Es, desde los años 30 del pasado siglo y desde el ámbito de la conservación y restauración, desde donde se ha sistematizado el estudio de las obras artísticas con aplicación de cuanto medio científico de análisis ha ido surgiendo gracias al avance tecnológico, y desde donde se ha posibilitado el desarrollo de investigaciones puntuales, dispersas en diferentes publicaciones e informes técnicos precisos y específicos, que contribuyen a su conocimiento integral.

Este texto está, por tanto, dirigido a estudiosos e investigadores con un marcado carácter formativo, así como a conocedores, difusores e interlocutores del mercado del arte con el objetivo de esclarecer y transmitir aspectos precisos que contribuyen a la autenticación, datación, catalogación y determinación del valor patrimonial de una obra artística.

A mis alumnas y alumnos

A don José Alcina Franch,
sabio maestro en sus enseñanzas
In memoriam

La realidad es inmensamente más compleja que las palabras
Leonardo da Vinci

A menudo queremos que los resultados de nuestras investigaciones encajen en un determinado molde o demuestren una determinada teoría, pero permanecer en un estado de apertura y dejar que las cosas se revelen por sí mismas permite que nuestro conocimiento y nuestros límites se expandan

Thich Nhat Hanh

Nota de la autora

Este texto menciona y resume investigaciones y documentación gráfica existente en diversos manuales y artículos científicos que queremos evidenciar y agradecer a sus autores, a quienes reconocemos y documentamos puntualmente.

Su carácter eminentemente didáctico está enfocado a que el conjunto de los mismos, en forma sistemática y ordenada, sirva al conocimiento global de una obra de arte y aporte un método consecuente de trabajo.

Señalarla, finalmente, como publicación sin ánimo de lucro. Sus beneficios serán destinados a *Human Development Foundation Mercy Center, Bangkok*, ONG cuya labor es esencialmente importante.

ÍNDICE

Prólogo.....	1
--------------	---

Introducción

LA EXPERTIZACIÓN DE OBRA ARTÍSTICA EN EL MARCO GENERAL DEL CONOCIMIENTO

1. Orígenes y fuentes de conocimiento.....	17
2. Algunas consideraciones en torno a la terminología y uso de conceptos ...	33
2.1. Expertizar / Autenticar	36
2.2. Autoría / Originalidad	41
2.3. Falsificación / Obra falsa.....	43
3. Procedimientos y protocolos de la expertización.....	44

Primera Parte

METODOLOGÍAS APLICABLES AL ESTUDIO DE LAS OBRAS DE ARTE

Capítulo I

SISTEMAS TECNOLÓGICOS DE REALIZACIÓN Y SU EVOLUCIÓN

IA. TECNOLOGÍA DE LAS OBRAS PICTÓRICAS

Aspectos generales	49
1. Orígenes de la pintura sobre tabla: iconaturas ruso-bizantinas.....	53
2. Área Flamenca / Norte de Europa y Área Mediterránea	54
3. Entelados, preparaciones e imprimaciones.....	58
4. Tecnología de las superficies doradas.....	60
5. El lienzo: materias textiles.....	64
5.1. Características y peculiaridades de la materias textiles.....	69
5.2. Sistemas de telar hasta s. XVIII.....	76
6. Otros datos observables.....	80
7. Preparaciones e imprimaciones de los ss. XVI al XX.....	82
8. Pigmentos: evolución y uso.....	89

IB. TECNOLOGÍA DE LAS OBRAS ESCULTÓRICAS POLÍCROMAS

Aspectos generales.....	99
1. Tecnología y metodología escultórica.....	103

1.1. Sistemas de preparación de soportes de madera en imaginería	105
1.2. Materiales específicos en los ss. XVI, XVII y XVIII.....	107
2. Formulaciones específicas desarrolladas en la constitución de la escultura policroma del barroco a partir de antecedentes medievales y góticos	
2.1. Organización interna de extremidades móviles: Cristos articulados.....	117
2.2. Telas encoladas.....	125
3. Verificación técnica y metodológica de sistemas de realización en escultura policroma de época sobre madera, y en escultura de telas encoladas	
3.1. Imaginería en soportes de madera: tradición e innovación policroma en el paso de Semana Santa “ <i>La elevación de la Cruz</i> ”	138
3.2. Proceso de creación de una imagen mediante lienzos encolados.....	161

Capítulo II

MÉTODOS CIENTÍFICOS DE ANÁLISIS

1. La observación científica.....	165
2. La investigación.....	168
2.1. Aplicación de métodos no destructivos al análisis de obras pictóricas....	169
2.2. Aplicación de métodos destructivos al análisis de obras pictóricas.....	207

Capítulo III

PINACOLOGÍA Y PINACOGRAFÍA

Antecedentes.....	217
1. El método.....	229
1.1. El craquelado.....	247
1.2. Otros datos de interés a observar	
• Marcas de xilófagos	257
• Alteraciones al original.....	260
2. Estudios grafológicos.....	264
2.1. Análisis estructural de firmas de autor en pintura y escultura.....	267

Segunda parte

PATRIMONIO Y VALORACIÓN

Capítulo IV

PATRIMONIO, COLECCIONISMO Y MERCADO

1. Conceptos básicos.....	289
2. Coleccionismo y mercado.....	296
3. Importancia de la catalogación artística en la valoración del patrimonio.....	307

Capítulo V

VALORACIÓN Y TASACIÓN

Cuestiones previas	315
1. Metodologías de tasación de obras pictóricas	
1.1. Modelo de tasación de obras pictóricas de Corrado Misseri.....	317
1.2. Modelo integrado de valoración de obras de arte.....	319
2. Consideraciones en torno a las metodologías de tasación de obras de arte..	340

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

I. Tecnología pictórica y materiales.....	347
I.1. Documentos y fuentes antiguas.....	357
II. Escultura: materiales y técnicas.....	367
III. Metodología científica aplicada	373
IV. Pinacología y Pinacografía.....	379
IV.1. Grafología.....	380
V. Antropología, Arte, Derecho, Conservación y Restauración del Patrimonio, Iconografía e Iconología, Historia, Estilística y Sociología del Arte.....	381
VI. Patrimonio y valoración	390
VII. Catalogación.....	401
VIII. Páginas Web	402

Apéndice

FALSIFICACIÓN DE OBRAS DE ARTE Y LEGISLACIÓN ESPAÑOLA

I. UNA APROXIMACIÓN GENERALISTA A LA FALSIFICACIÓN DE OBRAS ARTÍSTICAS (a cargo de Teresa Fau Aznar)	
1. Obra, falsificación y copia.....	405
2. Robo y expolio de obras de arte.....	418
3. Falsificadores históricos y contemporáneos	426
4. Redes de falsificación e internet.....	460
5. NFTs	463
6. Protección y tráfico del arte.....	468
Bibliografía, biblioweb, documentales y reportajes.....	474

II.- LA LEGISLACIÓN ESPAÑOLA EN RELACIÓN A LOS DELITOS DE ESTAFA EN EL ARTE (a cargo de Inmaculada Olmedilla Cuenca)

Antecedentes	485
1.- Ley de propiedad intelectual.....	487
2.- Medidas judiciales derivadas de los derechos del comprador y el consumidor. Código Civil.	490
3.- Derechos de los consumidores.....	492
4.- Mecanismos penales.....	493
Bibliografía, legislación y biblioweb	499

* * * * *

PRÓLOGO

En 1986, efectuando estudios e investigaciones para la realización de mi tesis doctoral, tuve la oportunidad de participar en un curso denominado “Diagnóstica Artística” que me permitió el descubrimiento de nuevas áreas de conocimiento para continuar abordando el complejo mundo de los materiales y las técnicas implícitas en la pintura antigua, posibilitando mediante diferentes métodos científicos de análisis su determinación.¹

Mucho ha llovido desde entonces. Todo aquel bagaje de conocimiento que fue parte de mi desarrollo como investigadora constituyó un punto de partida que culmina en la elaboración de este texto.

Diez años más tarde pareció interesante, dentro del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València², la creación de un Servicio de Expertización y Peritaje de obras de arte que permitiera, mediante convenios y prestaciones de servicio, ofrecer a la sociedad la posibilidad de realización de estudios científicos para la determinación de autorías y dataciones tanto en pintura como en escultura de época.

El equipo, conformado por un grupo de profesores, cada uno en su especialidad, se ha mantenido activo hasta 2016. Durante veinte años se han realizado distintas investigaciones tanto para particulares como para instituciones, ampliando, pormenorizando y perfeccionando en cada caso las indagaciones realizadas, incorporando a nuestra docencia esa renovación continua de conocimiento que únicamente proporciona la investigación.³

En el crecimiento de la temática en estudio, se desarrolló desde el curso académico 1998/99 una materia que denominé “Expertización de obras de arte: Pintura y Escultura” en el máster universitario internacional en Ingeniería de la

¹ Florencia, Italia. Beca Formación del Personal Investigador Universitario, Generalitat Valenciana, 1986 y 1987. Curso impartido por Carlo Lalli y Manfredo Faldi, químicos investigadores del Opificio della Pietre Dura de Florencia y profesores, entonces, del Istituto Spinelli, lugar de celebración del mismo.

² Departamento, constituido el 15 de enero de 1991, formado por un grupo de profesores de diversas especialidades de los estudios de la Facultad de BB. AA. de San Carlos de la Universitat Politècnica de València, bajo la iniciativa de la Prof. Pilar Roig Picazo.

³ El grupo, del que fui Coordinadora hasta mi jubilación, estuvo conformado por Dr. D. JOSÉ ANTONIO MADRID GARCÍA, supervisor especialista en Rx de la Unidad I+D+i de Documentación y Análisis fotográfico de obras de arte; Dr. D.JUAN CAYETANO VALCÁRCEL ANDRÉS, especialista en Reflectografía IR y Análisis fotográfico de la Unidad I+D+i de Documentación y Análisis fotográfico junto con Dra. Dña. MILAGRO FERRER CALATRAVA; Dra. Dña. JUANA C. BERNAL NAVARRO, Área de Iconografía e Iconología, y Dra. Dña.TERESA DOMÉNECH CARBÓ, Área de analítica de obras de arte. Todos, doctores en nuestra especialidad, profesores adscritos al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de BB. AA. de San Carlos de la UPV.

Tasación y Valoración⁴; en el título propio de la UPV⁵, y en la Maestría en Conservación del Patrimonio de la Universidad Internacional Seck (2006-2009), siendo invitada a ofrecer cursos internacionales con el mismo título en la Universidad Tecnológica Equinoccial (2008/10/16/17). Ambas universidades con sede en Quito, Ecuador, con las que manteníamos firmados convenios de investigación y docencia universitaria.

Un primer proyecto internacional de investigación iniciado en 2012 en torno a la expertización de las obras de Miguel de Santiago y su taller, el pintor más representativo del arte colonial quiteño del s. XVII, fruto del convenio interuniversitario con la Universidad Tecnológica Equinoccial y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) de Ecuador, continúa a día de hoy en la expertización de la Inmaculada Eucarística del mismo autor, su obra más representativa y posiblemente su obra final que resume todo el quehacer de uno de los talleres más emblemáticos de la pintura colonial.⁶

Esta actividad ha proporcionado y generado una información precisa y preciosa en la que se implica el comercio de materiales entre España y la Real Audiencia de Quito, y la presencia y permanencia en la América Colonial de determinados pintores abriendo campos novedosos de información y generando interesantes trayectorias de investigación.

Lógicamente se compartieron y divulgaron experiencias e investigaciones en diferentes congresos nacionales e internacionales.⁷

En el departamento ya se impartía el Programa de Doctorado en Ciencia y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico y dentro del mismo, el Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en el que, desde su creación en 2006, se incrementó, progresó y difundió la materia a nivel docente y de investigación.

Toda la información producida fue recopilada en un primera publicación, aún útil, denominada “Expertización y Valoración de obras de arte”, impresa como apuntes por el servicio de publicaciones de la universidad. La primera edición data de 2006.

⁴ Centro de Ingeniería Económica, INECO, UPV (1998-2005).

⁵ Especialista Profesional en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Título Propio de la Universitat Politècnica de València, Materia: Expertización de Obras de Arte: Pintura y Escultura (2003)

⁶ Docente Investigadora de Apoyo Internacional en el Proyecto Internacional de la Universidad Tecnológica Equinoccial (UTE) e Instituto Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural (INPC), Quito, Ecuador, siendo. Coordinadora: Norma C. Báez Revelo. Convenio de Investigación y Docencia entre la UTE de Quito y la UPV, 2012-2017. El proyecto continuó desde 2016 con la *Expertización de la Inmaculada Eucarística de Miguel de Santiago*, en el Laboratorio de Análisis del INPC de Ecuador, ejerciendo en la actualidad como Asesora Científica del Proyecto por medio de un Convenio específico de Colaboración. (2016-2023).

⁷ El primero en 1999, IV Congreso Internacional Patrimonio Cultural: Contexto y Conservación. La Habana, Cuba.

Las diferentes elaboraciones de investigación que se realizaron durante los veinte años que el servicio de expertización y peritaje fue efectivo, sirven de base para posibilitar una rigurosa verificación de datos y de observaciones. Añadimos la puesta al día, con presencia de investigaciones llevadas a cabo en instituciones oficiales, paralelas a la gran evolución que ha tenido el desarrollo de la conservación y restauración en nuestro país, tanto a nivel práctico como documental e impulsada por investigadores, profesionales especializados y cualificados del campo, presentes en instituciones oficiales, en los museos más importantes y otros centros privados, así como en escuelas oficiales y universidades.

Paralelamente, se ha desarrollado un creciente interés social por la tecnología, materiales, técnicas y metodología de las obras de arte enfocado a su datación y autenticación, para las que el conocimiento y desarrollo de los estudios en conservación y restauración ha sido el motor.⁸ Todo este bagaje de conocimiento ha sido concentrado y difundido en los últimos años mediante la realización de cursos *online* de posgrado.

La no existencia de un texto, conjunto de parámetros que exponga en forma ordenada el modo o forma de acometer las fases de trabajo y la interrelación precisa entre las mismas, una guía, no hermética ni cerrada, pero sí unificadora, desde donde abordar el “cómo” y el “de qué modo” del sistema del ejercicio profesional que la cualificación de expertizador/autenticador requiere, ha sido el sustrato desde donde se ha materializado este compendio, ya que, los múltiples trabajos de investigación realizados, así como los conocimientos desarrollados a nivel internacional, permiten, a día de hoy, como ya hemos señalado, una gran cantidad de información que centra e interviene en forma activa en el desarrollo del tema; sin embargo, hay tanta información, tanta, y el abanico de posibilidades de estudio e investigación se ha dimensionado en tal forma que, desde un punto de vista didáctico y de acercamiento a las bases del conocimiento, puede llegar a confundir, no asimilar o no saber distinguir, sobre todo en el periodo de formación de futuros investigadores, aquello más elemental y básico en el ordenamiento de una investigación concreta.

La intención de este texto, por tanto, es la de conformar un manual de uso y recopilatorio de información, publicaciones e investigaciones acerca del tema pretendiendo reunir las observaciones realizadas en cada uno de sus aspectos e intentando abrir, posibilitar, centrar y definir un método de trabajo en el que se tengan en cuenta los conocimientos precisos y diferentes que conforman la

⁸ El Museo del Prado, el Ministerio de Cultura, y otros centros, realizan como hecho habitual, reuniones de profesionales, docentes e investigadores, alumnos y estudiosos, para la exposición de la restauración de grandes obras de nuestro patrimonio en unas jornadas técnicas y científicas altamente cualificadas, difundiendo metodología, técnicas y materiales para su conocimiento y transmisión, así como llevan a cabo la realización de exposiciones puntuales y publicaciones de cuanto trabajo de investigación es interesante, útil y necesario, para el conocimiento y reconocimiento de las obras de arte.

observación integral de una obra, de lo macroscópico a lo microscópico, del exterior al fondo, de la forma al contenido, del significado al significante, enfocando el tema desde la didáctica de la materia, documentando y completando la exposición con las aportaciones científicas de diferentes especialistas que, a lo largo del tiempo, han ido realizando sus observaciones y publicando unos resultados que nos han permitido avanzar en el bagaje del conocimiento: conocimiento “circular” en su difusión y propagación, y en el que toda la comunidad científica está implícita. A todos hay que reconocer y agradecer sus publicaciones y su trabajo. La autenticación artística, no dejaré de repetirlo, es un trabajo interdisciplinar y su conocimiento también lo es. Hemos realizado nuestra andadura, partiendo siempre, de la transversalidad del mismo.

La introducción al texto, determina la materia y fuentes de conocimiento a fin de centrar y establecer criterios primarios. Se ha partido de la consideración de la creación o nacimiento de los nuevos modos o formas de desarrollo del campo de la conservación y restauración en Italia, con el impulso de estudios científicos aplicados desde los años 30 del pasado siglo. Autores, profesionales del campo, como Giovanni Secco-Suardo (1798-1873), Gustavo Giovannoni (1873-1947), Renato Mancini (1888-h.1956) y Cesare Brandi (1906-1988), fueron los iniciadores de un movimiento que promovió un nuevo sistema de profundización en el conocimiento de la tecnología de las obras, tanto enfocado a su restauración como a la conservación del patrimonio que conforman. Asimismo, se ha analizado la evolución acaecida desde la antigüedad y el desarrollo del progreso de aspectos científicos en la historia del arte como ciencia desde el s. XVIII.

Todo el movimiento que tiene lugar desde finales del s. XIX y primeros años del s. XX culmina con los escritos de Berenson, Morelli y otros, que dieron pie a una re-evolución promovida en torno a la observación del arte, reestructurada posteriormente por el historiador y sociólogo Arnold Hauser y continuada por Arnheim, Panofsky, Giedion y muchos otros, además de las disertaciones y aportaciones de los antropólogos Alcina Franch y Schapiro y a las que podemos añadir las bases del pensamiento transversal de Edgar Morín, el gran pensador del s. XXI. La idea de la obra de arte evoluciona, cambia y se transforma adquiriendo el contenido real de su propia existencia como creación personal y como producto social por y para una sociedad o grupo social determinado. Ahora ya, la configuración del conjunto patrimonial cultural humano presenta otro punto de observación, otro modo de aproximación más completo y ecuaníme para abordar su conocimiento que va a permitir por medio de un:

..., objetivo, sistemático, metódico y exhaustivo estudio científico y técnico, y el establecimiento preciso de su momento de ejecución, época, interrelaciones culturales, transculturales, y circunstancias e innovaciones sociales, tecnológicas, ideográficas e ideológicas, proceder a la

determinación de su originalidad o autenticación: escuela, taller o atribución; o más aún, su autoría, autor o autores, en un momento personal de su evolución y desarrollo.⁹

También en este apartado introductorio se han establecido algunas consideraciones en torno a la terminología y uso de conceptos que están en la actualidad fomentando ambigüedades en el orden incluso socio-económico. Los términos *expertización*, *autenticación*, *perito tasador*, *valorador*, etc. merecen ser examinados. La terminología es esencial en la materialización de esta nueva etapa y es preciso puntualizar el valor y la adecuación de los términos a emplear dada la confusa y escasa documentación sobre la materia.

En su continuación, el texto se ha dividido en dos apartados abordando el estudio de los diferentes aspectos a observar en relación a la tecnología pictórica y a la escultórica y su respectiva evolución cronoespacial, tratando específicamente la pintura de caballete y la escultura de época, y apuntando, fundamentalmente, a los denominados siglos de oro español.

En relación a la tecnología pictórica, se ha pormenorizado sobre los distintos aspectos a tener en cuenta en la observación y estudio de una obra y la evolución de la tabla al lienzo, desde la más Alta Edad Media hasta el s. XVIII, con toda la variación y evolución que incluye la observación de sus numerosos aspectos, desmenuzados sucintamente a fin de proporcionar una información exhaustiva y lo más completa posible.

Para ello se han vuelto a revisar las publicaciones específicas y tradicionales del campo¹⁰, como la *Schedula Diversarum Artium*, manuscrito del s. XI del monje Theophilus Prebyster; los textos de Cayo Segundo Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, y de Vasari, de 1550; el Manuscrito anónimo *Arte della Miniatura* del s. XIV, publicado por Salazzaro en 1877, y como no, el *Libro de la pintura* de Cennino Cennini, manual del s. XIV; el *Tratado de la Pintura* de Leonardo da Vinci; el *Tratatto dell arte de la pittura* de Giovanni Paolo Lomazzo, editado en Milán en 1584; el *Arte de la pintura* de Francisco de Pacheco, fechado en 1638 y publicado en 1649, uno de los textos más significativos por aportarnos toda una información metodológica y técnica tanto en el campo de la pintura como en el de los procesos y procedimientos de la escultura y su policromía; el texto de Francisco de Orellana, fechado en 1745, verdadera recopilación y unificación de recetarios; la obra de Antonio Palomino de Castro y Velasco, que tuvo su primera edición en 1796, y el no menos interesante *Pictoria, scultoria, tinctoria et quae subalternarum artium spectantia* de Theodore Turquet de Mayerne, de hacia 1620, denominado *Manuscrito Sloane*,

⁹ Definición conceptual desarrollada en la Introducción.

¹⁰ Todos los textos que se mencionan en este Prólogo, así como en el resto del texto, constan en la documentación bibliográfica, fuentes antiguas y apartados específicos. Conviene señalar que la misma intenta constituir un compendio bibliográfico y documental lo más amplio posible de escritos e investigaciones que pueden ser útiles en el campo que nos ocupa.

por su descubridor, con número 2052 en el British Museum. Son textos básicos y prácticamente únicos de los que obtener información de primera mano.

Pero además, en nuestro andar encontramos otros textos no menos interesantes, como el de Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura y pintores antiguos*, de hacia 1560; el texto de Francisco de Holanda *De la pintura antigua*, fechado en 1458, en su versión castellana de Manuel Denís de 1563; los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, de José García Hidalgo, propiciador de la futura Real Academia de San Fernando y documentado tasador de obras de arte, quien publicó en 1693 un interesante texto precursor de futuras teorías; un manuscrito anónimo del s. XVI, *Reglas para pintar*, difundido en 1998 por Rocío Bruquetas Galán; los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, de 1663; un manuscrito portugués, de Phillipe Nunes, denominado *Arte da Pintura, Symmetria e Pespectiva*, editado en Lisboa en 1615; *El Pintor Cristiano y Erudito, ó Tratado de los Errores que suelen cometerse frecuentemente en Pintar y Esculpir las Imágenes sagradas*, de Interlan de Ayala, obra de 1782; *Le grand livre des peintres ou l'Art de la peinture*, obra de Gerald de Liresse editada en París en 1787; el *Libro de la pintura* de Polero, de 1886, o el *Tratado de la Pintura* de Manuel Samaniego, de hacia 1700, que recoge todo el quehacer técnico y metodológico de la realización pictórica en la América Colonial. El magnífico artículo de Margarita San Andrés e Isabel Báez acerca de la *Práctica de la pintura a través de las antiguas fuentes documentales*, constata asimismo la importancia de la documentación.

Se han incluido en numerosas ocasiones, en torno a la pintura sobre tabla, las aportaciones y los manuales del mundo antiguo a tener en cuenta y toda la investigación realizada en relación a materiales, técnicas y metodología que ya expuse en 1997 en el *Tratado del Dorado, tecnología, conservación y restauración*; además de los trabajos del investigador Erling S. Skaug, científico y conservador del Norwegian Folk Museum de Oslo, quien realizó en 1975 interesantes estudios enfocados a la autenticación, datación y pertenencia a un taller determinado de diferentes obras de los ss. XIV y XV, a partir del análisis, permanencia y repetición de las marcas de buril y troqueles existentes en la ornamentación de las mismas.

En la documentación revisada, hemos advertido dos aspectos de sumo interés, uno la existencia de trabajos de investigación para la realización y obtención del título de doctor, documentos que, pese a no estar publicados, en su mayoría pueden ser consultados en los reservorios digitalizados de centros de investigación y universidades. En relación a la tecnología, hemos tenido acceso a una excelente investigación realizada por Romero Homar acerca del Manual de Pintura de Dionisio de Fournà, *Spiegazione dell'Arte Pittorica*, s. XVIII, conocido como Manual de Pintura del Monte Athos, con el título *Análisis, Contexto y Relaciones entre el Manual de Pintura de Dionisio de*

Fourn y la Pintura Iconográfica y Mural de la Península del Monte Athos, tesis presentada en la Universidad de Murcia en 2016.

El otro aspecto de interés es el creciente depósito de investigaciones parciales, muy específicas y puntuales, que se llevan a cabo en relación a la realización de las denominadas tesinas de grado y tesis de máster dentro de los estudios en Conservación y Restauración en escuelas y departamentos universitarios en que dicha especialidad se imparte y a disposición del estudioso e investigador en los ya mencionados repositorios digitales. Las mismas dan fe de la calidad de la docencia y formación del alumnado, como el *Estudio técnico y propuesta de intervención en tres tablas del s. XVI del Museo de Segorbe*, tesina de grado elaborada por Clemente Caspe en 2015; o la tesina de máster, *Técnica de la Brocatería en las pinturas de la escuela Cuzqueña*, elaborada por Belda Lido en 2013.

En relación a los textiles, es decir, los lienzos constitutivos de la pintura de caballete, entendiendo que el conjunto de conocimiento es complejo y parcial en la mayoría de los casos, se completa la realización de este apartado con la consulta de tres retos de investigación realizados por diferentes autoras: Laura Alba Carcelén, presentó una inmejorable tesis doctoral en la que nos aportó una información preciosa en cuanto a la investigación de textiles utilizados en la pintura española del s. XVII; las investigaciones realizadas por Rocío Bruquetas Galán en torno a materiales y técnicas de los ss. XVI y XVII; y el texto de Ana Villarquide, profesora de la escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Galicia, sobre materiales y técnicas de la pintura sobre tela, obra de gran valor didáctico y docente. Son tres documentos de alto interés para todos.

Asimismo, los textos de Castany Saladrigas, *Análisis de tejidos. Reconocimiento y análisis de fibras textiles, hilos y tejidos*, publicado en 1944 y el *Diccionario histórico de telas y tejidos. Etimología, Origen, Arte, Historia y fabricación de los más importantes tejidos, clásicos y modernos*, de Vila, Durán y García, de 2004, han sido también de gran interés junto con la revisión de la documentación relativa a la pintura colonial sudamericana en el texto de Graciela Siracusano, *Del lino europeo al cedro americano. Los materiales vegetales en los soportes de la pintura colonial sudamericana*, publicado en 2017.

La constatación de datos en una interesante tesina de grado de Rodés Sarrablo, *El soporte de tela en la Pintura Europea de los siglos XVI, XVII y XVIII* (2012), y la tesina de máster realizada por Gaya Arbona en relación a la pintura de *Bernardino Celiá Colom*, presentada en 2010, completan la información. Igualmente ha sido importante documentar la identificación de fibras textiles mediante análisis pirotécnico dentro del Programa Arce de Desarrollo didáctico integral en la práctica de la Tecnología Textil; y las diferentes medidas

proporcionales, “varas”, en referencia a la pintura sobre lienzo y sus variantes en distintas zonas geográficas.

En referencia a las imprimaciones, encontramos un estudio verdaderamente revelador y completo en un artículo publicado en el Boletín del Museo del Prado, 2010, firmado por María Dolores Gayo y Maite Jover de Celis, responsables del laboratorio de análisis del Museo Nacional del Prado, denominado *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*, en el que se puede observar la evolución constante de las mismas, con la presentación de unos cuadros sinópticos de elevado interés que comentamos para su entendimiento y difusión.

Tres importantes textos reúnen la mayor parte de las aportaciones en investigación sobre pigmentos y su evolución: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, un clásico editado por Robert Feller en 1986, *La Fabbrica dei Colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, publicado en Roma en 1986, y una excelente tesis doctoral, trabajo de investigación de María de los Ángeles Parrilla Bou, *El Arte de los Pigmentos. Análisis Histórico Artístico de su evolución a partir de los tratados de Francisco de Pacheco y de Antonio Palomino*, publicado por la Universitat de València en 2009.

En relación a la documentación visual, imprescindible en este apartado, se ha revisado el material docente del curso impartido por el Prof. Enrique Parra Greco en la Universidad de León, Alfonso X el Sabio, en 1994 y otros textos y documentación gráfica afines. Gracias a estas se aporta al estudioso de la materia una expositiva miscelánea, discernible por medio de microscopía óptica y electrónica, donde se evidencian las diferencias existentes entre los mismos.

Ha sido interesante constatar, una vez más, la falta de investigaciones y publicaciones en relación a la tecnología de la imagen escultórica. Hay una excelente documentación de la materia en relación a escuelas, estilos, iconografía y otros aspectos socio-históricos de interés, pero muy poca en relación a su constitución interna, materiales y técnicas semejantes pero diferentes, específicos y con evolución propia a los que advertimos en relación a la pintura sobre tabla y a la pintura de caballete.

Únicamente, desde el campo de la conservación y restauración de las mismas es desde donde se observa un creciente impulso a estas investigaciones, que culminó en el congreso *El Color en la Escultura*, celebrado *online* en septiembre de 2021 en Sevilla y en el que presentaron interesantes resultados de investigación.

Beatriz Cazzaniga publicó en 1993 un manual acerca de las *Técnicas de la imaginería en el Arte Hispanoamericano* en el que establece un estudio más pormenorizado en torno a las diferentes posibilidades tecnológicas que encontramos. Ha sido el motor desde donde nos hemos movido a la categorización de la estructura interna y los tipos de madera que conforman el

“cuerpo” de las imágenes, en relación a este campo, la Dra. Carreras Riveri nos ha aportado un vasto conocimiento sobre soportes líneos en el patrimonio cultural español y los medios para la identificación microscópica de las maderas constituyentes del mismo.

Cuestión de sumo interés desde hace años ha sido la investigación de los procedimientos técnicos y metodológicos seguidos en la policromía de las imágenes. Hay textos interesantes, como el de Rodríguez Simón, *Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina*, de 2009; o los textos clásicos conocidos de Gañan Medina, publicado en 1999, o el de María José González, más reciente, de 2020. Cómo no, los trabajos de Domingo Sánchez-Mesa Martín y los realizados por el ICOM y el Grupo Español de Conservación acerca de *Las Encarnaciones de la Escultura Policromada*, ICOM-CC & sculpture, polychromy and architectural decorations working, presentados en Madrid entre el 19 y 20 de noviembre de 2015.

Encontramos, también, un interesante repertorio de espléndidos estudios puntuales sobre aspectos específicos en algunas tesis doctorales factibles de consultar vía repositorios, como la tesis doctoral de José Luis Parés Parra, *La escultura policroma y su técnica en Castilla*, de 1968, o, en relación al arte de la imaginería en la América Colonial la de Valle Blasco Pérez, *La escultura novohispana en caña de maíz: nace, crece y envejece* (2015), y *La escultura de candelero de los ss. XVII y XVIII, con miras a su investigación, protección, conservación-restauración y difusión*, de Clara Cabrera Orellana, de 2010, realizada en la universidad, UTE, de Quito, Ecuador.

Hay más y muchas de ellas han sido puntualmente consultadas y referenciadas, así como algunos textos específicos que ya son clásicos, precisamente por su singularidad, como *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepetzotlan*, de María Consuelo Maquívar, editado en 1995 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México D.F.

Se han seleccionado, de los estudios realizados bajo mi dirección, dos tesinas de máster que por su especificidad completan y pormenorizan acerca de dos aspectos cualitativos tecnológicos singularmente puntuales. Ambos son trabajos inéditos y alguno por su antigüedad no está presente en los repositorios habituales.

El primero presenta los resultados obtenidos por Ruth Fernández González en 2013, acerca de los *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*, tema poco conocido y menos aún tratado, pero en el que confluyen una serie de saberes implícitos en la escultura desde la Alta Edad Media en adelante y que contribuyen a su conocimiento tecnológico de realización y por ende a su datación y autenticación.

El otro tema es el investigado por Rafael Aguilera Casado con el título *Telas encoladas: Evolución, técnica y usos en la imaginería religiosa*, también de 2013.

Ambas tesinas de máster se exponen pormenorizadamente dados los escasos manuales sobre ambos temas y la necesidad de su difusión y conocimiento, ya que abordan aspectos muy específicos de gran interés desde todos los puntos de vista, tecnológico, metodológico y evolutivo, para un estudioso de la materia y como documentación para su conocimiento e implicación en la datación de la escultura de época.

Finaliza el apartado específico relativo a la escultura con el informe técnico y metodológico de realización de carnaciones o encarnaduras y policromía con técnicas tradicionales, realizado al grupo escultórico “Elevación de la Cruz” perteneciente a la Semana Santa Marinera de Valencia, y con la aportación de la creación de una imagen realizada por medio de telas encoladas y estofadas.

El capítulo segundo versa sobre los métodos científicos de análisis aplicados a las obras de arte.

Mucho se ha escrito sobre el tema y bastantes son los documentos que han llegado hasta nosotros desde los años 30 del pasado siglo, en el que los planteamientos de los doctores argentinos Pérez y Mainini posibilitaron el primer laboratorio de análisis de obras de arte dentro del departamento de pintura del Museo del Louvre de París. Tuvieron gran trascendencia las primeras investigaciones realizadas y publicadas de Renato Mancia, así como otras aportaciones que mencionamos.

Hemos asistido a un verdadero avance del conocimiento de la constitución interna de las obras de arte siempre desde el desarrollo científico del campo de la conservación-restauración de las mismas, factible, como no, de proporcionar unos datos rigurosos y fidedignos que posibilitan su certificación, datación o autenticidad, expertización, y seguimos asistiendo, por medio de la alta cualificación de la última tecnología aplicada, a su estudio y descubrimiento.

Dos textos, clásicos para nosotros, resumen la evolución de los contenidos y dan una idea global, *Ciencia y Restauración. Métodos de investigación*, publicado en España en 2000, y *La química aplicada a la restauración. Los materiales del arte pictórico*, de 2001, ambos de Matteini y Moles, científicos del Opificio delle Pietre Dure de Florencia, Italia, encontrando textos más posteriores que puntualizan, didácticamente, formas y formulaciones de procedimiento en el campo, como el de Dolores Yusá, publicado en 2015, o el de Teresa Doménech Carbó, *Análisis químico y examen científico de patrimonio cultural*, de 2018.

En 2006 tuvo lugar en Madrid una singular exposición en el Museo del Prado, con la presentación de los resultados obtenidos en 17 tablas pictóricas tras ser sometidas al estudio científico de reflectografía infrarroja realizado con un prototipo de escáner de lente móvil de alta resolución innovado por Duilio Bertani, profesor Dr. de la Universidad de Milán. La exposición se realizó del 21 de julio al 5 de noviembre de 2006, editándose un catálogo que recogía la investigación realizada. Siguiendo el ejemplo del Prado se celebró una segunda

exposición en el Museo de Bellas Artes de Valencia sobre los trabajos de investigación en reflectografía infrarroja realizados sobre la obra de un grupo de pintores españoles, flamencos e italianos de los ss. XV y XVI, trabajos difundidos asimismo por medio de una publicación (2010).

Todos los resultados obtenidos fueron sorprendentes y reveladores, adjuntándose en los textos los datos de su contenido y publicaciones para una mejor y más didáctica exposición del tema y del valor que determinadas investigaciones han aportado al campo de la expertización.

Uno de los primeros manuales que tuve la oportunidad de consultar sobre el tema general de la autenticación de obras artísticas, y específicamente acerca del valor de la radiografía en el estudio de las mismas, fue la publicación de 1985 *Tableaux. Authentiques, maquillés, faux. L'expertise des tableaux et les méthodes de laboratoire*, obra de Marijnissen.

Roger H. Marijnissen fue uno de los investigadores más lúcidos en su momento, gran experto en El Bosco, Bruegel y pintura flamenca, jefe del departamento de Conservación del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas, director del Instituto de Patrimonio Cultural de Gante e iniciador de la aplicación de los actuales métodos de investigación a la conservación, restauración y autenticación de pintura de caballete. Otros textos suyos, de gran interés para nosotros, son *Pinturas: auténticas, fraudulentas, falsas: métodos modernos de examen de pinturas* (1985), o, *Los secretos de los maestros y los falsificadores. Autenticación de pinturas por rayos X*, publicado con posterioridad en 2009, con Guido Van de Voorde, Roger Van Schoute, Leopold Korckaert y Francis Cuigniez, en el que se presentan 260 pinturas comentadas con sus radiografías respectivas.

También el manual de consulta y aportación de datos de Van de Wetering, presidente del Proyecto de Investigación sobre Rembrandt, quien en 1997 publicó *Rembrandt: El trabajo del pintor*, y el texto de Bomford, Brown y Roy, *Rembrandt, materiales, métodos y procedimientos del arte*, son sumamente reveladores. Un estudio general sobre la materia del análisis radiográfico lo expone José Antonio Madrid García, en *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales* (2006). Todos ellos han sido determinantes en los modos de proceder y en los modos de “leer”, “ver”, “discernir” el entramado interno de una radiografía pictórica y nos aportan una documentación gráfica y expositiva de alto valor.

Como ya se ha señalado, la gran contribución de químicos especializados ha permitido una muy buena aportación al conocimiento de pigmentos, aglutinantes y vehículos y su evolución, con documentación fotográfica explícita. Un magnífico documento que recoge toda la generalidad sobre el tema es el realizado por María Luisa Gómez González, *Aplicación de métodos químicos e Instrumentales a la tasación de obras de arte*, así como el texto *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, publicado por el Instituto

de Patrimonio Cultural de España en 1998 y editado de nuevo en 2005 con el título, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*.

En el capítulo tercero se analiza y expone una novedosa aproximación al análisis de las obras pictóricas. La conferencia, impartida en la Sorbona de París el 18 de Julio de 1930 bajo el título “*Contribution à l'étude scientifique des tableaux: recherches pinacologiques réalisées dans les principaux musées d'Italie, étude de la structure de l'empâtement des tableaux*”, e impartida por el Dr.Fernando Pérez, da una primera idea de lo que se conocería como *Pinacología* y *Pinacografía*, uno de los movimientos científicos más interesantes de principios del siglo, poco conocido e incluso olvidado en el tiempo, y afortunadamente rescatado recientemente en un artículo de Amandine Péquignot, que ha sido de gran interés consultar debido a la falta de información exhaustiva del tema a tratar.

Péquignot, publicó en 2016 y posteriormente en 2020, toda una investigación acerca de las consideraciones surgidas por los Dres. Fernando Pérez y Mainini en relación al estudio de las obras de arte desde una perspectiva científica, novedosa y efectiva, en relación a la autenticación de las mismas.

La difusión de este nuevo método científico y la evolución relativa del mismo, que curiosamente cayó en el olvido, fue estudiado, renovado y desarrollado en España por Ramón Lluís Monllaó, pintor, restaurador y científico, cuya publicación en 1966, *Identificación de las obras pictóricas. Estudio Pinacológico de una época*, puso de manifiesto su importancia, tema que trabajaría y desarrollaría metodológicamente en su obra específica, *La Pinacología. Investigación de las pinceladas personales de los artistas pictóricos*, publicada en 2005.

También en Italia tuvo su desarrollo este modelo científico. Cardinalie, De Ruggieri, y Falcucci, publicaron sus consideraciones acerca del tema en 2002 en un texto denominado *Diagnóstica Artística: tracce material per la storia dell'arte e per la conservazione*, haciendo eco de las investigaciones realizadas en los años 30 del pasado siglo por Arthur Laurie, *The Study of Rembrandt and the Paintings of His School by Means of Magnified Photographs*, y las posteriores de Madeleine Hours, bajo cuya dirección se celebró en el Grand Palais de París, en los años 80, una exposición que resumía las investigaciones científicas realizadas, investigaciones que años más tarde, Mohen, conservador del patrimonio, director del Centro de Investigación y de Restauración de los Museos de Francia del CNRS-Ministerio de Cultura, publicó en 2000 con el título *L'Art et la Science*.

En Argentina tuvo eco importante este movimiento científico. En 1956 encontramos una de las publicaciones de Juan Corradini, *Cuadros bajo la lupa, Manual de conservación para uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauración*, que incluía información básica.

Se han revisado y extraído de estos textos los conceptos más importantes e interesantes para nuestro cometido siempre como aplicación práctica en la observación de las obras y en la determinación de su estudio interno, pero también otras investigaciones parciales nos han servido para establecer un nomenclátor de la estructura interna de las pinceladas de un artista que pueden servirnos como ejemplificación para el trabajo a realizar sobre cualquier obra. Para ello, la documentación fotográfica de la investigación ya mencionada de Gaya Arbona, es un buen ejemplo de acercamiento a su estudio.

Otro aspecto pinacográfico, la observación y estudio de los craquelados, ha sido constatado y evidenciado con los múltiples ejemplos que aparecen en la obra de Roger Marijnissen, que como mencioné, es uno de los fundadores de los métodos de investigación modernos en conservación, restauración y autenticación de obras de arte, así como incidió con sus investigaciones en la detección de falsificaciones.

De igual modo, la escultura, que en muchas ocasiones, participa de problemáticas muy paralelas, sobre todo en relación a la policromía de carnaciones y elementos específicos de la realización de estofados, ha sido evidenciada en la investigación realizada sobre una virgen gótica de estructura de soporte de tronco de árbol, procedente de la Catedral de Valencia, cuyos procesos y procedimientos de restauración fueron presentados en el ICOM-CC, Working Group Interim Meeting, Sculpture Polychromy and Architectural Decorations, en Glasgow (2012).

Contenida y estudiada dentro de la pinacología, la grafología ha sido objeto de pormenorización y análisis, dándole la importancia que en sí misma tiene en relación a la determinación de firmas de autor.

Pérez Hernández tiene un magnífico texto que puede ser consultado *online*, *Reconocimiento y verificación de firmas manuscritas off-line basado en el seguimiento de sus trazos componentes*. Existe, además, una amplia documentación en torno a esta ciencia específica desarrollada durante los ss. XIX y XX, por lo que, para más datos y conocimiento, recomendamos consultar las obras de Augusto Vels y los de Mauricio Xandró.

Podemos encontrar una muy buena e interesante investigación sobre “la firma” en diferentes soportes y con diferentes materiales a lo largo de la historia en Robles Lorente, *La escritura y la firma manuscrita como elementos coadyuvantes de la seguridad documental*, magnífica tesis doctoral lamentablemente sin publicar, realizada en el Departamento de Derecho Público y Ciencias Histórico Jurídicas de la Universidad Autónoma de Barcelona (2015).

Se adjunta información de tres tipologías de investigación que ayudan con su conocimiento al enfoque práctico, el primero el realizado por Verónica Ruiz García con el título *Estudio sobre las obras de Juan de Ávalos*; el segundo, realizado por Laura Tuset Antolín, *La firma artística del pintor Salvador Tuset en su obra*; y el tercero, ya mencionado, *Estudio de la obra de Bernardí Celià*

Colom, de Gaya Arbona. He de añadir la gran satisfacción de dar a conocer elaboraciones de investigación puntual de gran interés acerca de la materia, forma, firma y pinceladas de diferentes autores y con ello quiero agradecer a ellas en particular y al conjunto de alumnos y alumnas que sucesivamente cursaron la materia en general, su interés y gran aporte al desarrollo científico del conocimiento.¹¹

La segunda parte del texto aborda los temas de Patrimonio, Coleccionismo y Mercado en un primer capítulo, seguido por un segundo en el que se analiza la aplicación de metodologías precisas como acercamiento a la resolución práctica de la valoración de la obra artística, específicamente, la obra pictórica.

En relación a las generalidades primarias en torno a la valoración, ha sido interesante revisar toda la filosofía sobre el tema que expuso en su día el Prof. Salvatore Corrado Misseri y que recogió en su obra más importante, *El Valor de las obras de Arte*, publicada en 1994. Dicho texto y su aportación en otros textos paralelos es y sigue siendo, de alto interés para discernir metodológicamente la filosofía del valor, los modos o formulaciones de cotización y tasación de las obras artísticas, el nacimiento y desarrollo de la denominada Economía del Arte, el desarrollo del coleccionismo, su tipología socio-económica, y la tipología de operaciones factibles de intercambio.

Se han consultado también los textos de Raymonde Moulin, interesante socióloga e historiadora del arte, directora de L'École des Hautes Études en Sciences Sociales de la Sorbonne hasta 1992 y directora de investigaciones del Centre National de la Recherche Scientifique de Francia, quien fundó en París, ya en 1983, un novedoso centro de sociología de las artes, preconizando los efectos de la globalización y del futuro del mercado en su obra *El Mercado del Arte. Mundialización y nuevas tecnologías* (2000), interesante texto en el que se exponen las transformaciones económicas artísticas y su evolución desde el s. XIX, anticipándose, con su discurso y reflexión, a los modos y formas actuales que la globalización ha provocado y desarrollado en torno al arte. Asimismo, han sido objeto de nuestro interés las numerosas investigaciones y publicaciones sobre el tema desarrolladas por Ana Vicó Belmonte, una de las especialistas más importantes en España.

La inversión en arte se ha renovado de tal forma que, como señala Aurora Redondo en la página web *El Club de la Inversión*, ha transformado el perfil de los inversores modificando la estructura del intercambio. Ya no se compra únicamente obra de arte, que por otra parte solo se vende cuando se considera su revalorización; ahora, la compra de acciones, los fondos de inversión, la financiación colectiva o participativa en proyectos de empresa o la compra de

¹¹ Expertización y Valoración de obras de arte. Pintura y escultura. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València, UPV. (Cursos impartidos de 2006 a 2016).

NFTs constituyen otro tipo de mercado, modificando la estrategia en lo que habitualmente se conoce como “cestas de inversión”.

También damos importancia a la catalogación precisa y necesaria en la determinación de la autenticación de una obra de arte, fundamentalmente pintura, pero aplicable por supuesto a todo objeto artístico. Catálogos, catálogos razonados, libros de registro e inventarios son sistemas parejos y paralelos a tener en cuenta.

El último apartado de este texto alude a la valoración y tasación de la obra de arte. En el mismo exponemos el método de valoración que el Prof. Misseri aportó en sus estudios en 1994 y se expone, resumidamente, el método integral de valoración de obras de arte expuesto por Isabel Montero Muradas en su tesis doctoral un año después, tesis doctoral fundada y articulada en torno a las informaciones habidas en relación al mercado del arte internacional, los estudios e ideas de Achille Bonito Oliva, quizá el crítico más importante en relación al estado y valoración del arte contemporáneo y las ediciones de catalogación emitidas desde los años 80 del pasado siglo, primero por Bongard, editor de Art Aktuell hasta su fallecimiento en 1985 y posteriormente por Giulio Bolaffi.

Estos sistemas de catalogación se realizaron también en España con la denominación de *Catálogo Nacional de Arte Contemporáneo Ibérico 2 mil*, editándose de 1989 a 2000.

Los dos métodos han sido constatados, comparados y analizados, pretendiendo aportar una puesta al día de confluencia de ambos sistemas que sea útil para su puesta en práctica, y sirva de punto de partida para la elaboración de nuevas puntualizaciones.

Destacamos, como aspecto interesante, las novedosas aportaciones que estudian y presentan otros modelos de estimación o valoración aplicables especialmente a las obras pictóricas, como la tesis doctoral de Almudena Macías Guillén, titulada *Modelo de estimación del precio de las inversiones en obras de arte a través de redes neuronales: la pintura de Picasso en el mercado de las subastas*, texto interesante en sintonía con la apreciación actual del arte en el mercado. La misma puede ser consultada en los repositorios ya mencionados.

Finalmente, hemos completado el manual con un breve apéndice acerca de la falsificación y sus aspectos legislativos realizado por dos jóvenes investigadoras predoctorales en el que se analiza el papel actual de las redes sociales, el metaverso y nuevas formulaciones en relación al comercio y falsificación de obras de arte.

Solamente el hecho de haber efectuado esta visión panorámica en relación al “qué”, “cómo”, “porqué”, “para qué” y “quien” de una obra artística, ha valido la pena. La revisión siempre engendra evolución del conocimiento, exploración

de las problemáticas, evidenciación de la viabilidad de modificación de metodologías y regeneración de las mismas.

Replanteamiento, en definitiva, decodificación de estructuras mentales que llegan a toxicar nuestras ideas y cierran el campo de visión a la transdisciplinariedad, multidimensionalidad y multirreferencialidad que nos exige el s. XXI.

Queta González
Cuenca, diciembre de 2022

INTRODUCCIÓN

LA EXPERTIZACIÓN DE OBRA ARTÍSTICA EN EL MARCO GENERAL DEL CONOCIMIENTO

1.- Orígenes y fuentes de conocimiento

Tradicionalmente la obra de arte pictórica y escultórica se estudió hasta la segunda mitad del último siglo siguiendo criterios estéticos, históricos, religiosos o culturales y no ha sido sino a través del desarrollo de los estudios científicos en conservación y restauración, a partir de los años 30 del s. XX, cuando se inicia una profundización en el conocimiento de su tecnología, preciso en relación a los procesos de restauración a seguir para su recuperación o mantenimiento, y necesario para solventar las problemáticas surgidas por la alteración medioambiental propia del desarrollo industrial.¹²

El movimiento en torno al tema, que constituyó un gran avance en la investigación en conservación y restauración de obras artísticas, fue creado y desarrollado en Italia por Gustavo Giovanonni, quien delimitó el establecimiento de una teoría científica que denominó “restauración científica”.¹³ Sobre esta base, en 1938 Giulio Carlo Argán elaboró un proyecto absolutamente innovador encaminado a la creación de un moderno centro de conservación y restauración en Roma, ante el crecimiento de escuelas de restauración y centros de diagnóstico.¹⁴ Como fundador y director del nuevo Regio Istituto Centrale del Restauro, Cesare Brandi¹⁵ puso a punto y consolidó el nuevo modelo organizativo y metodológico para abordar el diagnóstico del estado de conservación por medio de un complejo sistema transversal de relaciones de colaboración y multidisciplinariedad científica, y sentó las bases de

¹² Nuestro trabajo se ha encaminado a la determinación y estudio de obras pictóricas sobre soportes de madera, lienzo, papel, cartón u otro y escultura de época. Consideramos, sin embargo, que los principios pueden ser aplicados a las obras de arte en general.

¹³ GIOVANNONI, G. (1873-1947) arquitecto e ingeniero italiano interesado en los problemas de mantenimiento de monumentos antiguos. Formuló su teoría restauración científica o restauro científico y fue el redactor más importante del primer documento con normas y principios que las naciones deben cumplir: la Carta de Atenas (1931). Interesante consultar, TRACHANA, A. (1998) *La evolución del concepto de patrimonio y de los criterios de restauración a través de los documentos internacionales*. Cuadernos de Restauración, Documentos Internacionales, Cuaderno 28, Univ. Politécnica de Madrid, ETS Arquitectura. ISBN 84-89977-29-1.

¹⁴ ARGAN, G.C. (1909-1992) Historiador y crítico de arte. Uno de los mayores eruditos del s. XX. Autor de *Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, como salvaguarda del arte y política de los bienes culturales.

¹⁵ BRANDI, C. (1906-1988) Historiador, crítico de arte y especialista en la teoría de la restauración de obras de arte. Creador y director en 1939 del Regio Istituto Centrale del Restauro, denominado en la actualidad Instituto Centrale per il Restauro, ICR. Su obra *Teoría de la Restauración* (2002), Madrid: Alianza ed., sigue considerándose una de las más importantes en el área.

procedimiento en la conservación del patrimonio cultural en Italia, válidas para cualquier parte del mundo.

Posiblemente desencadenó la premura en la creación de dicho centro la frenética actividad que había desarrollado Renato Mancia en los mismos años y que culminó con la publicación, en 1936, de un texto de carácter innovador¹⁶, en el que se presentó por primera vez la metodología más reciente y su aplicación a la observación y restauración de obras de arte, con ilustraciones detalladas y casos específicos de estudio a partir de los datos preconizados en el siglo anterior por Giovanni Secco-Suardo.¹⁷

Evidentemente, el desarrollo tecnológico ha posibilitado el crecimiento de una investigación científica aplicable específicamente al estudio y análisis de las obras de arte en general y de la pintura en particular, permitiendo la profundización y puesta al descubierto del entramado interno de la estructura y composición química de los diversos elementos constitutivos de una obra artística, pictórica o escultórica y, además de la determinación de dichos materiales, proceder a una mayor profundización en la metodología de ejecución, factura y elaboración personal e intransferible de su autor, contribuyendo con ello a la generación y regeneración de cuerpos científicos complementarios.

Paralelamente al desarrollo de la tecnología científica aplicada acaece un verdadero desarrollo de la evolución del pensamiento en el campo de las ciencias sociales y humanas, crecimiento que ha experimentado desde el s. XIX un gran auge y un importante avance a la hora de aproximarnos al estudio y análisis de las obras artísticas, tanto en relación a su significación intrínseca e implementación de signos y significados extrínsecos, como a la determinación o análisis de su estilística propia, datos que van a contribuir a la determinación de su autoría.

Dentro de la evolución del pensamiento en torno a la historia e historiografía del arte como desarrollo científico, encontramos importantes avances en los representantes de la época romántica del s. XVIII, quienes se nutrieron de los antecedentes encontrados en la Grecia clásica en las teorías de Demócrito (ca.460-370 a. C.), que situaba el arte dentro de un contexto histórico, Platón (427-347 a. C.), considerado el primer crítico de arte, Aristóteles (384-323 a. C.),

¹⁶ MANCIA, R. (1936) *L'Esame Scientifico della opera d'arte*. Milano: Hoepli. Ya había publicado con anterioridad, (1934) *Una nuova macchina per l'esame scientifico ed il restauro delle opere d'arte*. Lugano, Assizzi ed.

¹⁷ SECCO-SUARDO, G. (1798- 1873) restaurador y coleccionista italiano. Conocido por su formación histórico-científica y el conocimiento de nuevas técnicas ligadas a la restauración, había publicado en 1866 el primer volumen de su "*Manuale del restauratore dei dipinti*" (Hoepli,1927) Los textos están recogidos por GINO PIVA en su obra *L'arte del restauro: il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno segun la obra de Secco-Suardo y del Prof. R. Mancia*. Gino Piva (1988), Milano:Ulrico Hoepli ed.

que valoró y reconoció la función “social de lo artístico”, o Jenócrates de Atenas (396-314 a. C.), quien aportó al desarrollo del conocimiento los primeros conceptos de categorización en relación a las obras artísticas.

Udo Kultermann en su obra *La Historia de la Historia del Arte*, menciona que Jenócrates de Atenas:

... juzgaba las obras artísticas según un sistema de cuatro categorías que además nunca concibió como algo estático, sino que podían combinarse unas con otras: primera, la simetría, como diríamos nosotros, la proporción de la obra; segunda, el ritmo; tercera el esmero de la ejecución; y cuarta, la categoría considerada por Bernard Schweitzer como problema óptico.

Con estas ideas y sus relaciones, Jenócrates buscaba formular una evolución completa del arte, que él concebía “como una historia de los problemas artísticos”.¹⁸

Esta problemática artística, que evoluciona a través de los tiempos en una estructuración de pensamiento encaminada a la categorización de la historia del arte como ciencia, va adquiriendo consenso y contenido, encontrando diferentes investigadores y estudiosos del arte cuya observación va a sobrepasar lo meramente teórico, advirtiendo otras connotaciones no sólo en relación a su aspecto técnico sino también en relación al ejecutor y el mundo que le rodea.

Fue una importante aportación el sistema conceptual desarrollado por Mengs, artista pictórico e investigador nato de materiales, pigmentos y aglutinantes, y altamente cualificado en conocimientos químicos y filosóficos, quien aportó a la teoría del arte los novedosos conceptos de “lo colorístico” y “lo dibujístico” para construir una sucesión evolutiva y señalar diferencias estilísticas básicas de la obra individual de un autor, además de remarcar la importancia única del claroscuro, la invención y la composición, cuya conjunción, según él, “conformaba lo artístico”.¹⁹ Influyó mucho en el desarrollo de las teorías sobre el color de Goethe, quien profundizó hacia 1825, en sus últimos años, en el proceso creativo de los artistas puntualizando que²⁰:

¹⁸ SCHWEITZER, B. Arqueólogo alemán (1892-1966) *Xenocrates von Athen*, en “Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft” (Escritos de la Sociedad de Sabios y Eruditos de Königsberg). Geisteswissenschaftliche (Curso de Humanidades), Klasse IX, I, Halle 1932. En KULTERMANN, U. (1996) *Historia de la Historia del arte. El Camino de una Ciencia*. Madrid: Akal ed. Arte y Estética, 1, p.13 y ss, y nota 4, p.15.

¹⁹ MENGES, A. R. (1728-1779) Pintor, tratadista y científico de la corriente artística neoclasicista. Hombre totalmente embebido del espíritu reformador y científico del s. XVIII. Pintor de cámara de Carlos III, tuvo gran influencia en Bayeu, Goya y otros pintores cortesanos de la época durante su estancia en Madrid. En 1780 la Imprenta Real de Madrid publicó el volumen, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey*, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara.

²⁰ Diálogos de Goethe con Eckermann (poeta y escritor alemán, 1792-1854, conocido por su obra *Conversaciones con Goethe, 1836-1848*) acerca de “*La vuelta de los campesinos al hogar*”, de Rubens. Goethe señalaba, que, “de ningún modo el arte está sometido al imperativo natural, sino que tiene sus propias leyes”, en KULTERMANN, U. (1996) *ibid.* pp. 108-109.

..., el artista quiere hablar al mundo a través de un todo, pero no encuentra ese todo en la naturaleza, sino que es el fruto de su propio espíritu o, si Vd quiere - le decía a Eckermann- el soplo de un fecundo aliento divino.

Von Herder también aportó importantes fundamentos para la dimensión del conocimiento de las obras de arte, observando que la percepción humana “no sólo varía de hombre a hombre sino también con respecto al transcurso histórico, entendido este como historia general de la civilización humana, percibiendo los acontecimientos culturales que trascienden a los diversos pueblos”.²¹

Desde el s. XIX y sobre todo en el XX, proliferaron los denominados “connoisseurs” de las obras artísticas, incorporando el concepto a la figura del marchante de arte, anticuario o comerciante, quienes, asegurando tener un amplio conocimiento de la historia del arte, facilitaban obras artísticas al coleccionista particular con criterios históricos y elaboración de certificados de autenticidad.²² Este método, denominado “filológico” o de “connoisseurship” (concepto traducido como “peritaje experto o de expertos”), cuyo representante más conocido fue Bernard Berenson²³, tuvo su origen en las consideraciones que se exponían en el manuscrito *Considerazioni sulla pittura* (h. 1621) del coleccionista de arte Giulio Mancini quien, en relación a la observación de pinturas, identificación de escuelas, autores, y observación de copias y originales, así como determinación de fechas y otros datos de interés, había señalado que, “la pintura, era como la escritura, y que, el buen conocedor era capaz de distinguir los trazos personales del autor”.²⁴

En la segunda mitad del s. XIX había surgido un método histórico artístico de observación aplicado a la identificación de obras de arte pictóricas, elaborado por el políptico y crítico de arte Giovanni Morelli. El método consistía en la extracción de formas mensurables de un autor, representación de manos, pies,

²¹ VON HERDER, J. G. (1744-1803), filósofo, teólogo y crítico literario alemán. (1996) *Ibid.* p.113.

²² Como Otto Mündler (1811- 1870) importante marchante de arte e historiador del arte que influyó en el desarrollo del Método Morelli. MANDRELLA D. (2010) *Otto Mündler*. En: *Dictionnaire critique des historiens de l'art*. París: Institut National d'histoire de l'art.

²³ BERENSON, B. (1865-1959), crítico de arte e historiador norteamericano, asesor de importantes coleccionistas y uno de los más destacados “connoisseurs” de arte italiano. Fue contratado por uno de los mayores representantes del mercantilismo que fomentó el coleccionismo americano, Joseph Duveen (1869 - 1939), marchante de arte británico que incidió en que las grandes fortunas de Estados Unidos compraran grandes cantidades de obra en Europa. Para ello se rodeó de expertos que posibilitaron sus amplios negocios. Obras: (2005) *Estética e Historia en las Artes Visuales*, Madrid: Fondo de Cultura Económica; (1954) *Los Pintores Italianos del Renacimiento*, Barcelona: ed. Garriga, entre otras. Fue objeto de análisis y crítica por SCHAPIRO, M. (1999) *Los valores del señor Berenson*, en *Estilo, Arte y Sociedad, Teoría y filosofía del Arte*. Madrid: ed. Tecnos, pp. 215-232.

²⁴ MANZINI, G. (1957) *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei. ICCROM. vol. II, en GARCÍA HERNÁNDEZ, G. (2016) *Metodología Científica para la realización de Expertizaciones. La técnica pictórica de Amadeo Modigliani*. Tesis Doctoral, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. UPV, Valencia. (riunet.upv.es) p. 67.

orejas y otros detalles más insignificantes, características repetitivas del mismo, factibles de ser catalogadas como rasgos inconscientes, involuntarios o mecánicos. Aunque Morelli señalara que era consciente que “*solo podía servir para diferenciar la obra de un maestro de la de sus discípulos e imitadores*” y “*justo en ese punto fracasaban la mayoría de los demás historiadores del arte de su tiempo*”, supuso esta aportación una importante participación en la creación de un método histórico artístico que aún hoy en día es interesante a tener en cuenta en la observación científica del arte.²⁵ Fue ampliamente criticado por el historiador del arte Max J. Friedländer y por Wilhelm von Bode quienes lo calificaron de superficial e insuficiente, señalando que:

...al igual que la concepción y configuración de las formas suele ser, hasta cierto punto, algo característico de cada maestro, también lo es el colorido, las tonalidades, la técnica pictórica. Estos elementos deben examinarse igual de bien y a menudo serán tan importantes para la identificación de un pintor como las formas. Otro método auxiliar importante es la Diplomacia, el estudio de las inscripciones de los cuadros, especialmente las de los artistas. Incluso circunstancias tan aparentemente secundarias como el material de los cuadros tienen su mayor o menor importancia. Solo en un examen que comprenda los diferentes rasgos característicos de cada artista está el “método experimental.”²⁶

Sin embargo, Morelli (que publicó bajo el seudónimo de Iván Lermolieff), se defendió cuando calificaron su método de “*ayuda mnemotécnica para gente poco inteligente*” señalando que solo podría servirse de él un auténtico especialista. Si era importante el conocimiento del todo, a partir del estudio y observación de determinados detalles buscaba establecer unos criterios con los que poder determinar con seguridad qué mano había realizado una pintura. En el lugar que otros historiadores del arte destacados en la época otorgaban a la intuición, Morelli colocaba el análisis de formas fragmentarias.

Bernard Berenson conoció a Morelli y su denominado “método atribucionista” hacia 1890, método que desarrolló y amplió convirtiéndose en uno de los primeros “expertos” en arte al sentar las bases de unos estudios denominados

²⁵ MORELLI (1816-1891), Aplicó los principios de clasificación taxonómica derivados de sus estudios en medicina y ciencias naturales al análisis de obras de arte. Sus libros son catálogos críticos. Escribió diversos artículos en torno al tema y desarrolló una amplia investigación en catalogación de obra artística condensadas en sus obras: *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino (1880)*, y, *Studi di critica d'arte sulla pittura italiana (1890-1893)*. Más datos en “El método de Morelli,” en KULTERMANN, U. (1996) *op.cit.* p. 150 y ss.

²⁶ FRIEDLANDER, M. J. Historiador del Arte y experto artístico, cabeza reconocida de la Escuela de Viena (1867-1958). BODE, W. von (1845-1929) Creador y primer conservador del Museo Kaiser Friedrich en Berlín, llamado Museo Bode en su honor desde 1904. Citados por KULTERMANN, U. (1996) *op.cit.* pp. 153 y 154.

“científicos” en los que la obra de arte y su morfología se estudiaba en sí misma, desprovista de información documental, historicista, social o iconográfica, por lo que los historiadores del arte los consideraron una tipología de estudio excesivamente radical. A pesar de las críticas fue un investigador altamente considerado tanto por sus textos, que fueron ampliamente difundidos en las universidades estadounidenses, como por sus autenticaciones.

No es hasta la segunda mitad del s.XIX cuando se proporciona una nueva visión o acercamiento a la consideración artística en la que, en torno a la esencia del arte y de la historia del arte, comenzaron a tener lugar una serie de iniciativas encaminadas a la categorización del arte como ciencia, búsqueda de un método científico en el que “*estudiar lo específicamente artístico y lo específicamente histórico*”. Una de las fórmulas de búsqueda de este objetivo fue desarrollada a partir del estudio sociológico del arte. Tuvo su importancia en el desarrollo del mismo el pensamiento de Hippolyte Taine (1838-1893), quien enunciaba que cada persona “*era producto de unas condiciones externas, de su raza, su medio y la etapa de su desarrollo en que se encontraba en ese momento*”.²⁷

Estas teorías, primarias en su forma, tuvieron avances significativos por medio del pensamiento de Fromentin, que puntualizó que un historiador del arte “*debía ser historiador, filósofo y pintor*”, añadiendo la importancia y valor del “*oficio*”²⁸; Antón Springer²⁹, quien planteó el análisis de una obra de arte individual desde unos criterios estéticos e ideológicos; y, aún más allá, Herman Grimm, primer catedrático de Historia del Arte en Berlín, que entendía las artes plásticas como “*medio de manifestación del espíritu*”.³⁰

El conjunto de pensamiento lo encontramos reelaborado con posterioridad en los estudios de Arnold Hauser³¹, historiador del arte de la escuela historicista y sociológica alemana y seguidor de Lukacs³²; en las investigaciones de Ernst Hans Gombrich, historiador del arte austriaco, uno de los primeros en conceptualizar el aspecto psicológico del artista como ser individual con una tradición heredada y un desarrollo personal³³; en los escritos de Rudolf Arnheim,

²⁷ TAINÉ, H. Filósofo, crítico e historiador francés; (1893) *Philosophie de l'art*, Librairie Hachette, 2 edic. *Ibid.*, (1996) p. 146. <http://www.archive.org/details/philosophiedelart00tainuoft>. (consulta 2021).

²⁸ FROMENTIN, E. (1820-1876) pintor y escritor francés. En KULTERMANN, U. (1996) *op.cit.* p.161.

²⁹ SPRINGER, A. Heinrich (1825-1891), historiador del arte, periodista y escritor alemán. Publicó uno de los primeros textos sobre *Estudios iconográficos* en 1860. *Ibid.* (1996) p.166.

³⁰ GRIMM, H. (1828-1901). Historiador del Arte. Escritor. *Ibid.* (1996) p.174.

³¹ HAUSER, A. (1892-1978). *Historia Social de la Literatura y el Arte* (1951) 3 vls. Madrid: ed. Guadarrama 1969; (1961) *Fundamentos de la Sociología del Arte*, Madrid: edic. Guadarrama; (1969) *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid: ed. Guadarrama, 1973.

³² LUKACS, G. (1885-1981), filósofo marxista. Conoció a Hauser en 1915. Fue profesor de Estética en la Universidad de Budapest.

³³ GOMBRICH, E.H. (1909-2001), *Imágenes Simbólicas* (1972) Madrid: Alianza Forma, 1983; *Norma y Forma* (1966), Madrid: Alianza Forma, 1984; (2003) *Arte e ilusión*, Madrid: ed. Debate.

influido por la psicología de la Gestalt y la aplicación de la hermenéutica a la teoría del arte³⁴; y, finalmente, y entre otros muchos, en los textos y forma de abordar el estudio de la pintura de Erwin Panofsky.³⁵ Todos ellos contribuyeron en forma definitiva a desarrollar una nueva conceptualización en la que estudiar y analizar el fenómeno artístico en estrecha relación con las teorías y puntos de vista sociológicos, psicológicos y filosóficos implícitos en toda obra artística, y cuyo legado se podría resumir en la simple síntesis:

...todo en la historia es obra de individuos, pero estos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación social, psicológica y personal determinada.³⁶

Desde los años 40 del pasado siglo hubo una verdadera divulgación de la obra científica de Freud y sus seguidores³⁷; vieron la luz los estudios sobre la teoría de la comunicación e investigación semiótica elaborados por Umberto Eco³⁸; y tuvieron lugar las primeras investigaciones aplicadas sobre los comienzos de las artes plásticas y los orígenes del impulso artístico del hombre, y la permanencia de formas y contenidos desde la prehistoria a nuestros días, magistralmente expuestas en la obra de Giedion.³⁹

Estos resultados constituyeron una muy interesante aportación a las investigaciones realizadas por Meyer Schapiro, historiador del arte estadounidense y considerado el primero en aportar una visión antropológica del arte, que extendió su método al campo de la psicología en torno al arte, la sociedad en que dicho arte se da y el estilo implícito en un autor⁴⁰; Ernst Kris (1900-1957), quien intentó vincular los estudios artísticos al psicoanálisis como método auxiliar; o Julius von Schlosser, innovador en el estudio de las fuentes de la historia del arte⁴¹, teorías que fueron recogidas desde el campo de la Antropología Cultural, revisadas y aplicadas por Alcina Franch. Sus estudios, un desarrollo conceptual y una novedosa forma de indagación y reconocimiento de los factores presentes en el arte humano universal, han posibilitado la

³⁴ ARNHEIM, R. (1904-2007) *Arte y Percepción visual* (1954) Madrid: edit. Alianza Forma 1979, *El pensamiento Visual* (1969) edit. Universitaria de Bs. Aires, 1971. *Hacia una psicología del Arte. Arte y Entropía* (1966), Madrid: Alianza ed. 1980.

³⁵ PANOFSKY, E. (1892-1968) *La perspectiva como forma simbólica* (1927), Barcelona: Tusquet ed., 1973. *El significado de las Artes Visuales*, Madrid: Alianza Forma, 197; *Idea*, Madrid: ed. Cátedra, 1974.

³⁶ HAUSER, A. (1961), *op. cit.* Más datos en Capítulo 3, *Sociología y Psicología*, p.59 y ss.

³⁷ FREUD, S. (1856-1939), (1970) *El malestar en la Cultura*, Madrid: Alianza ed.; NAVRATIL, Leo. (1921-2006) *Esquizofrenia y Arte* (1964), Barcelona: edit. Seix Barral, 1972.

³⁸ ECO, U. (1932-2016), (1973) *La Estructura Ausente*, Barcelona: ed. Lumen; (1970) *La definición del Arte*, Barcelona: Martínez Roca ed.

³⁹ GIEDION, S. (1888-1968), (1981) *El Presente Eterno: Los comienzos del Arte*, Madrid: Alianza Forma.

⁴⁰ SCHAPIRO, M. (1904-1996), (1999) *Estilo, Arte y Sociedad. Teoría y filosofía del Arte*. Madrid, ed. Tecnos; (1998) *Palabra, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje*. Madrid: ed. Encuentros.

⁴¹ SCHLOSSER, J. V. (1981) *El arte en la Edad Media*, Barcelona, ed. Gustavo Gili; (1976) *La Literatura artística*, Madrid, ed. Cátedra. En KULTERMANN, U. (1996) *op.cit.* p. 235 .

observación de la obra de arte en un conjunto, unidad o unicidad creativa, en el que aspectos hasta la fecha no conceptuados en su análisis entran a formar parte y constituyen un nuevo paradigma de estudio y de obtención de resultados inéditos.⁴²

La autenticación, denominada también “expertización” de obras de arte, términos que analizaremos detenidamente más adelante, se va a nutrir, por tanto, ineludiblemente, del trabajo interdisciplinar de diferentes investigadores de diversas áreas de la ciencia que van a categorizar el conjunto de su conocimiento con una nueva perspectiva de análisis y estudio pormenorizado del patrimonio artístico en general, y de la obra pictórica en particular. Este cuerpo científico va encaminado y pretende un conocimiento exhaustivo y profundo de la tecnología de la obra y su modo de realización, además de la determinación de su contenido iconográfico, iconológico, compositivo y estilístico con el objetivo común y último de certificar su autenticidad, determinar su autoría y/o establecer su pertenencia a una determinada época, escuela o maestro, o ubicación cronoespacial.

El planteamiento de definir y acuñar el término “expertización científica” como “*realización del completo estudio de una obra de arte atribuida a un artista concreto a fin de determinar su autoría*”⁴³, para lo que se precisa la realización de una amplia investigación histórica, estética y material de la obra, y su cotejo con obras ya autenticadas del mismo autor a fin de determinar y obtener conclusiones definitivas, pudiera ser un término correcto, pero aún nos parece insuficiente. Nos preguntamos, en reflexión filosófica, si en la misma se llega al establecimiento de redes “neuronales”, conexiones, que la interrelacionen con el contenido implícito de evolución psicológica, social, ideológica y humana de su hacedor, y si posibilita, establece o anula, a través del estímulo creativo, avances o retrocesos culturales, sociales y/o ideológicos dentro de la sociedad en que se produce; o si dicho proceso o procedimiento elude los principios básicos evolutivos presentes, eternos en toda cultura.

Ese bloque, que denominamos, *grosso modo*, contenido iconográfico, compositivo y estilístico además del matérico, que, efectivamente, aglutina un contenido, un enorme “contenido”, ¿realmente podemos definirlo, estructurarlo o concluirlo con una revisión tan elemental, tan establecida en unos parámetros rigurosos y ciertamente encorsetados, o con tan poca detención en su significado y contexto?

Es, desde el campo específico de la antropología etnográfica del arte, ciencia que desde la Antropología Cultural analiza con mayor precisión el hecho cultural

⁴² ALCINA FRANCH, J. (1922-2001) Antropólogo, Arqueólogo, Etnólogo y Americanista. (1982) *Arte y Antropología*, Madrid, Alianza ed. p.10.

⁴³ GARCÍA HERNÁNDEZ, G. (2016) *op. cit.*, pp. 67-100.

del arte como fenómeno universal relacionado con el resto de manifestaciones de una cultura, desde donde conviene revisar en estos instantes su significado y significativo, ya que nos aporta una visión global y única del conjunto de aspectos que lo conforman.

Desde un punto de vista meramente antropológico, y siguiendo las teorías de Alcina Franch, que definió la Antropología “*como un cuerpo de teorías que tienen como objeto la explicación del comportamiento del hombre como ser social y como creador de cultura*” en su obra ya citada, *Arte y Antropología*⁴⁴, uno de los documentos más lúcidos acerca de la estructura interna del arte y en el que se desmenuzan los diferentes aspectos que diferentes autores han observado y elaborado para una mejor comprensión de los procesos y procedimientos que las obras de arte precisan para su estudio e investigación, afirmamos que, el arte, la creación artística, es un subsistema dentro de la cultura y por tanto relacionado con el resto de las manifestaciones culturales en que se da o produce.

El Arte es “*expresión, lenguaje, comunicación*”, un patrón simbólico creado por un autor que, interrelacionado con su entorno: sistema social, sistema cultural y sistema natural o ambiental:

..., es comprendido dentro de la sociedad en que se da y a partir del cual su creador transmite determinados mensajes que, junto con el resto de patrones culturales, no sólo son comprendidos sino esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en que se produce. Es un sistema de retroalimentación en el que el ideal artístico colectivo influye en el artista para que cree una determinada obra de arte, y en la que, inevitablemente, habrá una serie de rasgos que, alejándose de aquel ideal artístico lo modifican en mayor o menor grado.⁴⁵ (alusión directa a la personalidad creadora y evolución del ser).

Como podemos observar, el “contenido” del que hablábamos sugiere un complejo grupo de implicaciones cuya envergadura requiere un mejor y más riguroso análisis.

Si, efectivamente, el fenómeno artístico es una realidad de carácter universal que se da en todas las culturas y a lo largo de la evolución de la humanidad, ¿cómo podemos diseccionar el contenido, llamémosle “primario”, en que se argumenta y confluye una obra pictórica, o artística en general?

Siguiendo el pensamiento de diversos autores, Alcina Franch reflexiona y considera que el “contenido” de una obra de arte está conformado por un “*contexto estético o de presentación, que incluye forma, habilidad y estilo, y un*

⁴⁴ ALCINA FRANCH, (1982) *op. cit.* p.11.

⁴⁵ *Ibid.* (1982) pp.44-46.

contexto de significación que incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas”, y, siguiendo el discurso de Sieber, antropólogo e investigador del arte y la cultura africana, distingue tres sectores:

... la materia y la técnica, que constituirán el soporte material de la obra de arte; el asunto y la finalidad, que podrían equivaler a lo que Sieber denomina el sujeto y sus asociaciones simbólicas; y, finalmente, la forma y el estilo que serían el reducto del contexto estético.⁴⁶

Hauser define estilo cómo:

...el concepto fundamental y central de la historia del arte, sin él tendríamos todo lo más una historia de los artistas, [...] y un catálogo de sus obras seguras o probables, pero no tendríamos una historia de las direcciones comunes y de las formas generales que unen entre sí los productos artísticos de una época, de una nación o de una región.⁴⁷

Y, Meyer Schapiro, en un conjunto de artículos publicados entre 1949 y 1994 sobre la interpretación del arte visual en sus múltiples aspectos de análisis, y ante la afirmación de Hauser, comenta que “*todavía no ha sido creada una teoría del estilo adecuada a los problemas psicológicos e históricos*”, y señala que es preciso desarrollar una mirada plural a fin de alcanzar la intercomunicación profunda que existe entre el artista, la obra, el caso concreto y la comunidad, el universo social y la especie humana en su conjunto, ya que hay que ver, interpretar y comprender la representación artística como un sistema que “*deriva de las necesidades, ideales y conflictos del grupo social en que se da*”.

Y define estilo como un sistema de formas con “*una cualidad y expresión significativas por medio del cual se hace visible la personalidad del artista*” y el punto de vista del grupo.⁴⁸

Dada la no existencia de un sistema analítico establecido en relación al “estilo”, Schapiro desarrolla lo enunciado por Sieber y señala que “*la descripción de un estilo hace referencia a tres aspectos de la historia del arte: elementos de formas o motivos, relaciones de forma, y cualidades*” (incluyendo en ella la

⁴⁶ “El arte es el resultado o producto de las condiciones impuestas por la tecnología, la economía, la estructura social, política, etc.” ... “Las artes, en cualquier tiempo o lugar, reflejan valores culturales, desarrollan lo que podría ser llamado la imagen valorativa que la cultura tiene de sí misma... la imagen puede ser objetivada de manera que represente un reforzamiento simbólico de los valores que refleja”, ALCINA FRANCH, J. (1982) *El Arte como fenómeno universal*, Cap. 1., op. cit. p.15 y ss., y en SIEBER, R. (1923-2001), Antropólogo, (1971) *Anthropology and Art: readings in Cross-cultural aesthetics*, New York :Ch.M.Otten ed., p.203-211; (1987) *African Art in the Cycle of Life*, Smithsonian Books, ISBN-10: 0874748216; (1987) *African, Pacific and Pre-Columbian Art in the Indiana University Art Museum*, Indiana University Press. ISBN-10: 0253204127.

⁴⁷ HAUSER, A, (1973) p. 275, citado por Alcina Franch, J. (1982) op. cit. p.105.

⁴⁸ SCHAPIRO, M. (1999), op.cit. p.116.

expresión como cualidad suprema). Otros aspectos que menciona, como característica de grupos de obras en relación a un mismo autor o autores paralelos en el tiempo, son la técnica, el tema y el material, aunque no los valora menos que los aspectos formales, ya que un cambio de material acusa un cambio de técnica, así como cualquier cambio de criterio puede afectar al tema. De hecho, el material no es siempre “*anterior al estilo, sino que puede elegirse por un ideal de expresión o cualidad artística o simbolismo*” concreto.⁴⁹

En su discurso, generalizaba expresando que forma y expresión conforman un tándem intenso y correlacionado en el estudio del estilo, mientras que presión, ritmo y tamaño de la pincelada son cualidades propias del artista.

Toda obra de arte debe ser considerada, necesariamente, tanto en su dimensión social como individual. “*Voluntad, sentimiento y pensamientos son los dominantes sucesivos cuando configuramos nuestras relaciones con el mundo*”. Lo expresa Alois Riegl, según Schapiro el más constructivo e imaginativo de los historiadores, que intentó abarcar todo el desarrollo histórico como un único proceso continuo.⁵⁰ Se articula con estas afirmaciones una crítica al formalismo de Wölfflin⁵¹ y otra al reduccionismo freudiano, ya que la primera parte de una no tiene en cuenta la concepción autónoma del arte ni las condiciones externas de la obra, ni las necesidades expresivas del artista, mientras que la segunda se centra exclusivamente en lo psicológico haciendo caso omiso de “lo social e histórico”.⁵²

En referencia al concepto estilo, como ya hemos señalado, Meyer Schapiro, concibe la obra de arte “*como un sistema compuesto por sus atributos o subsistemas, a saber: materia, técnica, asunto, finalidad, forma y estilo.... Creencias contra sentimientos*”.... Conceptualmente, señala, “*las creencias corresponden a la ideología filosófica, mientras los sentimientos cabe situarlos en el mundo de las emociones psíquicas*”⁵³; mientras que para George Mills “*un estilo es un modo recurrente, repetitivo, de estructuración y presentación. Una regularidad, un patrón estético que se abstrae a partir de un número de obras de arte...*”, llegando a definirlo cómo:

⁴⁹ *Ibid.* (1999) pp. 71- 99.

⁵⁰ *Ibid.* (1999) p. 96. Dada la importancia del autor y la poca difusión de su obra, no traducida y en original alemán, anotamos sus títulos para factibles confrontaciones y estudios RIEGL, A. (1893) *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín: Siemens Verlag, y, (1901) *Die spätromische Kunstindustrie*, 2 edic. 1927, Viena: Österreichische Staatsdruckerei.

⁵¹ WÖLFFLIN, H. (1864-1945) famoso crítico de arte teórico e historiador del arte. Su obra, (2007) *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, sentó bases acerca del estudio y desarrollo del concepto “estilo” independientemente del contexto social, económico o religioso del autor.

⁵² MAYAYO, P. (2000) *Meyer Schapiro y el ocaso de los grandes relatos*, en Revista de Libros, n. 39, marzo.

⁵³ SCHAPIRO, M. (1999), *op.cit.*, pp. 71- 99.

...el modelo o patrón estético formal y expresivo al que cabe responder un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un periodo histórico, un individuo o grupo de individuos, e incluso un periodo de la historia personal de un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquel.⁵⁴

Y finaliza determinando que este modelo o patrón, tipo ideal o principio organizador se constituye como tal a partir de la “*elaboración del ideal artístico individual o colectivo*”, por lo que su análisis no puede desconocer la configuración de tal ideal artístico.⁵⁵ Refleja o proyecta, por tanto, la forma interior del pensamiento y el sentimiento colectivo de un grupo cultural en un momento concreto de su desarrollo evolutivo.

Analizando estas teorías Alcina Franch, argumenta en su discurso que, a su vez, el concepto está constituido por un conjunto de aspectos internos que especifica y resumimos en la siguiente forma:

- Diseño, traza, delineación o dibujo de un motivo o tema concreto.
- Rasgo, resultado de la traza de un diseño o la parte de un diseño, tanto si esta parte es esencial como si no lo es.
- Manera, modo de hacer un diseño que representa un motivo o tema concreto.
- Secuencia, sucesión, repetida o variada, rítmica o no de uno o varios diseños en una composición gráfica.
- Ritmo, orden en la presentación o la colocación de diseños en una composición gráfica.
- Armonía, proporción y equilibrio entre unos diseños y otros, de manera que su relación sea acorde.
- Expresión, dicción clara de lo que se pretende o se tiene como finalidad.
- Emoción, aquello que mueve el ánimo del ejecutor y del espectador de la obra.

Esta pormenorización y disección antropológica llega a establecer un sistema de componentes y agrupaciones formales que, si en sí mismas son efectivamente plausibles, conviene analizar para llegar a la conclusión de que su mirada abierta, de multiplicidad, de observación de la totalidad de los aspectos de una realidad, confluye con las ideas desarrolladas por Edgar Morin,

⁵⁴ MILLS, G. (1971) *Anthropology and Art: readings in Cross-cultural aesthetics*, New York: Ch.M.Ottened. pp. 66-92. Citado por Alcina Franch, (1982) *op. cit.* p.72

⁵⁵ ALCINA FRANCH, (1982) *op.cit.* p.108 y ss.

filósofo francés considerado el pensador del s. XXI y padre del pensamiento complejo.⁵⁶

Las teorías de Morín mencionan que el proceso de investigación debe permitir una articulación de lo sociológico, lo axiológico (valores), lo teológico (fines), lo ontológico (constante cuestionamiento del ser), así como lo económico, lo filosófico y otras áreas del conocimiento, de modo que el investigador pueda abordar cualquier aspecto de la experiencia humana de una manera multifacética “*para dar paso a tejidos transdisciplinarios en lugar de abordarla por el camino del reduccionismo*”⁵⁷, por lo que concluimos afirmando que, a tenor de todo lo expuesto con anterioridad, es evidente que la ciencia antropológica lleva la complejidad de la investigación de la obra de arte directamente a un enfoque transdisciplinar, multidimensional y multirreferencial.

Siguiendo las ideas ya mencionadas, revisamos los conceptos expuestos con anterioridad en la agrupación de componentes formales constitutivos en una obra artística, a los que aludimos en relación al concepto *estilo* y categorizamos en principio como *Diseño/Rasgo*, *Manera/Modo de hacer*, *Secuencia/Ritmo/Armonía*, y, *Emoción/Expresión*. Son aspectos sobre los que poder aplicar un acercamiento desde este amplio enfoque, obteniendo, a priori, las siguientes apreciaciones:

- *Diseño / Rasgo*

Diseño: relacionado con asunto y finalidad.

Tan diferente entre sí como concepciones culturales hayan podido existir en la biografía de la humanidad, en el desarrollo cultural e ideológico global, y en el desarrollo de una cultura propia, social, donde lo ideológico, lo icónico, lo tabuístico, lo ancestral, conforman un genoma propio y casuístico dentro del grupo étnico y en un momento dado de su desarrollo y evolución, en continuo y permanente cambio.

Rasgo: relacionado con forma y estilo.

Entendiendo rasgo en sus dos aspectos significativos, *rasgo* como elemento implícito cultural, y *rasgo* como manera de hacer, modo de hacer propio y que entronca con la impronta de la pincelada personal y con la conformación psicológica del autor en el momento vital de la ejecución de una obra.

⁵⁶ MORIN, E. (2007) *Introducción al pensamiento complejo*, Madrid: Gedisa, Serie Cladema, Psicología/Ciencias Cognitivas, 9ª impresión, p.9.

⁵⁷ En, “*La Investigación y el pensamiento complejo*”, Cap. *Elementos para el diseño de Investigaciones Jurídicas: una perspectiva multidimensional*. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones de la UNAM, Puebla, México.

- *Manera / Modo de hacer*: relacionado con materia y técnica.

Oficio, habilidad, uso de herramientas que estarán en relación a la ejecución misma y por ende aspectos que el crítico o estudioso de arte debe establecer a partir de la elaboración de criterios de calidad y cualidad que determinen la objetivación de la obra de arte en sí, su aportación como realización creativa (*manera*), innovadora o no, en interrelación con otras obras de arte del autor anteriores y/o posteriores, y en interrelación con obra contemporánea de otros autores y de taller o talleres en su tiempo, e incluso con el desarrollo tecnológico y técnico específico, innovador o no, en el momento en que la obra fue realizada y en relación, asimismo, con el estado vital del autor que la ejecuta.

- *Ordenación espacial* (secuencia, ritmo y armonía): relacionado con asunto, forma, estilo, rasgo, calidad y cualidad, expresión y finalidad.

Establecimiento de procesos y procedimientos para generar una imagen visual comunicacional, generación de una imagen relacionada con “oficio” y herramientas, materia y técnica, expresión y emoción, conocimientos, experiencia y comunicabilidad, consciente y subconsciente.

- *Cualidades* (expresión y/o emoción): relacionado con asunto y finalidad, relacionado con materia y técnica. Y con forma, por evidenciar un estilo propio.

Modo de hacer y modo de comprender, observar y asimilar, fundamentado en asociaciones simbólicas propias, sociales, ideológicas, culturales, transculturales e incluso aculturales.

Paralelamente a todo este pensamiento es importante recordar que surgió, en los años 30 del pasado siglo, una novedosa forma de enfocar la realización pictórica a partir de la consideración de la importancia del concurso de los conocimientos mencionados de antropología, psicología, sociología, historia e historia del arte, añadiendo a los mismos la evidencia que la medicina biológica vio en el artista-pintor: un ser humano, un sujeto y, en su producción pictórica o artística, un documento “fisiológico”, resultado de una expresión gráfica concebida gracias a la sinergia de un cerebro propio, una visión propia y una mano ejecutora.

Fueron los doctores Fernando Pérez y Carlos Mainini⁵⁸, argentinos, quienes, ante la falta de datos e información tecnológica en relación a la determinación de la autenticación de obras artísticas pictóricas, formularon y desarrollaron un conjunto de análisis referenciales en torno a la forma de proceder, enfocando su análisis al estudio de la pincelada de cada artista o maestro, categorizadas como “Registros Gráfico Plásticos” en los que:

... entran a formar parte: la manifestación de la acción motriz, es decir, los actos reflejos inconscientes y rítmicos (funciones vitales); los actos

⁵⁸ PEQUIGNOT, A. (2016) *La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini quand la science de la conservation s'implante a musée*. Cahiers des Amériques Latines, n° 83, 2017, pp. 133-150

automáticos subconscientes (emociones primarias); los actos voluntarios conscientes; y, los actos pseudoautomáticos (hábitos adquiridos y educación), que dan como resultado que, en el “impulso gestual gráfico” o “pictograma” estén presentes por consiguiente los impulsos nerviosos conscientes voluntarios y los impulsos nerviosos inconscientes involuntarios (espontaneidad, estado anímico o patológico y características psíquicas del individuo).

Estos principios conformaron lo que van a denominar *Pinacología* y *Pinacografía*, estableciendo la necesidad de la colaboración interdisciplinar entre investigadores de diferentes ámbitos de la ciencia, absolutamente imprescindible en este campo, sirviendo a los fines particulares del análisis pictórico.

Sus consideraciones fueron definidas por diferentes autores, y desarrolladas en España por Ramón Lluís Monllaó y J. Gumí, quienes aplicaron estos conocimientos a la observación y estudio de la pintura catalana del s. XIX. Sus datos precisos y desarrollo los analizamos en el apartado correspondiente.⁵⁹

La globalización actual y la gran difusión de ideas, conceptos, datos e interpretaciones a través o por medio de los medios de comunicación actuales, han suscitado nuevos modos y métodos de enfoque de la realidad objetiva de la producción cultural humana y la gran posibilidad de poder observar, “a vista de pájaro” y con tridimensionalidad, dicha cultura y dichas producciones interculturales habidas a lo largo de lo conocido como historia y protohistoria que, por otra parte, hoy por hoy, podemos analizar a priori con relativo esfuerzo dada la múltiple organización de datos desarrollada desde internet.

Todo está en nuestras manos y posibilitado en nuestro conocimiento; vivimos inmersos en una transculturación sin precedentes que incluso puede llegar a posibilitar tanto la factible pérdida de nuestra identidad, como dificultar la objetivación de la obra artística – expresión humana. Desde este punto de vista, la transdisciplinariedad, más allá de una idea que refleja la necesidad de la apertura de la unidireccionalidad del reduccionismo cartesiano y decimonónico, se constituye como un método único para descifrar la generación de una imagen pictórica y posibilitar su comprensión matérica y experiencial y su valoración de calidad o cualidad en la sociedad en que se da y en la cultura a la que pertenece.

Concluyendo, hemos expuesto muy brevemente las consideraciones más importantes en relación a los aspectos formales referentes a la organización

⁵⁹ MONLLAÓ, R. L. (1928-2013) y GUMÍ, J. (1931-2013), (2007) *La Pinacología. Investigación de las pinceladas personales de los artistas pictóricos*, Barcelona: Farrel ed. y, MONLLAÓ, R.L. y GUMÍ, J. (1966) *Identificación de las obras pictóricas. Estudio Pinacológico de una época*. Barcelona: ed. Ausa, p. 17 y ss.

interna de la obra pictórica, y remitimos al lector a los textos mencionados para una ampliación y quizá mejor comprensión de la complejidad que los mismos engendran dada la dificultad de su exposición y revisión en tan breve disertación.

Por fin la obra de arte, la obra pictórica, puede ser observada por el “*connoisseur*” de la misma, el estudioso, el observador, el investigador, en la totalidad de sus aspectos:

- ❖ la obra como hecho físico, con una estructura y contenido establecido en soporte y estratos constituidos con componentes matéricos de diversa índole, función, necesidad, resultado y envejecimiento propio, y unas condiciones específicas de conservación en relación a su vida propia, sistema medioambiental, ubicación y permanencia, traslados y alteraciones, que han influido e influyen en el estado de sus materiales, procesos y procedimientos de ejecución;
- ❖ la obra como un contenido de forma, ritmo, armonía, que aluden a aspectos compositivos y significados intrínsecos y extrínsecos en relación al momento, sociedad, estructura económica, filosófica, ideológica, religiosa, estética, cultural y transcultural en que dicha obra se ha producido;
- ❖ la obra como imagen generada, expresión de un componente experiencial de ejecución personal propio de un autor y psicológicamente relacionado con su entorno y su consciente, inconsciente y supraconsciente, mediatizado por circunstancias personales específicas en educación, conocimiento, conceptualidad y salubridad;
- ❖ y, finalmente, la obra como hecho trascendental, que trasciende “a” y “en” la sociedad en que se produce y crea, en un momento concreto de su evolución y sistema de pensamiento, a partir de un sistema de ejecución personal que puede transmutar, modificar, alterar, reformar o transgredir dichos conceptos en función a la impronta creativa, innovo-técnica o a la simple alteración de los aspectos formales relativos a un estado mental concreto, económico/tecnológico, de moda, presión social u otros, enraizados en la interculturalidad, transculturalidad o aculturalidad del momento.

Estos aspectos conjugan un cuerpo científico de lo que en la actualidad estamos denominando “Expertización: Autenticación Científica” de las obras artísticas en general y específicamente de las pictóricas y escultóricas, a fin de, a partir de un objetivo sistemático, metódico y exhaustivo estudio científico y técnico, y el establecimiento preciso de su momento de ejecución, época, interrelaciones culturales, transculturales, y circunstancias e innovaciones sociales, tecnológicas, ideográficas e ideológicas, proceder a la determinación de su originalidad o autenticación: escuela, taller o atribución; o más aún, su autoría, autor o autores, en un momento personal de su evolución y desarrollo.

2.- Algunas consideraciones en torno a la terminología y uso de conceptos

Así como bien es cierto y señala Lluís Peñuelas i Reixach, no se ha producido ni existe “una regulación profesional jurídica de las disciplinas que forman parte de un proceso de autenticación y mucho menos que determine fraudes o falsificaciones sobre las obras de arte”⁶⁰; también es cierto que hay una cierta falta de rigor en cuanto a la conceptualización o comprensión de los diferentes conceptos utilizados en torno al tema y que pueden suscitar, y han suscitado, diferencias sustanciales de entendimiento tanto en el público en general como entre los especialistas o expertos en la materia.

Advertimos también cierto consenso involuntario, ciertamente erróneo o no, ajustado a la realidad actual en cuanto a la nomenclatura utilizada en el estudio, análisis y determinación de obras artísticas por medio del desarrollo participativo de nuevas metodologías científicas factibles de ser aplicadas; y, asimismo, la evolución acaecida en los diferentes sistemas al uso que se derivan de las redes interconectadas de comunicación mundial, que en la actualidad han globalizado el mercado del arte.

Dicho de otro modo, muchos son los conceptos que manejamos y encontramos en diferentes textos y en diferentes ámbitos en torno a la obra de arte como hecho, objetualización y estudio, con el fin de proceder a su identificación y/o expertización, y parece interesante y conveniente el revisar los mismos ya que, como afirma Ronald D. Spencer, es cierto que:

...el mundo del arte no cuenta con un sistema formalizado para autenticar obras de arte que sea percibido y reconocido por todos sus miembros como riguroso, responsable, sistemático, amplio y comprensible.

Y puntualiza, a continuación:

...en general hay tres maneras de presentar las opiniones sobre la autoría de las obras de arte: el certificado del experto, un comité de expertos y las opiniones de eruditos particulares en catálogos razonados y otras publicaciones académicas.⁶¹

Si partimos de qué es una obra de arte, qué concepto o generación de ideas surgen en relación directa a la comprensión y definición de la misma, no podemos dejar de advertir que, estos diferentes conceptos en que se mueve el arte actual, con multiplicidad de obras por medios mecánicos en el mercado y que solemos denominar “obras seriadas”, ha ocasionado, incluso, la necesidad de una precisión a su definición.

⁶⁰ PEÑUELAS I REIXACH, L. (ed.), (2013) *Autoría, Autenticación, Falsificación de las obras de Arte*. Barcelona: ed. Polígrafa y Fundación Gala-Salvador Dalí. Presentación, p. 7.

⁶¹ SPENCE, R. D. (2011) *El Experto frente al objeto. Dictaminar las falsificaciones y las atribuciones falsas en el arte visual*. Barcelona: Marcial Pons ed., pp. 50-51.

Los comités de galeristas franceses establecen, en el Código Deontológico del Comité de Galería de Arte, como “obra original”, a “*aquella concebida y realizada por el artista o sometida a su control y responsabilidad*”, aunque se puntualiza que en el actual mercado del arte una obra se califica como original y de la autoría de un artista:

...cuando esta surge de un proceso creativo del propio artista, que permite plasmar en la misma su personalidad y ha sido ejecutada a mano totalmente por él [...] La autoría de una obra de arte exige la creación, ejecución o realización material de la misma, determinando el proceso de ejecución hasta su finalización, y en los casos en que una obra se realice con el concurso de otras personas bajo su dirección, el proceso terminaría con el visto bueno o aceptación de la obra por el artista.⁶²

La originalidad, que “*refleja de forma novedosa la personalidad del autor*” puede estar “subsumida”⁶³ o implícita en la autoría, evidentemente, aunque, desde nuestro punto de vista, también lo puede ser en relación a un taller, a una escuela o incluso a una época.

Con los grandes maestros de los ss. XV, XVI y XVII, e incluso en el XVIII, y antes en los talleres medievales, las obras pictóricas, escultóricas y otras obras artísticas eran producto de taller. El maestro realizaba tanto representaciones propias como creaciones en las que efectuaba únicamente zonas o partes principales, dejando a sus ayudantes el resto de la realización del conjunto de la obra; previamente, los aprendices habrían preparado soportes, tablas o lienzos que, por otra parte, incluso podían ser adquiridos a especialistas ejecutores de los mismos⁶⁴, así como los pigmentos del taller, aglutinantes, vehículos y todo aquel material factible de entrar a formar parte de la obra que se realizaba. Además, las especializaciones propias de los ayudantes del taller eran tenidas en cuenta e incluso contratadas a la hora de la realización de un retablo, de una talla escultórica o de los lienzos, destacando profusión de especialistas en dorado, policromías, encarnaduras, talla y otros menesteres, así como ayudantes que, bajo la dirección del maestro, realizaban copias de sus obras o incluso se especializaban en la ejecución de brocados, encajes, manos y otros aspectos metodológicos o técnicos que después les servirían para pasar el examen del gremio a fin de poder proceder a abrir taller propio.⁶⁵ Sin embargo, el autor, responsable del taller, contratista de encargos y

⁶² PEÑUELAS I REIXACH, L. (ed.) (2013) *op. cit.*, pp. 27-28 y 46, nota 28.

⁶³ *Ibid.* (2013) p.52.

⁶⁴ Hecho muy frecuente sobre todo en los talleres del N. de Europa en el s.XVI. Mayor información en Rembrandt, *materiales, métodos y procedimientos del Arte*, obra de BOMFORD, D., BROWN, CH., y ROY, A. (1966) edic. del Serbal, Barcelona, p.11 y ss.

⁶⁵ Una muy interesante y completa información la tenemos en VERRIÉ, F.P. (1953) *La vida del Artista Medieval*. Barcelona: Aymá edic.

compromisos, “firmaba” o “daba nombre” a la obra. La misma obra que hoy damos por segura y admiramos “como” de un maestro específico, cuando es complicado averiguar si la obra ha sido realizada completamente por un determinado maestro, en parte, o si únicamente se produjo en el taller por uno o más de sus ayudantes.

Este problema se acentúa en la obra de grandes pintores. Rubens, por ejemplo, por su excesiva producción, asemejándose más a una producción industrial que a un taller de época, ha sido objeto de un estudio por el historiador Jacob Burckhardt, quien dividió sus obras firmadas en seis grupos⁶⁶:

- Cuadros completamente ejecutados por él.
- Obras que el maestro hizo realizar a sus ayudantes y en las que intervino directamente corrigiendo, vigilando y retocando.
- Obras en las que tuvo lugar una verdadera distribución del trabajo por especialidades. Obras de taller en las que fue muy escasa la participación de Rubens y que pintaron sus ayudantes según el espíritu del maestro.
- Copias de escuela, sin trabajo propio del artista.
- Copias de pintores de otras escuelas, y a menudo realizadas por encargo.

Con toda probabilidad, el conjunto de los grandes talleres de la época, y en otras épocas también, pueden ser objeto de un análisis paralelo.

Otra cuestión diferente, como ya hemos señalado, es la relativa al mundo actual del arte, con multiplicidad de copias, series, reproducciones, y en muchas ocasiones uso de materiales de difícil o específica realización que requieren complejos sistemas tecnológicos, y por tanto mano de obra cualificada. En estas cuestiones, el mundo de la propiedad intelectual y todas las controversias jurídicas que se originan en relación al tema son materia de un estudio pormenorizado que no corresponde en esta disertación.⁶⁷

En el intento de clarificación, determinación o discernimiento de los conceptos utilizados en el área, es desde donde abordamos el estudio o análisis global o integral de una obra de arte, dándose la existencia, como ya hemos señalado, de un conjunto de acepciones que se advierten en diferentes textos y ámbitos profesionales con el objetivo de argumentar, posibilitar y discernir las mismas, a fin de consolidar una nomenclatura que pueda ayudar a la clarificación de criterios definitorios.

⁶⁶ ARNAU, F. (1961) *El Arte de falsificar el Arte*, edit. Noguer, Barcelona, p. 82. BURCKHARDT, J. CH. (1818-1897), fue profesor de la Universidad de Basilea e historiador de gran prestigio, uno de los primeros estudiosos de la historia del arte y de la cultura.

⁶⁷ Un completo análisis lo encontramos en los diferentes apartados del texto de PEÑUELAS I REIXACH, L. (ed.) (2013) *op. cit.*, y en OLMEDILLA CUENCA, I. *La legislación española en relación a los delitos de estafa en el arte*. Apéndice, Apartado II.

2.1. Expertizar / Autenticar

En una primera instancia, conceptos tan genéricos como “expertización” y “autenticación” son los más utilizados a la hora de abordar un trabajo de determinación del “qué”, “cómo”, “cuándo”, “porqué” y “quien” de una obra artística, y nos centramos, básicamente, en las obras pictóricas o escultóricas.

Ronald D. Spencer, utiliza el término “obra visual”⁶⁸. Suponemos el uso de este concepto para diferenciar el mismo, ya que puede ser entendido o comprendido con cierta relatividad pues, aunque sí que las mismas, es decir, las obras pictóricas y escultóricas participan de dicha comprensión, entendemos como “obra visual” todo aquello que somos capaces de percibir por medio de la vista.

Hay que tener en cuenta que se da la existencia, además, de obras “no visuales”, no perceptibles por el sentido de la vista pero si factibles de ser percibidas por el oído e incluso por el olfato u otros sentidos, habida cuenta del gran Patrimonio Inmaterial existente en la cultura humana y sus diferentes interpretaciones y resultados que, igualmente pueden ser objeto, y de hecho lo son, de procesos y procedimientos de investigación en relación a su autenticidad y determinación de obra original, identificación, atribución, determinación de autoría, plagio, falsificación o imitación.

Por lo expuesto, consideramos que el término, aunque llega a ser excepcionalmente expansivo por una parte y evidentemente restrictivo por otra, puede servirnos para ajustarlo a la medida concreta de las obras artísticas objeto de nuestro estudio.

En relación al término “expertizar”, mucho se ha argumentado y se sigue argumentando en torno al mismo, por lo que conviene determinar, acotar y sustentar dicho término dada su inexistencia como entrada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, así como tampoco los conceptos “*expertizaje*” o “*expertización*”.

García Hernández señala que:

..., la palabra francesa *expertise* hace referencia al concepto de "opinión experta" que, según el contexto, en castellano se expresa con palabras como peritaje, auditoría, examen pericial, informe, opinión especializada, valoración, etc. En su tercera acepción de la enciclopedia Larousse, la palabra *expertise* se define como: L'examen, estimation par un expert d'un objet d'art ou d'un objet de collection: « L'expertise a établi que ce tableau était un faux ». Mientras que el verbo francés *expertiser* es una derivación de *expertise*: *expertiser*. *Soumettre à une expertise*. *Expertiser un tableau*.⁶⁹

⁶⁸ SPENCER, R. D. (2011) *op. cit.*

⁶⁹ Datos interesantes expuestos por GARCÍA HERNÁNDEZ, G, (2016) *op. cit.* p.89.

En inglés se adopta este mismo significado, con su castellanización en “expertización”⁷⁰, aunque, como ya hemos señalado, también se han utilizado, y mucho más frecuentemente, los conceptos de “autenticación”, “peritaje” u “opinión experta”.⁷¹ Sin embargo, todos estos conceptos tienen en sí connotaciones paralelas, excepto “diagnóstica artística” que alude directamente al sucinto análisis científico y que podríamos paralelizar con “peritaje forense”. Incluso, evidentemente, el concepto “valoración” de una obra de arte puede ser entendido en sus diferentes acepciones: como concepto genérico, como peritación o peritaje (experto y relacionado siempre con el mercado e incluso con la jurisprudencia), e incluso como tasación, y por ello se presta a cierta confusión que nada tiene que ver con los conceptos concretos específicos de “auditoría”, “examen”, “informe” o “dictamen pericial”, “perito evaluador”, “perito experto” o “comité experto”, e, incluso, “opinión especializada”(muy propia de los eruditos), “certificador de arte”, “*art connoisseur*”, así como “*connoisseur d’art*” o “*connoisseurship*” (en inglés con el sufijo *-ship*, como por ejemplo *friend-amigo-*, *friendship-* amistad-); en este caso concreto, el *connoisseur* sería especialista y *connoisseurship* (también denominado “*ojo de experto*”)⁷², con capacidad que le permite discernir, por esa experiencia o conocimientos específicos, sobre un tema. Estos términos, como ya hemos mencionado, pueden aludir aparentemente a formas o fórmulas profesionales diferentes cuando ciertamente son paralelas, con contenido paralelo y resultados y/o significados semejantes, aunque parezca que expresan contextos distintos.

Cuestión aparte son los conceptos “atribución”, “originalidad u obra original”, “autoría” e “identificación” que constituyen la médula de la investigación y se pueden constituir en parte o remate del resultado final.

Aunque el concepto “autenticación” de una obra de arte es un “*método de opinión basado en una percepción o interpretación bien fundada sobre la forma y la factura específica del artista que la ha creado*”⁷³, se ha venido utilizando indistintamente con “expertización”, utilizándose como conceptos genéricos

⁷⁰ Término derivado del inglés. Utilizado como sinónimo de “peritar” para referirse al proceso de determinación de la autoría de una obra o autenticación de un objeto, como un sello postal o una obra de arte, por un experto o un comité de expertos (equivalente a “dar fe”, “autenticar” o “valorar” la procedencia y autoría de cualquier objeto artístico valioso). PANCRACIO CELDRÁN, profesor, erudito y periodista español especializado en Historia y Literatura antigua y medieval, Antropología Cultural y Fraseología, asegura que, pese a no estar aceptado por la Academia, el verbo existe y está bien construido como derivado del adjetivo “experto”, del latín “*expertus*”.

⁷¹ GARCÍA HERNÁNDEZ, (2016) *op. cit.*, p. 99.

⁷² Variantes inglesa y francesa del mismo término. Consultar www.artconnoisseurs.eu con sede en Bruselas. Existe un Sindicato francés de *Connoisseurs d’Art*. (consulta 2021).

⁷³ SPENCER, R.D. (2011) *op.cit.* p.35.

que, a juicio del investigador R.H. Marijnissen, implican toda una gama de amplias categorías que conviene revisar antes de pasar a abordar la obra en su aproximación científica.

Son categorías de “autenticación” según Roger H. Marijnissen⁷⁴:

- La obra, firmada o no, está enteramente realizada por un autor y por tanto factible de ser comparada con otras obras del mismo.
- Incluso la obra inacabada.
- La obra o retablo puede estar realizada con la participación de colaboradores y aprendices, participación que se integra en un estilo y un hacer del maestro.
- La obra es fruto de la colaboración artística de 2 o más pintores. Cada pintor ha contribuido también a la creación y ejecución de la obra, conservando su propio estilo.
- La obra es una réplica autógrafa.
- La obra es una réplica de taller, una repetición ejecutada bajo el control del maestro.
- La obra ha sido producida en serie, eventualmente por métodos industriales.
- La obra es una copia más o menos fiel.
- La obra es una copia de estudio.
- La obra es una imitación.
- La obra falsa, absolutamente auténtica como obra de arte, está falsificada por una adicción de engaños (etiquetas, firmas).
- La obra ha sufrido interacciones que han afectado a su integridad y por tanto a su autenticidad.
- La obra es objeto de una producción industrial con carácter pictórico.
- La obra (antigua) es un falso integral fabricado con ayuda de materiales contemporáneos.
- La obra (antigua) es un falso integral fabricado con ayuda de materiales recuperados o reciclados.

Y son pruebas o protocolos encaminados a la determinación de “obra original”, “autoría”, “atribución” o “identificación”:

- La procedencia de la obra: propiedad, facturas de venta, contratos de depósito, testamentarias, exhibición, préstamos, etiquetas de pertenencia, de exposiciones o colecciones, citas en catálogos, publicaciones, datos de subastas...

⁷⁴ MARIJNISSEN, R.H. (1985) *Tableaux, Authentiques, Maquillés, Faux. L'expertise de tableaux et les méthodes de laboratoire*. Elsevier Bruxelles, p. 20 y ss.

- La aplicación del peritaje de expertos para evaluar los aspectos visuales y físicos de la obra, que, según señala Peñuelas i Reixach:
...son las más decisivas para atribuir la autoría, no a efectos de descartarla, ya que parten de su conocimiento de las obras del artista y de la comparación estilística y técnica de las obras de arte. Son los llamados peritajes de los expertos, basados en su “ojo experto” o *connoisseurship*.⁷⁵

Este proceso de autenticación se fundamenta:

... en una labor visual y mental de comparación de algunos de los elementos de la obra de arte a autenticar con otras del mismo artista. Los elementos que comparan son el tipo de pinceladas, la composición de formas, la utilización del espacio y materiales... en definitiva, cualquiera que haga referencia a la forma propia del artista de crear intelectualmente y materialmente sus obras de arte y provocar experiencias estéticas en quien las contempla,⁷⁶

y afirma que la clave de esta actividad es un análisis estilístico, comparativo, “*lo que puede hacer gracias a su connoisseurship u “ojo experto”, que es” la habilidad del especialista en percibir visualmente la incuestionabilidad de la obra*”.⁷⁷

Lo que no deja de ser un método subjetivo.

Consideramos que, para llegar a ese punto, previamente han de tener lugar los resultados de los análisis científicos que determinen las propiedades físicas de la obra. Dichos análisis sí que DESCARTAN y son un método objetivo y riguroso. Son pruebas que ayudan en forma muy relevante, e incluso primaria y prioritaria, al proceso de autenticación. A nuestro juicio no son en absoluto pruebas relativas, porque consideramos que la relatividad es parte consustancial de todas y cada una de las pruebas o estudios que se realicen, ya que ninguna, en sí misma, nunca nos confirma una autoría, pero sí los consideramos de amplia relevancia en el conjunto de estudios y procedimientos a seguir, ya que como disciplinas científicas constituyen fundamento indiscutible para poder establecer un dictamen.

Basar la determinación de una autoría únicamente en el “peritaje visual” de un experto es, evidentemente, un error. Los análisis científicos conducen a conclusiones objetivas y determinantes por lo que, el que los historiadores del arte, los eruditos o los *connoisseurship* en arte basen “*la mayoría de las veces*

⁷⁵ Partimos del esquema de PEÑUELAS I REIXACH, añadiendo determinados parámetros que consideramos de crucial importancia a la hora de efectuar dichas pruebas no a modo de crítica, sino de implementación de contenidos, (2013) *op. cit.* p.140.

⁷⁶ PEÑUELAS I REIXACH, (2013) *op. cit.*, p.145

⁷⁷ remite a SPENCER, R.D. “Autenticación en los tribunales...” (2013) *ibid.* p. 246

sus opiniones expertas como herramienta tradicional a partir de un examen visual”, tal y como sugiere Stebbins⁷⁸, sin comprobar, previa e indefectiblemente, su veracidad tecnológica y metodológica por medio de un riguroso estudio científico y técnico, consideramos que es, con toda probabilidad, un callejón muchas veces sin salida.

- Asimismo, es importante el análisis grafológico de la firma que, además de precisar un experto para su verificación como “*expresión de la individualidad del artista*”, es preciso analizar científicamente a fin de observar su inclusión en la obra, y por sistema comparativo verificar, en otras obras, su estructura interna, posición y variables posicionales; modo y método de realización con utilización o no de pasta pictórica en seco, en húmedo o realizada con posterioridad con otro material de uso, y, evidentemente, evidenciar su lugar en la estructura de estratos pictóricos y/o de protección.
- Finalmente, se estima importante la inclusión de la obra en un catálogo razonado. A juicio de Peñuelas i Reixach, dichos catálogos razonados pretenden reunir todas las obras de un artista, pero los mismos no están aprobados por ningún organismo nacional ni internacional por lo que pueden ser perfectamente rechazados.⁷⁹

Por tanto, definimos “*Expertización*” al procedimiento de ejecución en la investigación de una obra artística por medio de aquellos protocolos científicos, precisos y específicos, que contribuyen o puedan contribuir al conocimiento exhaustivo de la misma y a la elaboración de tesis o hipótesis fundamentadas, aportando, desde las diferentes vertientes de la investigación datos objetivos que posibiliten al “*expertizador*”, como coordinador o responsable de dicho trabajo de investigación, emitir, con el consenso del equipo investigador, un juicio crítico acertado.

Eso quiere decir que “*expertizar*” está más en la línea del concepto “*peritaje experto*”, aunque ya hemos determinado que “*peritaje experto*”, y podríamos añadir “*examen pericial*” e “*informe pericial*”, que aluden al “*ojo experto*” de un “*connoisseurship*” o un “*connoisseur d'art*”, quedan en la superficie de la investigación y no penetran en ella por medio de análisis científico alguno, sino únicamente por examen “*comparativo*”, por lo que no nos son válidos en sí mismos, sino siempre en relación a los resultados obtenidos por medio de la realización de determinados métodos científicos de análisis que aseguren fidedigna, rigurosa y objetivamente la estructura tecnológica y metodológica de

⁷⁸ STEBBINS, Th. Jr. *Experto en arte...*, en SPENCER, R.D. (2011) *op. cit.* p.171

⁷⁹ más datos en PEÑUELAS I REIXACH, (2013) *op. cit.* pp. 159-161

la obra en estudio, hecho que podría resultar de lo que podríamos denominar “opinión especializada”, “informe” o “dictamen”, al aludir al mismo.

El hecho de “expertizar”, implica “autenticar”, “atribuir”, “determinar una factible falsificación” u obra falsa, que, por otra parte, y a juicio de Marijnissen puede ser “*absolutamente auténtica como obra de arte*”. Deducimos, por lo expuesto que, “autenticar” es una premisa, una propiedad interna del proceso de expertización. Quizá un resultado, porque “autenticar” es “legitimar”, “dar testimonio” o “certificar”, “legalizar”.

La expertización se realiza por medio de la autenticación, que legitima su resultado.

2.2. Autoría / Originalidad

No es lo mismo “original” que “auténtico”.

“*Original es aquello que pertenece al origen*”, es decir lo que pertenece al principio de las cosas. *Original es toda producción humana que no es copia o imitación*, y es igualmente “*lo que se distingue por cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea*” y “*puede manifestarse en la faceta mental de toda creación, en la faceta plástica y en la faceta técnica o material*”. Aplicado el término a personas o a cosas de la vida real, lo original es algo “*singular, extraordinario o extravagante*”.⁸⁰

En síntesis, podemos definir el concepto de originalidad aplicado a cualquier creación artística como “*un juicio de valor, de carácter cuantitativo, que mide el grado de creatividad de las obras*”.⁸¹ Naturalmente este principio como el de la autenticidad ha de fundamentarse en la calidad, que es el factor determinante de lo artístico. En consecuencia, la idea de creación como algo exclusivo y la idea de producción como algo múltiple aparecen contrapuestas en los conceptos de original y copia. La Real Academia de la Lengua Española dice que lo auténtico es aquello “*acreditado de cierto y positivo*”. También es “*lo autorizado o legalizado y que hace fe pública de algo*”. De toda esta descripción se deducen determinados matices de lo “auténtico”, que viene a ser algo verdadero, bueno y legal.

La copia es una práctica que se lleva utilizando desde la antigüedad, griega y romana, evolucionando en su concepción de algo válido, con valor, ya que tenía como finalidad cubrir una demanda de piezas antiguas tanto a nivel de mercado como método de aprendizaje. Tuvo valor hasta el periodo del romanticismo y con posterioridad ha habido una verdadera devaluación de las mismas. “Copia” es diferente a “réplica” aunque se confundan los términos. La

⁸⁰ MORÓN DE CASTRO, M.F., *Originales y Copias, la ilusión en la creación*. PH Boletín 24, p.117 y ss.

⁸¹ CORRADO MISSERI, S. (1994) *El valor de las obras de Arte*. Departamento de Conservación y Restauración de la Universitat Politècnica de València e Istituto di Estimo, Universidad degli Studi di Catania, p. 41.

réplica se ha de realizar siempre con el permiso del autor, mientras que la copia, al no precisarse, ha evolucionado, desarrollándose inmejorables mecanismos de reproducción o sistemas de copiado en los últimos siglos hasta llegar a la producción industrial.⁸²

Desde tiempos antiguos se utilizó el grabado sobre madera para reproducir imágenes y/o textos y en la Edad Media se incorporaron el soporte de cobre y la técnica del agua fuerte. A mediados del s. XV tuvo lugar el descubrimiento de la imprenta (Gutenberg, 1440), con lo que se revolucionó la forma de transmitir las ideas, ya que a partir de este momento se industrializa la reproducción. Se optimizó el proceso de reproducción del arte a comienzos del s. XIX con la llegada de la litografía; en la segunda mitad del siglo tuvo lugar el descubrimiento de la fotografía, y a finales del mismo las primeras proyecciones cinematográficas. Hasta la segunda mitad del s. XX no tuvo lugar el desarrollo de la imagen digital (IDP), y posteriormente de la infografía (IDS), y desde ese momento, el desarrollo es imparable.⁸³

“*Lo original aparece enfrentado a la copia mientras que lo auténtico se muestra contrapuesto a lo falso*”, señala María Fernanda Morón de Castro, quien en relación a los conceptos “copia”, “falsificación”, “plagio” o “imitación” ha establecido una tipología que completa lo enunciado y pormenoriza y amplía el abanico de posibilidades. Resumimos su análisis y remitimos al original para una mejor comprensión.⁸⁴

- Versión: la versión es una obra definitiva de un autor, representando una interpretación diferente de un mismo tema.
- Copia: es la reproducción fiel o imitación de una obra pictórica o escultórica mediante las técnicas y los procedimientos ordinarios de estas artes.
- Repetición: es la copia exacta de una obra definitiva, ejecutada por el autor de la misma o bajo su dirección.
- Copia de estudio: es una copia fiel de una obra pictórica o escultórica realizada por un alumno para asegurar su formación y no con fines mercantilistas.

⁸²GONZÁLEZ MARTÍNEZ A., E. *Expertización y Peritación de obras de arte pictóricas y escultóricas*. Máster Universitario Internacional en Ingeniería de la Tasación y Valoración, Área de Activos de Valor Artístico y Cultural. Centro de Ingeniería Económica, INECO. Universitat Politècnica de València (1999-2003), p. 89.

⁸³BENJAMIN, W., (2003) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. 1º edición, Editorial Ítaca. También en Gómez, M. *Historia(s) de la Imagen Digital*, en <https://interartive.org> (consulta 2022).

⁸⁴MORÓN DE CASTRO, M.F. *op. cit.*, p. 120 Recomendamos el artículo de la autora dada su simplicidad a la hora de pormenorizar y aclarar un conjunto de términos, posibilidades, en torno a la obra de arte pictórica.

- Réplica: es la copia de una obra definitiva ejecutada por el autor de la misma o bajo su dirección pero que difiere de su modelo por su material o por sus dimensiones, o por ambos a la vez.
- Copia interpretada: copia efectuada por un maestro según la obra de otro maestro y que reproduce parcial o totalmente la composición de aquella pero no se realiza con el mismo estilo o manera.
- Obra compuesta: obra en la que tanto el estilo como la composición es nueva, pero en la que se incorporan figuras o elementos de una obra preexistente.
- La derivación: es una obra en la que el estilo ha cambiado y el tema se ha convertido en otro.
- Imitación y pastiche: obra en la que la composición es nueva pero el estilo o las formas están tomadas de otro artista.
- Copia servil: es una copia exacta de una obra desprovista de toda invención y ejecutada totalmente por otro artista.
- Falsificación: copia o reproducción de una obra de manera ilícita. Se denomina falsificación histórica cuando la obra es de la misma época que el original. Por el contrario, se denomina falsificación artística cuando no responde a la misma cronología.
- Falso: pastiche o falsificación que lleva una firma apócrifa, ejecutada o puesta a la venta con una intención fraudulenta.

Se puede dilucidar de lo expuesto que la copia puede conllevar la idea de falsificación, siempre y cuando dicha copia tenga la intención de simular engaño o argucia en su exhibición muchas veces ante un público poco formado e informado, lo que ocasiona desconcierto y bajada de la demanda de mercado. La principal causa de las falsificaciones ha sido el coleccionismo, que ha creado la necesidad de cubrir una gran demanda y ha generado todo un mercado en torno a la c, tema que comentaremos detenidamente más adelante.

2.3. Falsificación / Obra falsa

Diferentes investigadores definen la falsificación como la creación de “*una pieza artística con ánimo de lucro*”, “*una obra para engañar*”, definiciones de Marc Barcells, Criminólogo, profesor de la Universidad Abierta de Girona e investigador del Grup de Recerca Sistema de Justicia Penal, y Artur Ramón, anticuario y escritor, ambos participantes de la Jornada sobre “Falsificación en el Mundo del Arte” en el marco de la Exposición del Museo de Girona, “*Falsos verdaters. L'art de l'engany*”, celebrada en 2019/20.

Y efectivamente engañan, como bien señaló, asimismo García Hernández, también participante de dicha jornada, añadiendo que los falsificadores de obra de época llegan a inventar o reproducir una historia material de las obras, engatillándolas o reparándolas como si hubieran sido restauradas en intervenciones posteriores, y apostillaba que “*Van der Veken, reproducía estos engatillados en sus falsificaciones*”.

También advirtió algo sumamente interesante relativo al estudio de los falsos o falsificaciones, poniendo en evidencia que “*no se estudian en las falsificaciones el momento y la obra que, en un momento de su producción o de su vida profesional, realiza un autor*”. Observación de suma importancia, ya que, entroncando directamente con toda la teoría básica y sustancial expuesta en relación a la Pinacología, pone en evidencia la necesidad de analizar el momento vital del artista, su evolución personal, la obra concreta, e incluso cómo dicha obra se inserta o no en el conjunto de obra realizada en un momento o periodo específico de su existencia. Por lo que hay que descifrar la generación de una imagen pictórica, más allá de su comprensión matérica y experiencial, de un juicio y valoración objetivo y referencial.

Una cuestión interesante a destacar es la no existencia de “atribuciones falsas” en los catálogos razonados de los autores. Lo señalan diferentes investigadores y expertos. Tampoco es habitual la coexistencia, en determinadas exposiciones y museos, de “auténticos” y “falsos” a fin de ofrecer, al espectador lego y al estudioso del arte, la posibilidad comparativa que implica la visualización de ambas obras y cumplir, en forma completa, las funciones pedagógica, educativa, visual e intelectual que debieran estar implícitas en toda muestra artística.

Sería muy interesante, y el Museo de Girona así lo ha hecho en la exposición mencionada creando un precedente a tener en cuenta, el hecho de exponer ambas obras, la falsa y la verdadera, juntas, añadiendo además la información y datos acerca de los métodos científicos de análisis que dichas obras han generado para su determinación, como didáctica documental demostrativa en un interesantísimo reto de aprendizaje en el que los observadores, el público en general, participa en la identificación comparativa, facilitando, con su visión y revisión “activa” el estímulo de mecanismos de desarrollo intercognitivo de búsqueda y observación.⁸⁵

3.- Procedimiento y protocolos de la expertización⁸⁶

Ya hemos definido “*Expertización*” como *el procedimiento de ejecución en la investigación de una obra artística por medio de aquellos protocolos científicos, precisos y específicos, que contribuyen o puedan contribuir al conocimiento exhaustivo de la misma y a la elaboración de tesis o hipótesis fundamentadas,*

⁸⁵ CATELIJNE COOPMANS, Socióloga del conocimiento y de la cultura visual e investigadora del Departamento de Estudios Temáticos de la Universidad de Lincöping, Suecia, señalaba en la Jornada mencionada celebrada en Girona, que, se aprecian mecanismos neurológicos diferentes ante la contemplación de una obra de arte verdadera o falsa. La verdadera estimula mecanismos de complacencia, mientras que la observación de una obra documentada como falsa estimula mecanismos de búsqueda, y observación a fin de detectar pistas.

⁸⁶ Como ya hemos mencionado, centralizamos el tema en las obras pictóricas y escultóricas de época fundamentalmente, aunque conceptos y metodología puedan ser aplicadas a otros bienes tangibles y no tangibles del Patrimonio Histórico Artístico.

aportando, desde las diferentes vertientes de la investigación datos objetivos que posibiliten al “expertizador”, como coordinador o responsable de dicho trabajo de investigación, emitir, con el consenso del equipo investigador, un juicio acertado.

Es, por tanto, una investigación multidimensional e interrelacionada, un trabajo de equipo producto de la colaboración de profesionales en las diferentes materias que constituyen o pueden constituir el análisis de la totalidad del mismo, por lo que, evidentemente, estamos hablando de la elaboración de un **trabajo interdisciplinar** en el que cada especialista, cada grupo de investigación específica, aporta el material preciso para establecer en forma rigurosa y objetiva resoluciones interconectadas e interdisciplinares sobre la obra en estudio tendentes a la determinación de su “qué”, “cómo”, “cuándo”, “por qué”, “quién y para qué”. No es pues el trabajo de un *connoisseurship*, aunque su presencia y opiniones sean indiscutibles, ni de un “perito tasador”, que cumpliría, asimismo, su función dentro del grupo en el caso de su valoración.

Por lo que hemos podido observar, por lo general, cuando se habla de “expertización” paralelamente a la misma surge la palabra “peritación”, como derivación y en relación a la importancia de la autenticidad y calidad de la obra en el contexto del comercio de las obras de arte. Sin embargo, siendo dos perspectivas diferentes no podemos considerarlas categorías de una misma profesionalidad, aunque, por otra parte, la peritación deriva de la expertización y no tiene sentido si no es en relación a la misma. Dicho de otra forma, un perito “tasador de obras de arte”, que en definitiva es un conocedor al día del estado del mercado del arte, precisa o debe tener presente la figura del “expertizador”. Se podría decir, entonces, que expertizar y peritar son dos áreas interrelacionadas, aunque de conocimiento diferente, pudiendo ser actividades individuales que en modo complementario se benefician.

Es este, por tanto, un trabajo de equipo cuyo coordinador o responsable tiene la función de recoger, ordenar, revisar, plantear o discernir toda la información aportada por los diferentes especialistas a fin de obtener resultados óptimos en función a los objetivos planteados. El entramado complejo aborda una investigación que irá de lo general a lo particular, de lo macroscópico a lo microscópico partiendo siempre de la objetivación de la obra, es decir, de la desconexión intelectual y emocional que la misma puede producir en el observador, sin ideas preconcebidas que dificulten o confundan los datos a obtener.

El expertizador, coordinador o responsable de la investigación, ha de conocer y estar al día de los métodos científicos de análisis posibles y factibles de aplicar a la obra en cuestión, a fin de, en función a sus características y necesidades y al cumplimiento de las estipulaciones contempladas en el acuerdo del trabajo a realizar, conjugarlos entre sí para demostrar unos u otros

**Para seguir leyendo, inicie el
proceso de compra, click aquí**