

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



Ediciones de la Diputación de Salamanca
Serie Coediciones y colaboraciones, n.º 41

XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO.

Comité Organizador (Universidad de Salamanca):

Presidencia: María Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría.

Secretaría Académica: M^a Nieves Rupérez Almajano, Manuel Pérez Hernández, Fernando González García, Eduardo Azofra Agustín, Francisco Javier Panera Cuevas, Víctor del Río García, Alberto Santamaría Fernández, Laura Muñoz Pérez, M^a Isabel López Fernández, Sara Núñez Izquierdo, Raimundo Moreno Blanco, Jorge Jiménez López y Juan Escorial Esgueva.

Secretaría Técnica: Lucía Lahoz Gutiérrez, Mariano Casas Hernández, M^a Victoria Álvarez Rodríguez, Jesús Ángel Jiménez García, María Diéguez Melo, Ismael Mont Muñoz, Elena Muñoz Gómez, David Vázquez Couto, Alexandra María Gutiérrez Hernández, Juan Pablo Rojas Bustamante, Manuel Herrería Bolado, Carmen Sáez González.

Junta Directiva del CEHA: Rafael López Guzmán (presidente), Begoña Alonso Ruiz (vicepresidenta), Javier Ibáñez Fernández (secretario), Gloria Espinosa Spinola (tesorera), Joaquín Cánovas, Ana Castro Santamaría, M^a Pilar García Cuetos, Pedro Luengo Gutiérrez, Pilar Mogollón Cano-Cortés, René J. Payo Herranz, Nuria Rodríguez Ortega, Juan Carlos Ruiz Souza (vocales).

Presidentes de las Mesas: Aurora Fernández Polanco (Mesa 1), Ana M^a Guasch (Mesa 2), M^a José Redondo Cantera (Mesa 3), Jesús Rivas Carmona (Mesa 4), M^a Mar Lozano Bartolozzi (Mesa 5), Teresa Sauret Guerrero (Mesa 6), Rafael López Guzmán (Mesa 7).

Comité Científico: María Soledad Álvarez Martínez, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Manuel Cruz Valdovinos, Estrella de Diego Otero, Pedro Flor, José Manuel García Iglesias, Florencio Javier García Mogollón, Ana Eulalia Goy Diz, María Reyes Hernández Socorro, Fernando Marías Franco, Juan Martín Prada, Javier Martínez de Aguirre Aldaz, M. Carmen Morte García, Jesús Miguel Palomero Páramo, María Concepción de la Peña Velasco, Josefina Planas i Badenas, Julio Juan Polo Sánchez, José Miguel Puerta Vílchez, Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Sánchez Noriega, Amadeo Serra Desfilis, Miguel Ángel Zalama Rodríguez.

Primera edición: julio de 2021

© Del texto: Las autoras y autores

© De las imágenes según indicaciones de los autores de cada capítulo, que son los únicos responsables de su gestión

ISBN.: 978-84-7797-673-8

Depósito Legal: S. 185-2021

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Del *connoisseur* al método del conocedor, fundamentos teóricos para el peritaje de obras y objetos de arte

Antonio Rafael Fernández Paradas

Universidad de Granada

Resumen: Se pretende realizar un análisis holístico sobre la construcción del método del conocedor en la época moderna, realizando un análisis historiográfico y cualitativo, de diversos autores, tales como Vasari, Colbert, André Félibien De Piles, Giulio Mancini, Jonathan Richardson, Luigi Lanzi, etc., cuyo objetivo es evidenciar las aportaciones de Italia, Francia, Reino Unido y España a la teoría del peritaje de obras de arte en la época moderna.

Palabras clave: Peritaje, método del conocedor, autenticación, historiografía del arte, mercado del arte.

Abstract: It is intended to carry out a holistic analysis on the construction of the connoisseur's method in the modern era, carrying out a historiographic and qualitative analysis of various authors, such as Vasari, Colbert, André Félibien De Piles, Giulio Mancini, Jonathan Richardson, Luigi Lanzi, etc., whose objective is to show the contributions of Italy, France, the United Kingdom and Spain to the theory of expert works of art in the modern era.

Keywords: Expertise, Connoisseur's method, Authentication Historiography of art, Art Market.

INTRODUCCIÓN

Siempre han existido dos historias del arte paralelas. En una de ellas, los investigadores trabajan con documentos e informaciones relacionadas con las obras, con autores conocidos y fechas. En la otra, la propia obra de arte, se convierte en el documento, que debidamente interrogado, suministrará una valiosa información. Componen este segundo grupo, obras desubicadas de los lugares para las que fueron creadas, sin autoría, ni fechas, ni papeles. Para una correcta aproximación hacia las mismas, el peritaje visual, junto con los análisis físico-químicos, se convierte en una herramienta básica para los historiadores del arte (Dutton, 1993).

Para construir la primera de las historias, los archivos históricos y los centros de documentación, en cualquiera de sus posibilidades, se convierten en el mejor aliado del historiador que partir de fondos diferentes, construye la historia documental de la pieza en su devenir por el tiempo histórico. Para crear la historia, en la segunda de las historias, la propia pieza, ante la mirada experta y erudita de investigador, revela enseñanzas que pasan desapercibidas ante el ojo no cultivado. Mientras más especializado sea el investigador en la materia y materialidad de la obra, las conclusiones serán más complejas (Brown y Elliot, 1985). Es en este proceso, donde son necesarios los menesteres de los peritos especializados en objetos y obras de arte e antigüedades, quienes en función del estudio y la experiencia acumulada, son capaces de construir un relato histórico-artístico partiendo desde la propia pieza, ubicando la obra en un espacio geográfico particular y en un contexto histórico determinado. El proceso, no es solo una deducción por comparación de testigos de similares características, formales y materiales, sino que supone crear una visión holística de la obra partiendo desde las partes, hacia el todo. En este sentido,

cabe insistir en la importancia de la materialidad de las obras de arte y en las técnicas de manufacturas utilizadas para producirlas. En este sentido, tendremos que determinar con claridad cómo se ha hecho una pieza ya que, por ejemplo, una correcta conservación estará relacionada con el perfecto conocimiento de los materiales que conviven en esa misma obra, y se cómo éstos han sido procesados y cómo se comportan a través del tiempo (Sánchez Muñoz, 2016: 15).

Las conclusiones que se puedan extraer durante el proceso de investigación y razonamiento serán más o menos profundas un fusión de cuanto se asemeja la obra actual al momento en el que fue concebida, esto es, si la misma refleja elementos varios en estado prístino, cuando más mejor, que hayan sido lo menos alterado posible. Mientras más partes se conserven en el estado original, las conclusiones serán más detalladas y permitirán relacionar la pieza con un contexto artístico particular (Bruquetas, 2007). Ante cualquier pieza, debemos plantearnos dos cuestiones, la primera sería ¿Nos encontramos ante una pieza antigua?, y la segunda ¿Dónde se realizó, cuándo y por qué? La primera cuestión se responde analizando los sistemas de construcción interiores, los sistemas de sujeción y anclaje, los pernos, los clavos, cortes de las maneras y tipos de esta, los bastidores y las telas, los materiales utilizados, los tipos de ojos, en vidrio blanco, o transparentes, pintados de blanco, las policromías, las estofas, las encarnaduras, etc. (Charnerly, 2015) La suma del conjunto de informaciones que nos ofrecen estas piezas de manera independiente, suponen una fuente total de información. Mientras más se conserven en estado original, más detallada será la respuesta. Para la segunda pregunta tenemos que fijarnos en el estilo y relacionarlo con algún contexto productivo y temporal, siempre teniendo en cuenta que las formas, materiales y motivos se pueden convertir en atemporales (Montalvo Martín, 2016).

A estas dos maneras de construir la Historia del Arte, tenemos que sumar una tercera manera de actuar, aquella cuyos resultados se obtienen, no de la propia obra o de la documentación con ella relacionada, sino del conjunto de análisis físico-químicos a los que la pieza pueda ser sometida. Un sistema mas perfeccionado consistiría en aunar los resultados de los tres tipos de investigaciones, aunque es importante tener en cuenta que

la tecnología no puede suplir una formación competente (y necesaria) que permita reconocer con claridad y eficacia una técnica artística de otra. El historiador del arte, empleado en estas tareas de catalogación, deberá adquirir además las competencias básicas para la distinción de estilos, escuelas, épocas, entre obras de arte originales y copias o falsificaciones. En este sentido, la experiencia práctica, y el contacto directo con la obra de arte, será fundamental (Sánchez Muñoz, 2016: 26).

Una correcta aproximación a las obras y objetos de arte, pasaría por sumar los conocimientos sobre la propia historia del arte, los propios de las artes decorativas, las historias particulares (de la cerámica, la porcelana, los tapices, muebles, etc.), la teoría general del peritaje y los peritajes específicos (Bessy y Chateauraynaud, 1995). Esta cuestión nos llevaría a preguntarnos ¿Tiene la teoría de peritaje de obras de arte sus fundamentos en la Época Moderna?, ¿Qué relaciones existen entre la figura del *connoisseur* y la teoría del peritaje? ¿Cómo ha evolucionado la autenticación de obras de arte desde la Edad Moderna hasta la actualidad?

LAS ANTIGUAS MANERAS DEL PERITAJE. EL NACIMIENTO DEL *CONNOISSEUR*

Los testimonios artísticos, en cualquiera de su pluralidad de manifestaciones, están unidos a la propia materialidad del soporte, que en muchas ocasiones cobra una dimensión artística por sí mismo. Llama poderosamente la atención que cuando un museo especializado en arte contemporáneo adquiere obras conceptuales, éstas deben quedar debidamente documentadas y descritas

formalmente. Al fin y al cabo, la obra que entra en un museo tiene que pervivir en el espacio temporal el mayor tiempo posible.

Desde la perspectiva de la teoría del peritaje, todas las cuestiones relacionadas con la forma y la materialidad de misma, ocupan un lugar prioritario. Ya desde el imaginario renacentista, la “forma” se convirtió en una de las vías de discusión sobre la calidad de las obras de arte y la autenticación de las mismas. En un sentido más amplio, la forma, también ha sido la base por medio de la cual se han desarrollado la mayoría de los discursos historiográficos en el occidente artístico. Por su parte, el aparato material, que si bien es la base del trabajo de los restauradores, es algo que ha tenido pocas aproximaciones desde la Historia del Arte. Las perspectivas más importantes han llegado desde Inglaterra y Francia quienes ante la necesidad de construir una teoría del peritaje lo más científica posible a han desarrollo metodologías que sitúan la materiales y los modos de trabajo como fundamento de la teoría del peritaje. Así, por ejemplo se han estudiado los tipos de maderas, los cortes y ensambles de las mismas o lo modos de realizar los tapizados. Especialmente fructíferos han sido los trabajos destinados al peritaje de las artes decorativas.

Desde este momento se han ido construyendo y superponiendo una serie de relatos historiográficos cuyos preceptos se extenderán hasta el propio siglo xx, cuando Morelli desarrolle su sistema indiciario para la autenticación de obras de arte. En todo este proceso, se otorgó al “ojo”, a la mirada del experto, una capacidad infalible para cribar lo bueno de lo malo, lo autentico de lo falso. La gran perjudicada de esta fe ciega, fue la propia Historia del Arte, que vio como primó el verbo sobre la palabra escrita.

Desde el siglo xvi, la forma será la vía sobre las que se sustentaron los grandes discursos historiográficos. Aunque con reseñas y comentarios anteriores, será Vasari quien instrumentalizó la *maniera* como las formas inequívocas e intransferibles que tenía un artista para manifestarse bajo un contexto particular. Aunque el desarrollo formalista de su discurso fue amplio y notable, irremediamente tuvo que combinar la forma con la iconografía para aproximarse a los artistas objetos de estudio y poder dar una visión más minuciosa al respecto. Desde este momento, encontraremos diversos teóricos, en puntos geográficos diferentes, que reflexionaron de la importancia de las aproximaciones formalistas como base para el disfrute del hecho artístico, y lo que a nosotros nos interesa, la gestión de la autenticidad de las obras de arte desde la época moderna. Los principales discursos emanaran de Italia, Francia e Inglaterra.

El binomio forma-iconografía, conllevó una extensa y aireada batalla dialéctica que se perpetuó a lo largo de los años, especialmente en Francia y los entornos académicos. En aquel entonces ya se cuestionaron si la ausencia de conocimiento por parte del observador, especialmente en lo que corresponde a los significados y símbolos, suponía no poder disfrutar de la obra de arte (Dutton, 1993). Esto es, venían a considerar que mientras más cultivado estuviera el sujeto observador, mayor era su experiencia artística.

Centrándonos en el mercado del arte, no debemos dejar de olvidar que durante la época moderna, y especialmente en el siglo xvii, los agentes implicados en el mercadeo artístico eran quienes, bajo sus propios intereses, configuraban el gusto artístico en un contexto particular. De esta manera, fue el propio mercado quien favoreció al *amateur*, aficionados y conocedores de obras de arte, como un medio, un concepto, para que los no doctos, pudieran disfrutar y adquirir obras de arte sin conocimientos muy profundos. En un paso más avanzado, la aproximación formalista de la obra, no sólo se utilizó como fundamentos para el peritaje, sino que también se utilizó para categorizar y dignificar el propio arte nacional francés. Tenemos constancia de que

Colbert, por consejo de Charles Perrault, impuso a la academia una nueva forma de trabajar basada en el análisis de las obras de arte como sistema para llegar a reglas generales que permitieran definir

el horizonte artístico oficial. Esta idea impulsó notablemente el desarrollo metodológico del análisis de las formas, al buscarse la sustitución de la descripción iconográfica tradicional (*description narrative*) por formal (*description analytique*). El paso definitivo fue dado por André Félibien con su descripción de la pintura *Las reinas de los persas a los pies de Alejandro*, del gabinete real (1663). Roger de Piles prosiguió esta tendencia en sus *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux* (1677), y de forma notable elaboró una teoría autónoma artística por la que el análisis de la pintura era una cuestión fundamentalmente relativa al juicio crítico formal. Junto a la descripción de varias colecciones coetáneas y una discusión de los elementos básicos que deben sustentar el juicio pictórico (Urquizar, 2017: 65).

A lo largo del Setecientos, encontraremos dos tendencias bien diferenciadas, por un lado el *amateur*, el aficionado, y por otro, el *connoisseur* (Lombert, 2011), conocedor de obras de arte, sobre el que recayó el estudio y catalogación de las obra de arte, quién además tuvo la obligación de autenticar las obras de arte y valorar la artísticidad de las mismas (Lombert, 2011). Al respecto de la construcción historiográfica del *connoisseur*, el propio De Piles (Piles, 1677), menciona que:

la verdadera connoissance de la pintura consiste en saber si un cuadro es bueno, o malo, en hacer la distinción entre los que está bien dentro de una misma obra y lo que está y lo que está mal, y en ofrecer razón del juicio que uno ha aportado. Esta es la verdadera connoissance de la pintura. Hay otra más, que aunque muy inferior a la anterior, tiene también su valor, se trata de la connoissance de los estilos (*manières*) (De Piles, 1677).

Años después, en 1708, el mismo autor publicó su texto titulado *Balance des Peintres* (Piles, 1708), donde creó un polémico ranking de pintores por medio de una categorización netamente formalista. Este método, a día de hoy, podríamos considerarlo el precursor de los sistemas de valoración de obras de arte y tasación por puntos que se desarrollan en el siglo xx. Será en los años setenta de este siglo cuando Willi Bongard cree el *Kunstkompass*, un sistema para establecer la importancia de los pintores, por medio de un ranking (Monterom 1994-1995), y gracias al el, establecer definir su importancia y su valoración económica (Grampp, 1991). El método De Piles (Puttarken, 1985), que a priori era inofensivo y creado por puro divertimento, ocultaba en realidad un sistema mediante el cual los compradores de obras de arte, en sus plenas inseguridades, tuvieran una herramienta que les dirigiese en sus gastos artísticos. Si volvemos la mirada atrás, debemos de recordar que desde el siglo xv existía otra batalla dialéctica, en paralelo a la de la forma, que venían abogando por la liberalidad del arte de la pintura, y que estas reivindicaciones la firma se convirtió en una manera de mostrarse al mundo. Italia, con su amplitud de talleres y maestros llenó Europa de obras de arte, que además, eran cotizadas y codiciadas (Teyssèdr, 1964). Fue tal la llegada de piezas, que se hizo necesario idear sistemas que permitirán autenticar debidamente esas obras ya que el precio y las cotizaciones de las mismas dependían de la calidad, de la forma, la autoría y la originalidad. Lo que ya pasó en los siglos xvi y xvii, lo reivindicaron los ebanistas franceses del segundo tercio del siglo xvi-ii, quienes estampillados sus muebles y los construyeron con modos específicos para diferenciar los franceses, parisinos, de los producidos en Italia, Malta o Rusia. En la actualidad, a un mueble nacido francés, estampillado y construido según Francia, se le suponen una serie de virtudes que son más excepcionales que su homólogo español.

Mientras que en Francia discutían aireadamente entre la forma y la iconografía y cómo crear un arte nacional francés, en Italia los discursos iban por otros derroteros. Fue en la amalgama de los estados italianos donde se comenzaron a sistematizar corpus de conocimientos mediante los cuales se podían autenticar obra de arte (Milicua, 1952). Una de las figuras primordiales en la creación de estos conocimientos fue el médico, historiador del arte y cronista de la época que le tocó vivir, Giulio Mancini (1558-1630) (Gage, 2016). De entre su producción literaria, a nosotros nos interesa el texto

publicado en 1620, *Considerazioni sulla pittura (consideraciones sobre la pintura)*. Se trata de una obra de gran importancia para comprender la transición del manierismo al barroco y el clasicismo barroco. Estructurada en dos partes, en la primera hace suya la tradición del método biográfico, mientras que en la segunda ofrece un compendio para la autenticación de obras de arte. En el desarrollo del método, Mancini, ofrece metodologías para clasificar y distinguir las obras por fechas y escuelas. No debemos olvidar que muchas de las afirmaciones vertidas por Mancini (Manchini, 1620, consultada la edición de 1956) son relativas a artistas que conoció o que fueron coetáneos, lo que le permite afinar bastante en sus comentarios. Las bases del método de Mancini descansaban sobre el análisis de las formas de los diferentes artistas, estos es en lo aparente, pero no en la materialidad de las obras. Ésta será la tónica que seguirán los siguientes teóricos hasta llegar al propio Morelli (Pierguidi, 2016).

A bastante distancia de la península itálica, en Gran Bretaña se iniciaron sus propios debates. Las Islas, con una de las tradiciones anticuaria más importantes del mundo y cuna de la teoría moderna del peritaje de obras de arte, se sumaron rápidamente a la categorización y teorización del *connoisseur* (Gibson-Wood, 2000). Fue a principios del siglo XVIII, cuando Jonathan Richardson (1667-1745), editó dos obras de singular trascendencia para la teoría del peritaje Richardson (1972). En 1715 publicó *Un ensayo sobre la teoría de la pintura* (1715), mientras que en 1719, editó *Un ensayo sobre el arte completo de la crítica en lo que se refiere a la pintura y un argumento en nombre de la ciencia de un conocedor*. Richardson en sus textos realiza diversas afirmaciones sobre cómo apreciar la pintura correctamente, incidiendo además en que los conocimientos historico-artísticos debían “formar parte de la educación de caballero”. Sistematizó formas, colores, expresiones, etc. En definitiva asentó los fundamentos del método del conocedor. En consonancia, por ejemplo, con Mancini, defendía que los *connoisseur* debían disponer de los conocimientos necesarios para diferenciar lo bueno, artísticamente hablando, de lo malo, siendo capaces de autenticar las obras de arte y los modos de hacer de los grandes maestros.

El método del conocedor basado en el imperfecto juicio del ojo, en lo aparente o en lo generacional, pronto comenzó a evidenciar que se trataba de un modelo de aproximación con grandes carencias, y, por lo tanto, bastante poco fiable.

En fechas más tardías a la figura de Richardson, Luigi Lanzi (1732-1810), entró en escena (Lanzi, 1782), (Lanzi, 1789). Gran conocedor del mundo clásico realizó una notable revisión del método del conocedor. Para Lanzi, lo que realmente era definitorio, no eran los estilemas propios de los diferentes maestros, sino lo que la escuela a la que pertenecía el maestro, le ofrecía, o mejor dicho, le imprimía. La cosmovisión propia de ser integrante de una escuela conllevaba que las obras presentasen particularidades y rasgos distintivos entre las diferentes escuelas, según Lanzi (Rossi, 2006). Sus dos libros más famosos fueron la *Guida della reale Galleria de Firenze* (1782) y su *Storia pittorica dell'Italia* (1789). En el segundo de los textos, Lanzi, sistematiza diversas escuelas pictóricas de los estados italianos: Florencia, Roma, Siena, Nápoles, Venecia, Lombardía, Bolonia, Ferrara, la escuela genovesa y el Piamonte. En función de categorización y sistematización, establece una serie de rasgos propios de cada una de ellas, particularmente centrados en cómo estas aplicaban el color y las diferentes fases de la capa pictórica.

Durante el siglo XIX, y gracias al auge del positivismo, el método del conocedor pasó de ser poco fiable a ser netamente científico, o por lo menos eso es lo que argumentaban los conocedores de arte. Durante este periodo, se convirtió en el método más usado para la identificación, autenticación y atribución científica de obras de arte. Las sistematizaciones anteriores, habían buscado crear grandes cajones que permitieran sistematizar modos particulares de hacer, por ejemplo, el estilo de Murillo o de Caravaggio. El positivismo aportó al método del conocedor el microrrelato cuasi

matemático, que ya no le interesaba el estilo de Caravaggio, sino como este se expresaba en lo que no era tan aparente dentro de lo visual. Así, ojos, narices, orejas, labios, manos, cuellos, adquirieron tal importancia para la autenticación de obras de arte, que sobre ellos se reformuló la teoría del peritaje. En la línea de la tradición, volvió a ser un médico, Giovanni Morelli (1816-1876) (Morelli, 1986), quien profundizó en las posibilidades que el método del conocedor podía llegar a ofrecer, aportando una visión nueva que definió como el “método experimental”, donde categorizó una serie de elementos a analizar para autenticar una obra de arte.

El sistema se basaba en el análisis de elementos particulares de las obras, atendiendo a la comparación de detalles que podían revelar la manera específica de trabajar de los maestros, y con ello poder atribuir autorías. El método partía de dos asunciones básicas. Primero, que los artistas muestran inconscientemente unos trazos personales en los pequeños detalles rutinarios, como la forma de representar el ojo, la nariz o la oreja. Segundo, que esos trazos se repiten en toda la obra de un mismo maestro, considerando su evolución. La consecuencia lógica del método de Morelli era el establecimiento de catálogos razonados en los que se fijase la producción conocida de los artistas. Su aplicación conducía a la obtención de datos teóricamente positivos: la manera de ejecutar una forma por parte del artista. Se entendía que la puesta en relación de estos datos con otros similares permitía realizar análisis deductivos con garantía científica (Urquizar, 2017: 67-68).

Según Morelli, la sistematización de las partes del cuerpo escapan a las influencias de las escuelas en las que se insertaban los artistas, eran rasgos propios, personales e intransferibles que diferenciaban de manera unívoca a los pintores (citado por Marias, 1996):

Así como la mayoría de los hombres que hablan o escriben poseen hábitos verbales y usan palabras o frases preferidas de forma involuntaria, y a veces incluso de manera inadecuada, así también todos los pintores poseen sus propias características, que se les escapan sin darse cuenta [...] Todo aquel, por lo tanto, que desee estudiar un pintor en profundidad, deberá ingeniárselas para descubrir estas minucias que tienen su importancia, y prestarles mayor atención.

Partiendo de los conocimientos propios de su profesión, la medicina, introdujo de forma sistemática el uso de las técnicas indiciarias (sintomatología o semiótica médica para el diagnóstico de enfermedades). Entre las principales obras de Morelli, cabe mencionar, *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (1880) y *Studi di critica d'arte sulla pittura italiana* (1890-1893) (Morelli, 1897).

Herederó de la tradición anteriormente mencionada, fue Bernard Berenson (1865-1959) la gran figura relacionada con el método del conocedor entre los siglos XIX y XX. Aunque se trata de una figurada discutida por los intereses comerciales que tenía en las obras que autenticaba, se trata de una personalidad clave para entender el mercado internacional de los maestros antiguos durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. Con un título universitario por Harvard, se convirtió en el instrumento por medio del cual la burguesía americana afortunada económicamente saciaba sus deseos sobre los grandes maestros italianos. Amigo de la flor y nata de la época, entre sus amistades cabría mencionar al marchante Joseph Duveen y a Isabella Stewart Gardner (1840-1924), fundadora del famoso museo Gardner de Boston.

Aunque no fue el responsable total, Berenson contribuyó con sus modos de hacer a que el mercado del arte fuera un lugar siniestro y poco transparente. La revisión y ampliación del método morelliano que realizó, le llevó a que la venta internacional de los grandes maestros italianos pasara durante mucho tiempo por sus manos. Atribuía, autentificaba y certificaba obras de arte con la que se lucraba económicamente (Berenson, 1974). La imparcialidad fue algo de lo que siempre se le acusó.

Hay que reconocerle que creó escuela, ya que en la actualidad siguen siendo muchos los berenson que emiten certificados de obras de arte previo talonario (Berenson, 1964).

Dentro de su amplia producción científica, podríamos citar: *Rudiments of Connoisseurship (A Fragment)* (Berenson, 1902), *The Drawings of the Florentine Painters* (1903, 1938, 1961) y *Los pintores italianos del Renacimiento*, (Berenson, 1952). La figura de Berenson supone una construcción de la historia del arte por medio de la segunda vía que comentábamos al inicio de este texto. Para él, y su método, la autenticación de las obras de arte partía del ojo del experto (*connoisseurship*). Éste, debidamente entrenado, era capaz de diferenciar un conjunto de elementos no aparentes que permitían diferenciar copias de originales. Gracias a su método, el objeto se convertía en un documento, desde el que salían un conjunto de informaciones relativas a él mismo, el contexto productivo en el que fue realizado, geográfico y espacial, sus autores, etc. Berenson amplió el universo morelliano, considerando más elementos a observar/analizar. En su reformulación del método morelliano, Berenson se planteó qué en los objetos artísticos se encontraban una serie de elementos que los autores proyectaban de manera inconsciente y qué era sobre estas cuestiones sobre la que el especialista debía profundizar para autenticar la obra. Entre estos nuevos elementos a observar, cabría destacar las manos y dedos, la construcción de los paños o los elementos del fondo, como por ejemplo los paisajes. Todos ellos se convertían en importantes fuentes de información. De una manera esquemática la reformulación propuesta por Berenson parte de tres grupos de elementos analizables. El primero lo constituyen las manos, orejas, ojos, nariz, boca, paisaje y pliegues. Por su parte, en el segundo, podemos encontrar las formas y maneras de resolver los cabellos y las líneas que delimitan las formas, el dibujo. En un tercer grupo habría que mencionar las posturas y movimientos corporales y estructurales, las maneras de resolver las arquitecturas, y los hábitos con el color y la luz. Aunque se trata de un método que contempla diversas casuísticas, Urquizar (2017) ha puesto de manifiesto las siguientes carencias:

- No es un método aplicado al arte actual.
- Confianza excesiva en la objetividad del ojo entrenado.
- Multitud de estudios avalan la neutralidad del ojo.
- Superación del “ojo” gracias al desarrollo técnico de la óptica, la fotografía, radiografías, etc.

REVISIONES UTILITARIAS EN EL SIGLO XXI

El trabajo diario del perito tasador de antigüedades y obra de arte, pasa por una total economía de medios en el ejercicio de la profesión. Las mejores herramientas que posee son la acumulación de experiencia y las piezas de similares características anteriormente tocadas. Los juicios que se realizan parten de los análisis visuales y de la aplicación del método del conocedor, que aunque aporta buenos resultados, es necesario aplicarlo con una visión más holística de la realidad. Hasta el momento, todos los autores que hemos analizado, han centrado sus reflexiones y métodos en la parte delantera de la obra de arte, en las formas, sean visibles o invisibles para el ojo no educado. No hemos encontrado autores antiguos que pongan de manifiesto la importancia del peritaje de la materialidad de la obra como elemento fundamental para la autenticación de la misma (Arnau, 1961 y Bruquetas, 2007). Como hemos mencionado anteriormente, en el ejercicio de la profesión, los análisis físico-químicos, son una realidad totalmente inexistente, ya que no suele haber ni dinero ni tiempo para llevarlos a cabo. Tenemos que tener en cuenta que un proveedor habitual de una casa de subastas puede llegar al establecimiento con 50 cuadros, de diferentes formatos, tamaños y soportes, y 100 objetos 30 muebles. Debido a la cuestión del funcionamiento ordinario de la casa de subastas, no hay tiempo para estudiar esas piezas con profundidad, por lo que a medida que se les

va dando entrada en el sistema, el tasador les tiene que asignar un precio de salida, que además es el máximo que cubre el seguro. En éste proceso sólo existen el tasador/catalogador y el objeto, y entre ellos los conocimientos previos que disponga el profesional para resolver lo que tiene entre sus manos sobre las marchas. Esta misma situación se produce cuando se visitan casas particulares para realizar tasaciones (Post, 2009). A esto tenemos que añadir que la mayoría de las casas de subastas carecen de una biblioteca especializada y de una lámpara ultravioleta. En los casos de que la obra de la impresión de ser muy importante, se consultará con un especialista, quien de nuevo, tampoco someterá la pieza ningún tipo de análisis físico-química, condicionando todos sus dictámenes al ojo.

Los historiadores del arte más reconocidos insisten en el hecho de que su disciplina no constituye una ciencia exacta, que los estudios históricos y los documentos de laboratorio exigen una interpretación compleja y que la autenticidad de una obra depende, en ciertos casos, de la convicción íntima del especialista basado en la experiencia y no en “pruebas positivas y definitivas” (Moulin, 2012: 26).

¿En qué momento podemos detener esta cadena basada en el juicio del ojo? En pleno siglo XXI, queda totalmente aceptado que los análisis con tecnologías sobre las obras de arte, son importantes, y aportan datos que ayudan a comprender multitud de aspectos sobre la obra de arte. Para comprender esta situación, veamos el siguiente ejemplo: en la casa de subasta en la que trabajamos nos llega un cedente con un lienzo, sin firma ni fecha, anónimo y una calidad baja. Iconográficamente representa una Inmaculada Concepción. El lienzo tiene un tamaño de 120 x 80 cm. Está sucio y reentelado. El trabajador aplicando el método del conocedor, llega a la conclusión que se trata de una obra de escuela sevillana del siglo XVIII. Se otorga un precio de salida de 1.000 euros. Ahora bien, si para ubicar la pieza en contexto cronológico más exacto, quisiéramos realizar una estratigrafía, habitualmente se necesitan al menos dos, tienen un precio en torno a los 150 euros cada una, que no es una cantidad desorbitada, pero ¿Quién los paga?, ¿El propietario o la casa de subastas? ¿Cuánto tiempo tardan en llegar los resultados? ¿Estará la pieza catalogada para la próxima subasta? No olvidemos tampoco, que el corretaje de la casa de subastas del entre el 19 y 22% aproximadamente, y que el cliente tendrá que pagar los gastos de catálogo, fotografía y seguro. Con este cúmulo de circunstancias, es muy probable que la estratigrafía nunca se llegue a producir (Bruquetas, 2007).

Para que el método del conocedor funcione de una manera más certera, tiene que combinar un análisis de lo aparente, lo invisible al no docto, con un minucioso análisis y peritaje de la materialidad de la obra y su sistema constructivo. Ante todo lo aparente (formas, modos de aplicar los colores, iconografías, firmas, etc.), sin análisis, cabe la posibilidad de la falsificación, actual, antigua o de época, (sin olvidar las copias de épocas). Ahora bien, la materialidad de la obra y los modos constructivos, aunque se pueden utilizar soportes antiguos para dar originalidad a la falsificación, ofrecen datos muy concluyentes (Mayer, 1993). Si volvemos al caso anterior, el de la Inmaculada, el perito habrá comprobado que el estilo y las formas, corresponde con tal y cual escuela y época, que la iconografía se da a partir de un momento específico, pero sobre todo, que la tela es española o veneciana, ya que su hilado, urdimbres y tramas, corresponden con las telas típicas utilizadas en Sevilla o Castilla en el siglo XVIII, que el material de la tela, lino, cáñamo, etc., es el utilizado en el periodo y por la escuela (por ejemplo, los animales de los que se extrae el marfil, son diferentes en los países nórdicos que en Filipinas); igualmente llegará a la conclusión que el bastidor y el marco, estructural y técnicamente corresponden a la época con la que se relaciona la obra. También analizará la capa preparatoria, y esta nos hablará también de los modos de hacer. Salvo que conozcamos los modos de hacer de un pintor con el que podamos relacionar nuestra obra, la Inmaculada será una pieza anónima, pero ubicada en la escuela Sevilla, y realizada a finales del siglo XVII o principios del XVIII, porque su técnica constructiva y artística, su materialidad y soporte, iconografía y estilo,

corresponden con los modos de hacer de aquellas tierras y su área de influencia. La aplicación de un peritaje múltiple, holístico e incluyente, hará que las afirmaciones vertidas por el perito sean lo más contrastable posible.

Cómo tasadores del siglo XXI, debemos abogar por la aplicación de un método de conocer que incluya mil y un parámetros de análisis deferentes, donde las conclusiones se saquen sobre la suma de las partes, y nunca sobre el juicio del ojo de una sola persona que no ofrezca un análisis pericial minucioso, holístico y por escrito (Ramírez Ruiz, 2015).

Una correcta aplicación del método del conocedor debe pasar por recoger los siguientes elementos:

Reformulación conceptual y procedimental del método del conocedor	
Historia del Arte + Historia de las Artes Decorativas + Historias particulares (muebles, marfiles, plata) + Teoría del peritaje + Peritajes específicos + Tasación	Método del conocedor + Técnicas de laboratorio + Dimensión social de la obra + Documentación

Un análisis pericial concluyente sobre una pieza debe de pasar porque el perito tenga unos conocimientos amplios de la Historia del Arte y de los diferentes estilos artísticos, con sus respectivas aplicaciones nacionales o locales. A estos hay añadir los necesarios conocimientos en las historias particulares y específicas, por ejemplo del carey, la madera, el marfil (Estella Marcos, 1978), la plata, el nácar, la porcelana o las diferentes escuelas pictóricas. Estos conocimientos deben ser tanto históricos, como geográficos, es decir, que tendremos que tener conocimientos sobre el mobiliario castellano, el mallorquín, el menorquín y del rondeño.

En un segundo nivel, el perito tendrá que conocer los fundamentos de la teoría del peritaje a los que sumará las capacidades sobre los peritajes específicos (peritaje de alfombras, el de los tapices, el de las muñecas, la piedra, el marfil o la propia pintura). De cada una de estas materias, tendremos que tener unos amplios conocimientos históricos especializados (Charnery, 2015).

A la hora de aplicar estos conocimientos el perito tiene que superar lo aparente (Fry, 1999), por ejemplo, la apariencia de la platería rococó portuguesa, para centrarse en las técnicas, materiales, sistemas de construcción, leyes del metal y marcas de la platería portuguesa del rococó, conociendo también las principales aportaciones de periodo, esto es, las obras con las que tenemos que comparar la naturaleza formal, material, constructiva e iconográfica de nuestra pieza.

Toda la documentación histórica de la pieza que podamos recabar, estará a favor de juicio crítico lo más específico posible, pero de nada nos servirá un documento del Archivo de Indias que nos diga que nuestra pieza es un Velázquez si la tela, los sistemas de construcción y los modos de hacer no son los propios del sevillano. Todo esto, suponen una serie de buenas prácticas a la hora de aplicar el método del conocedor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnau, F. (1961). *El arte de falsificar el arte. Tres mil años de fraudes en el comercio de Antigüedades*. Barcelona: Noguer.
- Berenson, B. (1902). Rudiments of Connoisseurship (A Fragment). *The study and criticism of Italian art*. London: G. Bell and Sons.
- Berenson, B. (1903, 1938, 1961). *The Drawings of the Florentine Painters* (1903, 1938, 1961). Chicago: University of Chicago Press; Second Impression edition (1970).
- Berenson, B. (1952). *Los pintores italianos del Renacimiento* (1952). Barcelona: Librería Editorial Argos.
- Berenson, B. (1964). *The Bernard Berenson treasury: a selection from the works, unpublished writings, letters, diaries, and journals: 1887-1958*. London: Methuen.
- Berenson, B. y Kiel, H. (1974). *Looking at pictures with Bernard Berenson*. New York: Abrams.
- Bessy, C. y Chateauraynaud, F. (1995). *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris.
- Brown, J. y Elliot, J. H. (1985). *Un palacio para el Rey Felipe IV*. Madrid: Alianza editorial 1985.
- Bruquetas, R. (2007). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Cortes, M. (2017). *Tres aventuras por el mundo del conocimiento. Una curiosa selección de textos*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Craddock, P. T. (2009). *Scientific investigation of copies, fake and forgeries*. Oxford: Burlington.
- Charnery, N. (2015). *The minds, motives and methods of master forgers*. Londres: Phaidon Press.
- Dutton, D. (1993). *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Berkeley: University of California.
- Estella Marcos, M. (1978). Casita del Príncipe del El Escorial: Sala de los Marfiles. *Reales sitios*, 57, 57-64.
- Fry, B.S. (1999). *Art Fake –What Fake? An Economic View*. University of Zürich.
- Gage, F. (2016). *Painting as medicine in early modern Rome Giulio Mancini and the efficacy of art*. Pennsylvania: University Park, Pennsylvania The Pennsylvania State University Press.
- Gibson-Wood, C. *Jonathan Richardson: Teórico de las Ilustración inglesa*. New Haven: Yale University Press.
- Gibson-Wood, C. (2000). *Jonathan Richardson: art theorist of the English Enlightenment*. New Haven, London: Yale University Press.
- Grampp, W. D. (1991). *Arte, inversión y mecenazgo*. Barcelona: Ariel 1991.
- Lanzi, L. (1782). *Guida della reale Galleria di Firenze*. Firenze.
- Lanzi, L. (1789). *Storia pittorica dell'Italia*. Roma.
- Lombert, R. M. (2011). *El connoisseur: Historia, método y evolución de las técnicas de atribucionismo*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Manchini, G. (1620). *Considerazioni sulla pittura (consideraciones sobre la pintura)*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 1956.
- Marías, F. (1996). *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, 1996.
- Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen Hermann Blume Ediciones.
- Milicua, J. (1952). En el centenario de Ribera: Ribera en Roma (el manuscrito de Mancini). *Archivo Español de Arte*, 25, 309-322.
- Montalvo Martín, F. J. (2016). Catalogación, peritaje y mercado. En A. R. Fernández Paradas (coord.). *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los Siglos De Oro a la Sociedad del Conocimiento. Entre el barroco y el siglo XXI*, vol. 1. Málaga: Exlibric, 365-382.
- Montero Muradas, I. (1994-1995). *Un modelo de valoración de obras de arte*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de la Laguna.
- Morelli, G. (1897). *Studi di critica d'arte sulla pittura italiana*. Milano: I Treves, Ed.
- Morelli, G. (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (1880). Bologna: Nicola Zanichelli.
- Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: la marca editora.
- Pierguidi, S. (2016). Giulio Mancini e la nascita della "connoisseurship". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 79 (1), 63-71.
- Piles, R. de (1677). *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*. Paris: Chez Nicolas Langlois.
- Piles, R. de (1708). *Balance des Peintres*. Paris: Chez Jacques Estinne.
- Post, E. (2009). *Fraude*. Barcelona: Alea.
- Puttarken, R. de (1985). *Roger de Piles' theory of art*. New Haven: Yale Univ. Press.

- Ramírez Ruiz, V. (2015). Notas sobre el mercado de las artes decorativas (1880-1930). *Además de: revista online de artes decorativas y diseño*, 1, 139-157.
- Richardson, J. (1715). *Un ensayo sobre la teoría de la pintura* [An Essay of the Theory of Painting. Londres.
- Richardson, J. (1719). *Un ensayo sobre el arte completo de la crítica en lo que se refiere a la pintura y un argumento en nombre de la ciencia de un conocedor*.
- Richardson, J. (1972). *Traité de la peinture et de la sculpture*. Genève: Minkoff.
- Rossi, M. (2006). *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*. Florence: L. S. Olschki.
- Sánchez Muñoz, D. (2016). *Como catalogar obra de arte y objetos artísticos*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Teyssèdre B. (1964). *L'histoire de l'art vue du grand siècle: recherches sur l'abrégé de la vie des peintres par Roger de piles (1699), et ses sources*. París: Julliard.
- Urquizar Herrera, A. (2017). *Historiografía del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.