

Número 3  
Enero 2000

# CIAN ARTE

*La Revista*

**Las Exposiciones Temporales**  
Paz Cabello

**Manipulación,  
Embalaje y Transporte**  
Ana Tabuenca  
Antonio Ortega

**Exposiciones,  
Planteamiento Técnico**  
Ubaldo Sedano

**Legislación del Patrimonio**  
Javier García Fernández

**El Registro**  
Concha Vela

**El Correo**  
Juan Antonio Sánchez

**Análisis y  
Documentación de las Obras**  
Javier Bacariza  
Andrés Sánchez

**Las Subastas**  
Blanca Laviña

# CIAN ARTE

- Conservación y restauración de obras de arte.
- Informes de estados de conservación.
- Peritajes y valoraciones.
- Prevención de riesgo para aseguradoras.
- Mantenimiento periódico de colecciones.
- Acondicionamiento de almacenes y talleres.
- Transporte, manipulación y embalaje.

CIAN ARTE S.L. Empresa de servicios integrados, dedicada a la gestión y conservación del patrimonio artístico e histórico.

Cobertura Nacional

## © CIAN *Conservando el Arte*

Dirección  
José Luis Romero

Coordinación técnica, diseño y maquetación  
Humberto Durán

Redacción  
Alberto Lauro

Colaboradores  
Ana Larriba  
Ana Belen Martín  
José Amer

CIAN ARTE  
Redacción, publicidad y administración  
Apartado Postal, 17  
Navacerrada 28491 Madrid  
Tel.: 606421699 • 606451592  
Fax: 91 8531153  
E-mail: cian@eurociber.es

CIAN ARTE no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas en los artículos por sus autores.



**Las Exposiciones Temporales Paz Cabello** **6** **Manipulación, Embalaje y Transporte** Ana Tabuenca - Antonio Ortega **7**  
**Exposiciones, Planteamiento Técnico** Ubaldo Sedano **9**  
**Legislación del Patrimonio** Javier García Fernández **11**  
**El Registro** Concha Vela **13** **El Correo** Juan Antonio Sánchez **14** **Análisis y Documentación de las Obras** Javier Bacariza - Andrés Sánchez **16** **Las Subastas** Blanca Laviña **17** **Cuento** Jaime Larriba **18**

# SUMARIO

c i a n



## E D I T O R I A L

**CIAN ARTE** pretende ser el aglutinante del sector expositivo, basado en la prevención, en la aportación de soluciones y en el apoyo a las diferentes demandas del sector: seguro, transporte, manipulación y embalaje, conservación y restauración, etc.

En estos años, hemos creado una red de personal cualificado que ha proyectado **CIAN ARTE** a una dimensión nacional.

Como parte de nuestra actividad de comunicación, publicamos **CIAN ARTE La Revista** con el objetivo de reflejar las últimas actividades de esta empresa e incluir la información de interés referida al sector.

Los que trabajamos en ella aspiramos a hacer de la revista una referencia gráfica más de atención del sector, acogiendo en ella reportajes, ensayos, resultados de estudios e investigaciones, artículos, crónicas... , para contribuir a un aumento de conocimientos que permita afrontar mayores retos.

Confiados en que encontrará valiosos colaboradores para enriquecer su contenido, **CIAN ARTE** anunciará próximamente los temas que serán tratados en el siguiente número de *La Revista* y abrirá sus puertas a aquellos que deseen aportar algún escrito sobre los asuntos convocados.

Con suerte y de la mano de nuestros colaboradores, **CIAN ARTE La Revista**, podrá continuar sus pasos hacia el nuevo Milenio.

El editor

# Intercambio y cooperación por el desarrollo

## Museo

### PLANES DE INVESTIGACIÓN Y RESTAURACIÓN

Dentro de los trabajos que se llevan a cabo en el Departamento de Conservación-Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, se encuentra la realización de convenios de colaboración con otros centros españoles y también extranjeros.

Entre estos trabajos, puede citarse el efectuado con la Fundación Gala-Dalí, en el que se realizó un estudio de la obra de la época joven del artista. Entre los extranjeros, se han firmado recientemente convenios con la Universidad del Externado de Colombia y con el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Sin embargo, merece ser destacado el Convenio firmado con el Centro de Conservación, Restauración y Museología de La Habana, uno de los más prestigiosos de América Latina por su rigor y profesionalismo. Dicho Convenio data de 1994 y, durante estos cinco años, ha desarrollado importantes actividades periódicas que han redundado en el beneficio mutuo, como los Seminarios de Conservación - Restauración de Arte Contemporáneo.

Asimismo, en 1998 se firmó otro convenio con el Archivo Nacional de La Habana, importante institución que atesora valiosos exponentes, enfocado más a la conservación de las obras sobre soportes celulósicos y dentro del cual también se organizó, el pasado año, un nuevo seminario en el mes de abril, dado el éxito alcanzado por el anterior.

De igual manera, se promueve el intercambio de profesionales propiciando estancias de especialistas cubanos de dichos centros en el Departamento del Museo, o el estudio y proyecto para la Conservación-Restauración de obras de importancia para las instituciones cubanas antes citadas.

**Pilar Sedano Espin**

*Jefe del dpto. de Conservación y Restauración  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

## Seminario de información para el sector asegurador

### Resumen

**CIAN ARTE** *La Revista* presenta a sus lectores los resúmenes del primer Seminario de información organizado por **CIAN ARTE** que, bajo el título EXPOSICIONES Y COLECCIONISMO, fue impartido en el Centro de Estudios de Bienes Culturales de Madrid, el pasado mayo.

La iniciativa ha sido un verdadero éxito, marcado por la participación de las más prestigiosas empresas aseguradoras, corredurías y gabinetes de España, como AON-GIL y CARVAJAL, CASER, CATALANA OCCIDENTE, COMISARIADO ESPAÑOL MARÍTIMO S.A., CSC.S.A., ESTRELLA, GAROM, J & H, MARSH & McLENNAN, MAPFRE INDUSTRIAL S.A., NORDSTERN, PLUS ULTRA, REVENGA Y ASOCIADOS, ROYAL & SUN ALLIANCE, STAI. Servicios Técnicos y VET+A.

**CIAN ARTE** consiguió aunar en el Seminario la colaboración de un grupo de especialistas de reconocido prestigio que han aclarado dudas y, a la vez, han

aportado sugerencias para el sector.

Con el tiempo, **CIAN ARTE** se ha convertido en una empresa de servicios que intenta ser un nexo dentro del mundo de las exposiciones. Para lograrlo intentamos aglutinar a todos los sectores especializados que trabajan en torno a una exposición y ofrecerles el apoyo técnico y la formación adecuada.

En **CIAN ARTE**, tenemos la prevención como meta en el desarrollo de nuestro trabajo, pero el primer paso hacia la prevención es la formación. Por ello, la organización de seminarios y cursos encaminados al desarrollo de los especialistas del sector será una constante en nuestra agenda de actividades.

Para aquellos que tuvieron la oportunidad de compartir aquellas jornadas y también para los ausentes, **CIAN ARTE** *La Revista* les ofrece los resúmenes de las conferencias que fueron impartidas en el Seminario.



# Fundación Cultural MAPFRE VIDA

Avda. General Perón 40 Portal D – 28020 Madrid

Tel.: 91 581 15 96 – 91 581 14 10

## EXPOSICIONES

### 1999 - 2000

Mayo

**Joaquín Sunyer (1874-1956)**

Julio

**Xavier Gosé (1876-1915)**

Octubre

**Finalistas del Premio Penagos de Dibujo**

Noviembre

**Jardines de España**

Enero

**Pintores del alma. Simbolismo en la pintura francesa**

Abril

**Nonell. Exposición antológica (1873-1911)**

Junio

**Vázquez Díaz. Homenaje de mi tiempo**

### CURSOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

- 1994. Las vanguardias artísticas 1945-1995  
Doce conceptos fundamentales de la teoría del arte moderno
- 1995. El Impresionismo
- 1996. El Simbolismo
- 1997. El Expresionismo
- 1998. El Realismo como vanguardia
- 1999. El Surrealismo y sus imágenes

### CURSOS DE LITERATURA

- 1996. La novela española actual
- 1997. El 98. Un fin de siglo
- 1998. La generación de 1914 y el primer horizonte vanguardista
- 1999. Escena de verbena. Las máscaras de la modernidad

### PREMIOS

- "Penagos" (Dibujo)
- "González - Ruano" (Periodismo)

*conservando el arte*

# Las exposiciones temporales

**Paz Cabello** *Directora del Museo de América. Madrid.*

La frecuencia, cada vez mayor, de las exposiciones temporales permiten que un mayor número de personas puedan disfrutar de los bienes del patrimonio artístico e histórico. Sin embargo, la manipulación, transporte e, incluso, la misma exposición en sí, ponen a las piezas en un serio peligro. Cualquiera de estos pasos, dado de forma inadecuada, puede hacer peligrar unas obras que, ante todo, deben ser conservadas para el disfrute de las generaciones futuras, según indica la propia Ley del Patrimonio Histórico Español.

El conocimiento de los pasos a dar, nos ayudará a comprobar que todo funciona de manera correcta y a detectar y prevenir posibles fallos antes de que estos se produzcan.

El primer paso a dar es la selección del tema. Cualquier tema, por abstracto que sea, es susceptible de ser objeto de una exposición. Pero a veces los temas pueden ser demasiado abstractos, por lo que es aconsejable que una exposición, además de tener un tema y un argumento, se base o tenga por objeto mostrar una colección o colecciones o un determinado tipo de objetos. Suele suceder que lo que se pretende es mostrar un tipo de colecciones, como puede ser arte egipcio, y luego se busque un tema y un guión que estructuren el objetivo inicial.

En segundo lugar tenemos la búsqueda y solicitud de los objetos que van a integrar la muestra. Puede suceder que se trate de exponer una colección unitaria que tenga un solo propietario. Pero lo más frecuente es que las piezas tengan varios o, incluso, muchos propietarios. Cuanto mayor sea el número de centros de origen de las piezas, mayor es la dificultad, ya que cada propietario tiene unas características distintas, pone unas condiciones de préstamo diferentes, y hay que organizar el embalaje, transporte, desembalaje e instalación de muchos remitentes, a los que hay

que tratar con sumo respeto para que continúen confiando en la organización de la exposición y no se lleven sus obras. Como sucede con un banco, una exposición temporal se basa en la confianza que el propietario prestador tiene en el organizador de la muestra. Sin embargo, un organizador habituado y eficaz, y no todos lo son, puede afrontar cualquier desafío.

Otro punto a tener en cuenta es el tipo de colección con el que se trabaja. Cuanto mayor sea el número y diversidad de los objetos a exponer, mayores serán las dificultades. Sin embargo, cuanto mayor sea el número y la diversidad de los objetos mostrados, la muestra tendrá una mayor variedad y atractivo. Hay objetos cuya manipulación, embalaje, transporte y exposición suele presentar menos dificultades: los cuadros en lienzo suelen ser más fáciles y seguros que, por ejemplo, los textiles; los formatos medianos y grandes, aunque no en demasía, se dejan exponer, transportar y manipular con facilidad. Pero el comisario de la muestra no suele, ni tampoco debe, pensar en estas dificultades que son técnicas y por tanto salvables, sino en que los objetos sean atractivos y que "hablen" por sí mismos.

Luego se debe proceder a la solicitud de los objetos. Para ello el prestatario debe pedir el "facilities report" o condiciones de la sala y el edificio donde se realizará la exposición, en cuanto a seguridad y control del medio ambiente. Debe también asegurarse de que los embalajes se harán de forma correcta y segura, debiendo establecer unas condiciones mínimas y una estricta supervisión. Todavía hay prestatarios que creen haber embalado con las suficientes garantías, sin conocer lo complejo que esto puede llegar a ser y la alta especialización a que se ha llegado. Un buen embalaje no es suficiente si el medio de transporte no es seguro para la integridad de las obras. La empresa seleccionada

para el embalaje y el transporte (suelen ser las mismas o actuar de acuerdo), deben ser solventes y seguras, y deben acordarse todos los detalles. Es conveniente que sea una misma empresa la que se ocupe de embalaje y transporte o que, por trabajar habitualmente de forma conjunta, puedan actuar coordinadamente.

Al solicitar los objetos, se efectuarán los seguros, debiendo saberse que puede no ser lo mismo una tasación, a efectos de seguro, que el precio de compra de un objeto, ya que cada pieza es en sí única e insustituible para su poseedor y, por regla general, si ésta se deteriora, no puede adquirirse otra igual. Hay que tener en cuenta que las colecciones de un museo público, por ley, no pueden ser nunca vendidas ni intercambiadas como sucede con un propietario particular, que puede llegar a negociar con sus posesiones. En fin, es altamente aconsejable que un "correo" acompañe las piezas en sus viajes, esté presente en los desembalajes y dé su visto bueno a la forma en que la pieza queda expuesta, pudiendo llevarse el objeto de vuelta si observa que las condiciones no son las adecuadas.

El tercer paso a dar en una exposición temporal es el estudio de la solicitud de préstamo por parte del prestatario. Éste debe asegurarse de que va a tener todas las garantías ya mencionadas y cualquier otra que estime oportuna. La entidad que organiza la exposición debe ser solvente, como también todas las empresas relacionadas con el embalaje, transporte, seguro y exposición. También el comisario que organiza la muestra debe tener una solvencia científica y, en algunos casos en que la entidad organizadora es poco conocida, debe inspirar la confianza de que se ocupará de los temas anteriormente mencionados.

A la hora de tomar una decisión, lo lógico es que el prestatario, ante cualquier duda, se niegue al préstamo

o bien ponga restricciones y condiciones. Debe, además, estudiar los objetos que le solicitan: si son o no idóneos para la exposición, si puede o no prescindir de sus piezas, ya que pueden estar expuestas o en almacén, estudiando la importancia de la exhibición a la que vayan a participar. Ocurre, en ocasiones, que se solicitan piezas que tienen para el propietario unas especiales connotaciones simbólicas o políticas (que sea una seña de identidad nacional o un objeto de devoción), que desaconsejen su préstamo. A la hora de acceder al préstamo, el dueño debe también juzgar el estado de conservación de la obra y si va a haber o no varios traslados, ya que no es aconsejable que las piezas tengan muchos movimientos, siendo usual no acceder a una exhibición con más de tres sedes. El propietario

puede hacer una contra apuesta, sugiriendo otras obras que puedan desempeñar un papel similar y que tengan menos problemas de conservación, y poner condiciones referentes a como van a figurar en la muestra o en el catálogo.

El cuarto paso a dar son los trámites administrativos: la elaboración de una lista definitiva, la valoración de los objetos para el seguro, la firma del convenio o contrato donde deberán figurar las condiciones, la obtención de los permisos de salida oportunos y el permiso de exportación temporal si se trata de que las piezas salgan fuera del país.

El quinto paso es el seguimiento, comprobando que se cumplan todas las condiciones. Dentro de un museo, todas estas condiciones se

suelen cumplir bajo la supervisión de varias personas: el responsable de documentación o register, el conservador que es responsable de la colección, el jefe de conservación y restauración y la propia dirección que es la responsable final. Se deben hacer una serie de documentos que reflejen el estado de conservación de la obra, actas de entrega en las que se deben hacer constar las posibles incidencias ocurridas.

En el sexto paso, una vez devueltas las piezas a su lugar de origen, deben hacerse también actas de entrega, debe comprobarse el estado de las piezas, dejando constancia de las incidencias y del grado de cumplimiento de todo el proceso. ■

# Manipulación, embalaje y transporte

Ana Tabuenca - Antonio Ortega

SIT TRANSPORTES INTERNACIONALES, S.A. Madrid.

Lo primero que destacó el conferenciante fue la siguiente norma: es fundamental mantener las condiciones habituales de humedad y temperatura en las que se encuentran las obras de arte. Estos dos parámetros están determinados por los lugares donde se encuentran expuestas habitualmente. Es prioritario determinar unos criterios muy concretos para cada tipo de obra: el embalaje según el soporte, la movilidad, los costos de la operación, etc. Cada operación demanda un tipo de solución específica. Tan importante es el embalaje como la manipulación y el transporte. Cada eslabón de esta cadena tiene que tener óptimas condiciones para la buena conservación de la pieza o los objetos.

La disertación continuó con la muestra de unas diapositivas que ilustraban las dificultades con las que enfrenta en su trabajo. En esta ocasión, se trataba de una escultura compuesta de 140 trozos, unos de ellos pegados, otros agrietados y muchos casi desprendidos. La operación consistía en bajar la pieza

por un tramo de escalera de veintidós peldaños sin que tocara ninguno. El peso era de 680 kilos y las medidas de 2, 20 por 2,20 metros. El desplazamiento de la obra tenía como finalidad llevarla al taller para proceder a su restauración. Para muchos de estos traslados hay que crear artilugios especiales en cada ocasión. De ello depende la calidad del servicio que se brinda. Con una cinta adhesiva de alta resistencia se ajustaron algunas zonas, las más dañadas; esta medida, de protección previa, se tomaba por si se producía algún incidente, que podía ser catastrófico para la obra. La escalera fue cubierta por madera, y el traslado, ayudado por una estructura metálica, una especie de jaula de hierro que levanta la obra doce milímetros del suelo. El traslado se hace rodado sobre una cuña de madera que detenía el movimiento, amortiguado, a su vez, por una espuma de alta densidad. Todas las tensiones, de esta manera, se reducen considerablemente. Esto es un elemento estable que brinda a los operarios seguridad. Finalmente,

una vez colocada la obra dentro de la estructura metálica, se procede al traslado final. La pieza fue descendiendo, a 20 minutos por metro, colocada sobre unos patines de aire. El costo de la operación fue de medio millón de pesetas.

Tras la exposición de Antonio Ortega, tomó la palabra Ana Tabuenca, que abundó sobre el presupuesto de estos proyectos y la cotización de los servicios.

La sesión terminó con un debate sobre algunos de los parámetros, criterios y factores demostrables que pueden ser objetivos a la hora de valorar el trabajo de una casa de transporte. Entre ellos, Ana Tabuenca destacó los años de experiencia; la cuantía de las exposiciones, tanto si son contratos con la administración como con instituciones privadas; la especialización del personal; la calidad de las instalaciones; los vehículos, etc. La sesión concluyó con una animada discusión sobre la arbitrariedad del criterio de selección y adjudicación de los concursos por parte de la Administración Pública. ■

# MUSEO DE AMÉRICA

Único en Europa por la excepcional calidad y variedad de sus fondos sobre América, en su Exposición Permanente, muestra una visión general de las culturas americanas más importantes. Los fondos arqueológicos tienen un especial interés, destacando el Tesoro de los Quimbayas, una sorprendente colección de piezas de oro. Por otra parte, son dignos de mención el Códice Trocortesiano, uno de los tres códices mayas que se conservan en el mundo; el Códice Tudela, manuscrito en formato europeo con pinturas indígenas; las cabezas reducidas de los jíbaros, la brillante colección de pintura colonial y los cuadros mexicanos realizados con conchas de nácar.

## Programación. 1999 - 2000

### ■ Exposiciones temporales.

“**Los Mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala**”.

Del 16 de Septiembre al 14 de Noviembre.

“**Los siglos de oro en el Virreinato de América 1550-1700**”.

Del 23 de Noviembre al 12 de Febrero del 2000.

### ■ Cursos de Formación sobre América.

### ■ Ciclos de conferencias. Salón de Actos. Sábados a las 12 horas:

“**Culturas Populares en el Golfo de México**”. Días 9, 16, 23 y 30 de Octubre de 1999.

“**La música precolombina en los Andes**”. Días 6, 13 y 20 de Noviembre de 1999.

“**La religión en la cultura Azteca**”. Días 27 de Noviembre y 4, 11, y 18 de Diciembre de 1999.

### ■ Ciclos de Folklore y Conciertos.

Ciclo de conciertos homenaje al compositor brasileño **Heitor Villa-Lobos**.

A las 12 horas. Salón de Actos, días 3, 10, 17 y 24 de Octubre de 1999.

Ciclo de **Música Clásica Iberoamericana**. De Enero a Febrero del 2000.

### ■ Actividades didácticas ( visitas guiadas para grupos, talleres infantiles, teatro de marionetas los domingos de Marzo a Mayo del 2000, aula iberoamericana, publicaciones “Revista de Anales del Museo de América” ).

### ■ Presentaciones, congresos y actos sociales de contenido cultural.

### ■ Actividades dirigidas a Iberoamérica, que se desarrollan en Latinoamérica y España.

V Curso: “**El museo y su entorno, patrimonio cultural y turismo**”.

Se celebra todos los años en noviembre, este año en Madrid.

#### Horarios:

Martes a Sábado, de 10.00 a 15.00 horas.

Domingos y festivos, de 10.00 a 14.30 horas.

Lunes, cerrado.

#### Dirección

Avenida Reyes Católicos, 6

28040 Madrid (Junto al Faro de la Moncloa)

Tel.: 91/549 26 41 y 91/543 94 37

Metro: Moncloa

Autobuses: 1, 12, 16, 44, 61, 82, 83, 132, 133 y Circular.

# Exposiciones, planteamiento técnico

**Ubaldo Sedano**

*Jefe de Conservación y Restauración del Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid*

En su exposición, Ubaldo Sedano planteó que el técnico es el responsable último de la supervisión del objeto, entre sus obligaciones, está la de reflejar en "acta" el estado de conservación de la pieza o piezas, mediante un informe de condición. (Garantía para cualquier reclamación u observación futura).

Es necesario que efectúe la previsión de posibles inestabilidades, de los elementos constitucionales, causados bien por la estructura de los materiales (posibles reacciones de degradación como consecuencia del impacto que sufre el objeto ante los cambios ambientales), o bien por la sucesión de manipulaciones (algunas poco adecuadas), a la que será sometido.

Para garantizar en lo posible la estabilidad durante el tránsito, es preciso hacer una previsión de todos los pasos del proceso, los posibles fallos del sistema y, también, los materiales accesorios que pueden paliar, en alguna medida, los efectos indeseados.

1. Disponer de una documentación completa y ajustada a la realidad de las condiciones de exposición que hay en la institución que organiza la muestra de carácter temporal.

- Colocación e itinerarios.
  - Condiciones medioambientales: humedad, temperatura, luz.
  - Seguridad.
2. Interponer el mayor número de

barreras que frenen, en grado máximo, los efectos agresivos.

- En este sentido es importante la investigación que se desarrolla respecto a materiales de embalaje y transporte.
- El uso frecuente de cajas o vitrinas climatizadas.
- Contenedores que, partiendo de una estanqueidad aceptable, incluyen en su interior elementos estabilizadores para objetos delicados, (en la actualidad, en fase de experimentación).

Este tipo de contenedores puede ser de gran utilidad para el control lejano de las piezas pues normalmente, en las últimas versiones, lleva incorporado un pequeño chip que almacena información, durante todo el periodo de exposición, sobre las condiciones fundamentales. Esta información es vertida a un programa informático en el museo de origen,



*Ubaldo Sedano / José Luis Romero*

sirviendo así para establecer las posibles causas futuras de degradación en futuros estudios.

3. Estudios como los que proponen determinados museos, basados en la información que proporcionan las grietas microscópicas (microfisuras), de los materiales de las obras de arte u objetos de índole cultural, (estudio comparativo de la información extraída antes y después de cada desplazamiento).

4. La toma de huellas dactilares mediante sistemas de microrradiografías, documento ante posibles fraudes.

5. La elaboración de programas de riesgo, etc.

Todo ello no son más que pequeñas aportaciones que sumadas reflejan el esfuerzo de la mayoría de la "Comunidad Cultural" por encontrar una solución y una garantía ante el tremendo número de desplazamientos de obras capitales de nuestro patrimonio, como consecuencia de una política cultural que trasciende de las atribuciones y el control del propio técnico.

Por otro lado, son una pequeña garantía para las empresas o grupos que asumen el difícil tema de asegurar económicamente estos movimientos. ■

*Centro de Estudios de Bienes Culturales*

RAYXART

ARTE LAB

---

## CENTRO DE ESTUDIOS DE BIENES CULTURALES

---

C/ Alberto Bosch nº 9 - 1º Izq. 28014 Madrid

---

Tel: 91 420 02 32 . 91 420 05 82

---

Fax: 91 420 02 57 . 91 420 29 32

---

Página Web: [www. Arte - Lab.com](http://www.Arte-Lab.com)

---

E - mail: [arte-lab@mx4.redestb.es](mailto:arte-lab@mx4.redestb.es)

---

El Centro de Estudio de Bienes Culturales reúne, en el mismo domicilio social, a dos empresas dedicadas a la investigación científica y la documentación de obras de arte. Cuenta con una avanzada tecnología de análisis, bases de datos actualizadas e importantes fondos de documentación, con los que trabaja un equipo pluridisciplinar formado por científicos, historiadores y restauradores con más de diez años de experiencia exclusiva en el campo del arte. Esta estructura permite aplicar en cada estudio la metodología de investigación utilizada por centros homólogos del mundo. El trabajo va dirigido a satisfacer, de forma personalizada, las más exigentes demandas de los proyectos de museos, empresas de restauración, historiadores, coleccionistas y profesionales del mercado del arte. La garantía de calidad y rigor científico de los informes que emite el Centro, posibilitan la publicación y/o comparación de los resultados con la literatura especializada internacional.

# Legislación del Patrimonio

**Javier García Fernández**

Catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad de Alicante y Director de la revista Patrimonio Cultural y Derecho.

En su exposición durante el seminario, Javier García Fernández explicó que el régimen jurídico, dentro de la Unión Europea, para la circulación de las obras de arte es muy restrictivo, aunque luego cada Estado tiene su normativa particular. Por ejemplo, resulta mucho más estricto en España e Italia que en el Reino Unido, teniendo este país una legislación más permisiva. Pero al desaparecer las fronteras y con ello, el control de las aduanas territoriales, la situación es compleja y algo contradictoria. Por eso, muchos países de la Unión Europea han dictado leyes en desarrollo de la directiva europea dictada para regular la devolución de arte ilícitamente exportada o importada.

La Ley de 1985 regula una metodología para proteger los bienes más relevantes del Patrimonio Cultural. A partir de ella, se establecen dos categorías distintas: la de máxima protección (los llamados Bienes de Interés Cultural), y los inventariables (los que se inscriben en el Inventario General del Patrimonio Histórico Español). Inicialmente, según la Ley del Patrimonio Histórico Español, la tramitación de la declaración de un Bien de Interés Cultural correspondía a la Administración Autonómica, salvo que el bien fuera propiedad del Estado, como por ejemplo, los inmuebles ministeriales (la sede del Ministerio de Economía y Hacienda, la del de Agricultura, etc.). Una vez que se había tramitado todo el expediente, la declaración correspondía al Consejo de Ministros. La ley fue recurrida por varias Comunidades Autónomas y el Tribunal Constitucional dictó lo que se llama una sentencia interpretativa. A partir de esta sentencia, corresponde al

Consejo de Gobierno de cada una de las Comunidades Autónomas tramitar todo el expediente incluyendo su declaración. Esto supone que las Comunidades Autónomas deciden sobre casi al 95% de los bienes españoles. Sobre lo único que puede declarar el Consejo de Ministros es sobre aquellos bienes que el propio Ministerio de Educación y Cultura ha tramitado porque siguen siendo titularidad de la Administración General del Estado o de Patrimonio



Javier García Fernández

Nacional. Por ejemplo, el Convento de las Descalzas Reales, el Palacio del Senado, el Convento de la Encarnación, etc.

Al ser declarado un Bien Cultural, éste se inscribe en el registro de Bienes de Interés Cultural que existe en la Secretaría de Estado y Cultura. Se le expide un título que conlleva una serie de cargas para sus propietarios. Ellos tienen que notificar cualquier movimiento de la obra si es, por ejemplo, un cuadro, y están obligados a permitir la inspección, su estudio por investigadores, su préstamo para exposiciones temporales y a exponerlo un determinado período al año. Esta declaración también puede afectar a muebles e

inmuebles. No puede ser reconocido como tal la obra de ningún autor vivo. Existen una serie de desgravaciones fiscales, para los propietarios, en el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas, en el de Sociedades y en el de Bienes inmuebles. Los propietarios suelen quejarse de que los beneficios fiscales son escasos pero hasta ahora es lo que dicta la Ley.

La ley permite, cuando se trata de Bienes Muebles, su transporte, no su exportación. Puede ser trasladado dentro de España, prestado para exposiciones temporales. Los únicos que no se pueden vender, prohibido expresamente a los particulares, son los bienes eclesiásticos, que pueden ser cedidos al Estado o a otras instituciones de la Iglesia. Los bienes inmuebles declarados BIC conllevan una serie de consecuencias desde el punto de vista urbanístico y de mantenimiento. Si se declara BIC un conjunto de edificaciones, una ciudad o un pueblo, eso exige un plan específico de protección. No se puede construir en su entorno, ni modificarlos.

Los bienes inventariados, de categoría menor, sólo pueden ser bienes muebles. Si se pretende vender fuera del país hay que pedir los correspondientes permisos y especificar la cuantía a la que asciende la venta. Entonces, la Administración puede optar por adquirirlo por la cantidad declarada. Estos bienes pueden ser exportados y no tienen que ser expuestos, pero sí prestados a solicitud de la Administración para alguna exposición temporal.

La Ley regula con criterios unitarios el tratamiento del Patrimonio Ar-

queológico, las excavaciones, el régimen jurídico de éstas y también del Patrimonio Etnográfico. Hace igualmente referencia al Patrimonio Documental y Bibliográfico, y luego aborda el régimen general de los Archivos, Museos y Bibliotecas de titularidad estatal. Regula las medidas de fomento (las desgravaciones de las que se pueden beneficiar los propietarios); y contempla el 1% Cultural, que se aplica muchas veces de forma poco adecuada. Es esta Ley del Patrimonio Histórico Español la que obliga a toda entidad pública a dedicar el 1% de su presupuesto a una inversión de carácter cultural. Termina regulando las sanciones y se tipifican las conductas que pueden destruir el Patrimonio, siempre que no tengan carácter penal. El Código Penal contempla, de manera muy completa, todas las conductas que atentan contra el Patrimonio. La Ley se complementa con una serie de Reglamentos. Un Real Decreto dictado en 1987 regula estos procedimientos. Está acompañado del Real Decreto que aprobó el Reglamento del Sistema Español de Museos. Dos años

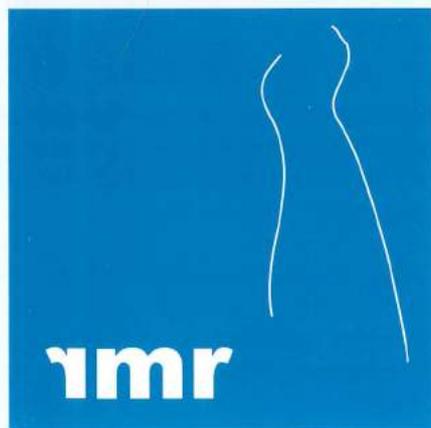
después, se hizo lo mismo con las Bibliotecas. Aún no se ha dictado uno referente a los Archivos, pues el actual vigente data de 1901. Todas estas son normas que desarrollan la Ley a nivel nacional.

En el plano internacional, España ha suscrito una serie de tratados dirigidos a la protección del Patrimonio. El primero de ellos, aunque dudo de su eficacia, es el Convenio de La Haya de 1954 sobre la protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado. Otros son: el de protección del Patrimonio Arquitectónico de Granada en 1985; el Convenio de París, propiciado por la UNESCO, que regula la circulación, importación y exportación de obras de arte; y, también el de París de 1972, el Convenio sobre el Patrimonio Mundial, Cultural y Natural que contempla las declaraciones de Patrimonio de la Humanidad que periódicamente se dan a finales de año.

Conforme al artículo 148.1.15 de la Constitución española, las Comunidades Autónomas, y conforme a

sus Estatutos de autonomía, tienen amplias competencias en materia de Patrimonio Histórico. Esto explica que a partir de 1990 dicten leyes de Patrimonio. Primero fueron la del Patrimonio Cultural Vasco y la de Castilla la Mancha; y luego, la catalana, la andaluza y la gallega. Más recientemente, en poco tiempo, se han aprobado las de Cantabria, Aragón, Baleares, Canarias, Comunidad de Madrid, Comunidad Valenciana y alguna más, como Extremadura. Hasta hace dos años sólo teníamos las leyes de Patrimonio Histórico de las Comunidades llamadas de Primer Grado (Cataluña, Galicia, País Vasco y Andalucía), y la de Castilla la Mancha. Ahora sólo les falta a Asturias, Navarra, Rioja, Murcia y Castilla – León.

El debate se centró en la legislación de contratación de las instituciones culturales y las características de los muebles e inmuebles de cada una de las Comunidades, orientadas por la política que lleva cada una de ellas. ■



**arquitectura**

General Moscardó 17 - P.B. 28020 Madrid  
Tel.: 606 421 699 - 607 995 157 - Fax: 91 553 3081

# El Registro

Concha Vela

*Consejera Técnica de Registro y Documentación Artística del Museo del Prado. Madrid.*

Concha Vela realizó una disertación sobre la importancia del Departamento de Registro en la organización interna de los museos y su vinculación con las empresas con las que mantiene relaciones la institución.

La conferenciante expuso que el origen del Departamento de Registro está en los museos anglosajones y, especialmente, en los Estados Unidos. Los Departamentos de Registro de los museos europeos han imitado, en cierta manera, la estructura y organización de sus homólogos norteamericanos. En España, hasta hace muy pocos años, era un departamento prácticamente desconocido, ya que el sistema museístico tradicional de nuestro país no lo contemplaba en sus estructuras. Sin embargo, en los últimos veinte años se ha producido una gran transformación en los museos españoles, creándose, por un lado, museos de nueva planta, y por otro, ubicando nuevos museos en edificios antiguos que han sido rehabilitados y dotados de las instalaciones necesarias para sus funciones. Entre ellos se podrían destacar el Museo Reina Sofía, primero como centro de exposiciones y luego como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS); el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM); el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria (CAAM); la Fundación Tapies en Barcelona; el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela (CGAC); el Museo Thyssen-Bornemisza y otros tantos, hasta llegar al Museo Guggenheim de Bilbao. En todos ellos, el Departamento de Registro es de suma importancia ya que se ocupa de los movimientos internos y externos de las obras del museo y de todos los aspectos técnicos que conlleva la organización de las exposiciones temporales.

Los museos de arte contemporáneo están más familiarizados con este departamento que los de bellas artes o arte clásico, debido a la gran cantidad de exposiciones que preparan. Como prueba de esta tendencia, la conferenciante comentó que sólo en 1998, en el Museo Reina Sofía, se organizaron veinte exposiciones temporales mientras que en los museos de Bellas Artes y, concretamente, en el Museo del Prado sólo se organizó una exposición, aunque esta fue una magna y complicada muestra sobre la figura de Felipe II. Todo ello responde a que el público, cuando visita un museo de Bellas Artes, va a visitar la colección permanente; mientras que en los de arte contemporáneo, por la propia dificultad de su especialidad, el atractivo está en las exposiciones temporales, que son menos costosas que las exposiciones de arte clásico, sobre todo en lo relacionado con el seguro de las obras. Los museos de Bellas Artes son más reacios a prestar sus fondos que los de arte contemporáneo, y esto influye a la hora de tomar decisiones sobre las muestras que programan. A ello se suma la oferta cultural de otras entidades privadas o públicas como pueden ser Bancos, Cajas de Ahorro, Diputaciones Provinciales, Centros y Casas de Cultura, Fundaciones y demás instituciones de carácter local y regional. Toda esta gran movilidad de obras tiene que ser controlada por el Departamento de Registro, no sólo de cara al exterior sino también en relación con la organización interna de cada centro. En este departamento se concentran también los diferentes archivos y la documentación existente sobre cada pieza. Además, se ocupan de la gestión de transporte, seguro, embalaje y manipulación de las obras de arte, así como de la organización de los correos que acompañan a las obras.

Este Departamento existe en otros museos que no tienen nada que ver con las Bellas Artes como son los museos de Ciencia y Tecnología, Antropología, Arqueología, Ciencias Naturales, etc... La necesidad del mismo viene dado por el número de exposiciones temporales que se realizan y el volumen y la complejidad de sus fondos. Su función se considera la base de la organización de la institución ya que concentra todos los archivos y la documentación de sus obras, lo cual es fundamental para los investigadores, estudiosos y el personal ajeno al museo. La relación con otros departamentos del Museo debe ser fluida para facilitar la labor de los conservadores y de los historiadores que necesiten consultar sus archivos. El libro básico para conocer a fondo las funciones del Departamento de Registro es el publicado por la Asociación Americana de Museos (AAM), equivalente al Consejo Internacional de Museos en Europa (ICOM), en 1953, "Museum Registration Methods", fruto del trabajo de dos jefes de Departamentos de Registro con más de treinta años de experiencia, Dorothy Dubley, del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), e Irma Bezold Wilkinson, del Metropolitan. El libro es de una gran utilidad para todo tipo de museos.

La especialista expuso como debe ser la estructura del departamento de registro: una oficina con los especialistas que trabajan con la documentación y los archivos informatizados (configurados por autores, materias, salas, topográficos, almacenes, etc), y en la gestión de la salida y entrada de obras; y otra sección, destinada a los operarios que manejan físicamente las obras (zona de embalaje).

La ponente describió los trámites

necesarios para la salida de una obra como préstamo de una exposición. Para ello, es indispensable una Orden Ministerial que debe firmar el Ministro y se debe tramitar, al menos, con tres o cuatro semanas de antelación, y el Permiso de la Junta de Exportación si la obra sale al extranjero. Esta Junta se reúne aproximadamente una vez al mes y en ella se autoriza o no la salida de las obras del Museo. La Orden Ministerial contempla datos relativos a la exposición temporal, así como el valor del seguro de cada obra en préstamo y, para la Junta, se solicitan dos fotografías, un impreso a rellenar y un informe del conservador correspondiente. El Departamento de Registro es el

encargado de tramitar estos permisos al Ministerio de Educación y Cultura. Concha Vela hizo una comparación entre los departamentos de registro del Museo Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo del Prado, instituciones en las que ha trabajado, y mostró impresos de los movimientos internos y externos de las obras de arte.

A petición del director de CIAN, enfatizó sobre la relación de este departamento con las compañías y corredores de seguros. Aclaró que, por lo general, cuando es solicitada una obra, los organizadores proponen la compañía de seguros y la casa de transporte. En su contrato

de préstamo que establece cada museo con la institución solicitante del préstamo, existe un apartado en el que el museo se reserva el derecho de admitir o no las propuestas realizadas por los organizadores de las exposiciones. A veces, han tenido problemas con las empresas de transporte por la calidad de las manipulaciones de las obras.

Terminó hablando del seguro de las obras, que debe abarcar el tiempo previsto de la muestra, más los periodos del transporte de ida y vuelta. En los museos, el valor de las obras, para suscribir la póliza de seguro, lo determina el conservador responsable de cada obra. ■

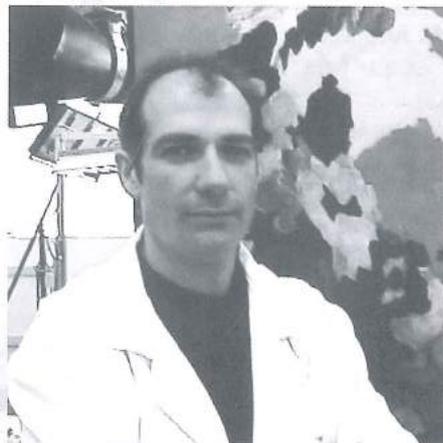
## El Correo

**Juan Antonio Sánchez.**

*Restaurador del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.*

En el mismo seminario, participó Juan Antonio Sánchez, encargado de explicar al público todas las etapas que se siguen desde que una obra es aprobada para su préstamo por la institución a la que pertenece, hasta que llega a su destino. La obra es debidamente embalada, siguiendo las condiciones que la institución y la empresa de transporte han acordado. La persona de "el correo" es indispensable desde su salida. Actualmente, por orden ministerial, las colecciones estatales necesitan de una escolta, ya sea privada o pública. El correo lleva toda la documentación pertinente y está presente en las gestiones que se realizan en el aeropuerto. En muchos casos, los que arman los palés son los empleados de la terminal de carga, y es importante que se coloquen dentro de la bodega, en dirección al vuelo. El personal de la compañía de transporte termina aquí sus ocupaciones. El correo debe confirmar que su cargamento está en el avión antes de emprender el vuelo. A su llegada al país de destino, el

responsable de la compañía de transporte del lugar debe estar



esperándole debidamente informado de su identidad y de las obras que lleva. Le trasladará a la zona de carga y gestionará los trámites de aduana pertinentes. Después, las obras son sacadas del palé, entregadas al correo y llevadas al museo o institución de destino. Las cajas que contienen las obras nunca deben ser abiertas en el mismo día porque la diferencia de temperatura entre la zona de carga de los aviones y las salas de exposiciones de un

museo es notable. El correo tiene en un informe todos los datos de la obra que porta (el autor, el título, la fecha, la datación, el número de registro, las medidas, el peso, el tipo de embalaje con sus capas detalladas, el estado de conservación de la obra, observaciones, etc). Todos los museos tienen sus modelos. El correo chequea su informe con un representante del museo o institución al que ha llegado, puede ser un restaurador o un conservador. En algunos casos, el informe es ampliado por la persona que lo recibe. Es conveniente que el correo deje su obra instalada, para evitar manipulaciones posteriores. La variante de este procedimiento es el viaje en camión. A veces el trayecto incluye una parte en avión y otra en camión. Algunos viajes que antes se hacían en camión han variado. Por ejemplo, un viaje a París, que antes se realizaba en camión, ahora se hace en avión debido a los altos costos que requiere una escolta por superficie entre estas dos ciudades. Juan Antonio Sánchez terminó su exposición señalando que entre la compañía de transporte y el organizador a veces se concentran gran cantidad de obras procedentes de distintas instituciones, con la finalidad de abaratar costes. Esto aumenta el riesgo de pérdida en caso de un siniestro. ■



## Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes

AMAVI es el punto de encuentro de numerosos creadores contemporáneos. Constituida como asociación sin ánimo de lucro, trabaja desde 1996 por y para los artistas de Madrid. Presta servicios de apoyo, asesoramiento y divulgación. Es una herramienta de defensa de los derechos de los creadores y una clara apuesta por el progreso del Arte Contemporáneo.

# Análisis y documentación de las obras

**Javier Bacariza**, restaurador / **Andrés Sánchez Ledesma**, bioquímico.  
Centro de Estudios de Bienes Culturales,  
RayXart .S.L. ■ Arte-Lab.S.L. Madrid.

Javier Bacariza comenzó su exposición abordando la necesidad que tienen muchas colecciones públicas y privadas

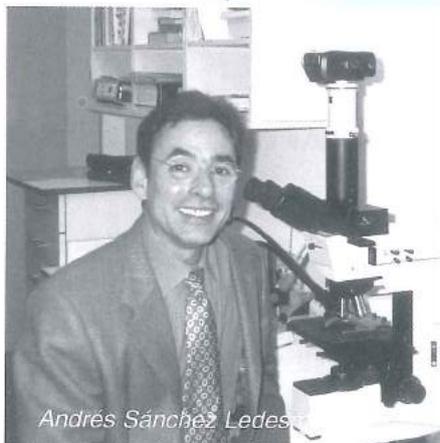


Javier Bacariza

de realizar estudios integrales de las obras. Estas investigaciones sólo pueden ser llevadas a cabo por un equipo cualificado y multidisciplinar, ya que supone el estudio detallado de la técnica de ejecución, el estudio material de las obras y el análisis de toda su documentación histórica y artística. La metodología contempla el empleo de diferentes técnicas de examen de las superficies, métodos físicos y químicos de análisis y la consulta e interpretación de la documentación de las piezas. Los exámenes globales conllevan, en primer lugar, el estudio fotográfico con luz visible a diferentes aumentos, luego con luz ultravioleta con la cual es posible distinguir la presencia de diferentes intervenciones en las obras y por último, con luz rasante, para estimar el estado de las capas superficiales. Posteriormente se realiza el estudio de la imagen radiográfica de la obra (rayos X), y la posible presencia de dibujo subyacente (documento distintivo de muchos pintores y

escuelas), mediante la reflectografía infrarroja. El Centro cuenta, en la actualidad, con un procesador de imágenes analógicas (super ojo), que combinado con las técnicas anteriores, permite una lectura más detallada de las radiografías y reflectografías; por otra parte, este equipo permite distinguir huellas sobre las superficies de las obras, producidas por diferentes causas, que no se observarían con las otras técnicas de examen. Javier Bacariza terminó con una proyección de diapositivas en la que se mostró el trabajo realizado en diferentes pinturas, estudiadas a partir de la solicitud de sus propietarios, quienes deseaban aumentar el nivel de información de sus adquisiciones.

La exposición continuó con Sánchez Ledesma quien explicó la metodología que sigue a los exámenes globales y a la documentación registrada: el estudio de los materiales constitutivos de las obras. Hizo un breve recuento de la alta tecnología empleada en el



Andrés Sánchez Ledesma

Centro en los análisis químicos para la identificación de los materiales originales y añadidos a las obras y enfatizó la importancia de esta

información tanto para historiadores del arte, como para los restauradores y conservadores de bienes culturales. El estudio material puede ser determinante en la ubicación cronológica de una pieza, aporta información valiosa en el conocimiento de su tecnología de elaboración, apoya la decisión de las técnicas y materiales a emplear durante la restauración y permite proyectar las medidas y condiciones a seguir para su conservación. Ejemplificó este último aspecto con el caso reciente del Guernica de Picasso, que a pesar de mantenerse en la sala de exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, un riguroso estudio técnico ha recomendado no trasladar la obra. Andrés Sánchez Ledesma comentó, además, la variedad de materiales que se pueden encontrar en obras antiguas y contemporáneas, y como el conocimiento de los períodos de uso de estos materiales en la historia, su forma de envejecer y las posibles relaciones con otros materiales, es lo que le puede dar sentido y utilidad a los resultados analíticos que se obtienen en esta parte del proceso de estudio de las obras.

La exposición de los especialistas terminó con una presentación simultánea de los trabajos realizados en colaboración por los técnicos de las dos empresas que conforman el Centro de Estudio de Bienes Culturales, que actualmente recibe solicitudes de investigadores, museos, empresas de restauración, galeristas, coleccionistas, empresas de seguros y profesionales del mercado del arte. ■

# Las Subastas

**Blanca Laviña**

*Subastas Ansorena. Madrid.*

La especialista comenzó señalando la complejidad de otorgar valores a las obras de arte que se subastan y la subjetividad de las valoraciones sobre los objetos y las obras de arte, pues dependen del interés del coleccionista, la moda, la demanda, etc.

La subasta tuvo su origen en el mundo romano, cuando se repartía el botín de los vencidos. Pero tal como se conoce hoy, organizada de forma periódica por casas especializadas, que datan de 1744; primero con Sothebys y, más tarde, con Christies, ambas situadas en Londres. Siempre ha existido entre ellas gran competitividad. En el siglo XVIII, en Madrid se realizaban este tipo de ventas frente a la Iglesia de San Sebastián, pero no es hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando adquiere las características actuales. Destacó la importancia del Marqués de Salamanca en dar a conocer en Francia la pintura barroca española. Después de ofrecer otros datos sobre los antecedentes de su actividad en España, Blanca Laviña explicó en qué consiste una subasta.

Se trata de la venta pública de bienes o alhajas que se hace al mejor postor. Al ser un acto público, queda constancia ante testigos de los precios de remate, es decir, de la adjudicación. Este último resulta de importancia en relación a la testamentaría, objetos de varios propietarios procedentes de avales o deudas. Con la edición del catálogo de las piezas a subastar, la información llega a un número inmenso de compradores que al competir hacen subir el precio de venta de una pieza, especialmente, de las irrepetibles.

La ponente continuó haciendo una disertación sobre la relación entre la casa subastadora y el cliente, así como del procedimiento a seguir desde que éste propone un objeto, que testifica que es de su propiedad,

hasta que es subastado. Las figuras claves en una sala de subastas son el tasador y el catalogador de las obras de arte, por lo general, licenciados en historia del arte, informados sobre los precios del mercado. Puso como ejemplo la demanda de los años setenta cuando estuvieron muy cotizados los autores de la escuela luminista (Regoyos, Beruete, Sorolla), a los que siguieron pintores muy minuciosos y detallistas (Fortuny, Pablo Salinas, José Gallegos, Salvador Sánchez, Eduardo León,



etc). También entonces, algunos pintores del Siglo XIX menos conocidos empezaron a tener su lugar en el mundo del arte y sus cotizaciones. Al principios de los noventa, lo que más se compra es toda la pintura de vanguardia. El comprador español opta a veces por obra gráfica, debido a la imposibilidad de adquirir originales de Francis Bacon, Man Ray, Rauschemberg y otros pintores americanos. Otros pintores españoles como Dalí y Miró tienen su espacio en el mercado nacional e internacional. Paralelamente, los pintores de la Escuela de París (Óscar Domínguez, Ismael González de la Serna, Viñes, Francisco Bores), y los pintores del grupo "El Paso" como Canogar, Millares, Saura, etc., mantienen su cotización. Otros

pintores como Barceló han bajado. La tendencia del mercado, en pintura, se dirige al mundo clásico, floreros, bodegones, etc. También se mantiene la venta de objetos, y en cuanto al mueble, tanto el español como el francés de alta época están muy cotizados, mientras que el mueble inglés se mantiene estable en su cotización.

El número de piezas que normalmente se incluye en una subasta se suele ofrecer entre setecientos y mil lotes. Se distribuyen en secciones que suelen durar entre dos horas y dos horas y media. El catálogo se ordena por materias (pintura, plata, joyas, bronce, marfiles, esculturas, muebles, objetos de vitrinas, lámparas, alfombras, arqueología, libros, documentos, manuscritos, tejidos). A veces suelen prepararse subastas monográficas, aunque estas son poco frecuentes. Antes de que se efectúe la subasta, se brinda la información necesaria a las autoridades, y un representante del estado participa en la puja como uno más. La representante de Ansorena concluyó su exposición comentando el caso de una obra de Zuloaga, subastada fuera de España, que obtuvo precios exorbitantes. De haber sido subastada dentro de España, no hubiera alcanzado ni la décima parte de lo que se pagó fuera del país. Curiosamente, los que pujaron eran españoles.

Blanca Laviña apuntó que con el desarrollo informático se ha incorporado la subasta a Internet. La sesión terminó con un animado debate entre las casas de subastas. Uno de los temas abordados fue el de los seguros, y cómo cubrir los siniestros que se pueden producir durante la subasta de una obra de arte o en el transporte que la subasta implica. ■

Yo creía ser *Cardenal Granvella*. Mi brazo izquierdo descansaba sobre una mesita de madera, la mano sujetando indolentemente una copa de cristal mediada de vino. La derecha caía, relajada, sobre el cráneo afilado de un galgo, reclinado a mi vera, que me miraba con adoración. Mis ojos eran negros, pequeños y duros –idóneos para el extraño placer de juzgar a los otros- y mi boca se curvaba muy levemente en lo que podía ser una sonrisa o una amenaza. Al fondo había una estantería oscura llena de legajos y yo estaba envuelto en pesados ropajes color púrpura.

Hasta que llegó ella y, con su mirada de experta, descubrió enseguida que era falso. No completamente falso, más bien poco auténtico. Una obra de taller, probablemente. Pero a pesar de las dudas que arrojaba sobre mí, no dejaba de divertirme su juvenil entusiasmo por la autenticidad, una palabra que ella habría descubierto hacía pocos años; yo llevaba siglos sabiendo que nada ni nadie es completamente auténtico. El caso es que se empeñó en que el cardenal tenía que cubrir algo mucho más interesante; consiguió un permiso para radiografiarme y me trasladaron desde mi cómoda y señorial Galería del Renacimiento Francés al Taller de Restauración, ajetreado e inquietante, lleno de artefactos amenazadores. Ella tenía razón; había una sombra dentro de mí. Más antigua, no podía ser de otro modo; más "auténtica" –cómo maldije entonces esta palabra- y, probablemente, mucho más hermosa. Fue ella en persona quien se aplicó a la delicada tarea de eliminar al cardenal. Primero limpió la capa de suciedad que me cubría. Polvo, humo de velas, ya se sabe, los excrementos del Tiempo. Después siguió, implacable, con la pintura. Tuvo que usar mucho disolvente y, a veces, incluso el bisturí pero, por suerte, debajo había una capa de barniz bastante gruesa que protegía mi segunda identidad. La verdad es que su aliento

tan cercano y su rostro, que tuve durante meses a diez centímetros de mí eran también a su modo una obra de arte; una mezcla de entusiasmo juvenil, pericia y sensualidad. En cuanto al cardenal, fue cayendo al suelo en forma de virutas de pintura, sus últimos meses de existencia envueltos en el placer morboso de ser destruido por una mujer bella; aunque le ignoraba por completo, porque había vislumbrado detrás de él la huella de algo mejor. Cómo gritaba de satisfacción mientras iba descubriendo lo que parecía mi verdadero ser: el cuerpo lleno de vida del *Atleta preparándose para correr*. Cuando terminó su trabajo me sentí como si acabasen de pintarme. Aquel joven medio desnudo, recubierto de aceite, que se ataba las sandalias sonriendo como confiando en su próxima victoria, mientras sus negros ojos, enredados en los bucles aceitosos del pelo, miraban confiados hacia alguna meta lejana que él parecía sentir muy a su alcance, estaba mucho más cerca de mi espíritu que el cardenal avinagrado y decrepito. Y el fondo de olivos, y la lejana línea del mar y el grupo de jovencitas envueltas en túnicas blancas que miraban al atleta mientras cuchicheaban entre ellas. Me instalaron en un lugar preferente del museo para que pudiese desplegar toda mi luz y me abandoné al extraño placer de ser mirado.

Pero entonces todavía ignoraba que el deseo de saber quién era realmente y la sospecha de ser algo más –o algo menos- se habían instalado ya en mí como una enfermedad incubada. Cuando despertó, habían pasado los años y ella era conservadora jefe del museo. Fue la primera en enterarse. Lo notó porque perdí mi brillo. Primero creyó que eran los focos y ordenó retirarlos. Pero cuando el barniz empezó a deteriorarse, hizo que volvieran a bajarme al Taller para intentar sustituirlo. No tuvo tiempo; yo no la dejé. Sabía que el precio -perder al atleta, los olivos, las muchachas cuchicheando y, sobre todo, aquella luz de mediodía- era alto pero

estaba dispuesto a pagarlo para saber quién era. Así que, antes de que nadie pudiese evitarlo, logré que empezase a cuartearse la capa de pintura. Ella asistió impotente a lo que creía mi muerte. En un último acto de compasión eliminó toda la pintura deteriorada tras la cual fue asomando el boceto impreciso del *Niño con sandía*. El artista sólo había terminado el rostro y la fruta. Enseguida supe que la había decepcionado y que perdería para siempre a mi protectora que, por cierto, ya no era tan joven, ni tan bella, ni mucho menos tan entusiasta. Pero tener los ojos de aquel niño hacía que nada me importase. Grandes, negros, sabios e inocentes, como si estuviesen mirando la primera mañana del mundo. Y su mano, pequeña y regordeta, hundida en el corazón rojo de la sandía.

A partir de entonces llevé una existencia solitaria. Etiquetado como "obra inacabada de dudosa atribución" fui relegado al almacén. Sólo entraba luz por una ventana alta, cubierta de polvo, pero yo la absorbía con los ojos más vírgenes que habían existido. Allí pasé un tiempo largo, silencioso y feliz, abandonado al extraño placer de mirar. Cuando sentí que el viejo deseo volvía a despertar lo retrasé todo lo que pude porque el riesgo era demasiado grande. El niño y la sandía estaban apenas esbozados sobre la superficie de madera, que ya quedaba en parte al descubierto. Era imposible que hubiese algo más. Pero una vez que aquello despertó, no tuve un instante de paz. Sentir al niño de los ojos negros cuarteándose fue muy triste. Nadie presenció su deterioro y de todos modos, nadie habría hecho nada por impedirlo. Con el tiempo, terminó por desprenderse toda la pintura del viejo soporte de madera y sólo quedó una minúscula equis que una mano anónima había trazado para señalar el centro de la tabla. Entonces supe, ya para siempre, que aquel trazo levisísimo, aquella pequeña marca de carboncillo, era yo. ■

EN APOYO A IBARROLA



EN APOYO A LA OBRAS DE ARTE A PRINCIPIOS DEL S. XXI



# Corzón

**TIENDA: Alameda, 11 - 28014 MADRID**  
**Tel.: 91 429 39 93 - Tel. y Fax: 91 420 24 92**

**ALMACÉN Y TALLERES**  
**Sevilla, 8 - Pol. Ind. S. Roque**  
**ARGANDA DEL REY (MADRID)**  
**Tel.: 91 870 37 95**

**SISTEMA PARA COLGAR CUADROS**  
**FABRICACIÓN DE TELAS ARTESANAS EN LINO**  
**RESTAURACIÓN**  
**MONTAJE DE EXPOSICIONES**  
**CONSIGNACIÓN Y TRANSPORTE**  
**DE OBRAS DE ARTE**  
**RESECCIÓN DE CONCURSOS**