

**LA REPROGRAFÍA  
Y EL ORIGINAL EN EL ARTE**

Los grandes medios de la moderna tecnología nos brindan magníficas reproducciones de las obras de arte. Los libros sobre arte tienen ilustraciones que nos sorprenden por su belleza y pulcritud. La micro y la macrofotografía nos descubren aspectos insólitos, que suelen pasar desapercibidos a una mirada superficial por la obra; también la diapositiva, el cine, el video, la televisión de alta definición, el ordenador con sus nuevas imágenes en CD-ROM, la realidad virtual, la holografía, y los continuos y nuevos inventos que nos sorprenden cada día, están marcando una manera diferente de ver y apreciar las obras artísticas. Nos alegramos de asistir a este despertar de la reprografía artística que une la cantidad y la accesibilidad con una calidad cada vez más esmerada. Y, junto a esa alegría de abundancia y calidad de las reproducciones de arte, nace en nosotros una preocupación que vamos a exponer, porque pensamos que este tipo de sobreabundante información de las imágenes, sustitutivas del original, están influyendo en nuestra época y creando una deformación que distorsiona la apreciación auténtica de las obras de arte.

No quisiéramos entrar en una valoración maniquea de si es positiva o negativa esta casi exclusiva contemplación del arte por sus reproducciones, porque no alcanzamos a prever si, globalmente, beneficia o perjudica al hombre este fenómeno; lo que sí pensamos con firmeza es que estamos asistiendo a una transformación del gusto influenciados por este fenómeno que, por un lado, pone a nuestro alcance todo el arte universal y, por otro, nos presenta sucedáneos manipulados que nos escamotean los originales.

Es cierto que la copia, réplica o reproducción seriada, y la fotografía desde hace más de un siglo, están acompañando asiduamente al estudioso de las bellas artes. La copia y reproducción siempre existieron en la historia del arte, y desde las réplicas romanas de los originales griegos, hasta los prototipos de imágenes que llenan nuestros templos, la repetición de la obra

está aceptada de modo natural. Gracias a los museos de reproducciones y a las copias en yeso, aprendimos en todas las academias del mundo a dibujar y modelar la estatuaria clásica, y se pudo transmitir ese ideal de proporción y belleza. Pero hoy hay diferencias cualitativas y, sobre todo, cuantitativas en estas copias. Pocos escultores hubo que aprendieran directamente de los originales mármoles griegos, pero sus copias romanas o vaciados en yeso les daban muy buena y fiel idea del original, sobre todo si se tenían en cuenta las variantes que ofrece una obra de esta naturaleza. Del mismo modo se puede valorar el conocimiento sobre los grabados y dibujos por reproducciones fotográfica o mecánicas que, a veces, hasta confunde a los expertos. No nos referimos, pues, a esos modelos hechos con material muy semejante y casi artesanal, siempre que no olvidemos que son copias. Nos referimos más bien a esa invasión de reproducciones técnicas que, precisamente por su buena calidad y poder seductor, nos imponen su "manera" en sustitución de los originales. Y llegando aquí es preciso dejar bien claro nuestro criterio sobre



ALONSO CANO

*Dos obras maestras que, si no se conocen los originales con su verdadero tamaño, estas dos reproducciones pueden darnos una versión aberrante de la obra de arte.*

lo que entendemos por reproducción, que no es lo mismo que la copia, la réplica o la interpretación que hace un artista sobre la obra de otro; se trata de la multiplicación mecánica de un original por métodos industriales y técnicas propias de la industria, no del arte, y que pretende ser testimonio fiel de la obra que reproduce. (Sobre esta cuestión hay un interesante y ameno estudio de Frank Arnau, titulado "El arte de falsificar el arte", editado por Noguer S.A.-1961).

Como aprecio dos grupos de profesionales del arte, que lo contemplan desde posturas diferentes, no quisiera parecer gremialista, convirtiendo este escrito en un panfleto de denuncia, cuando solo pretendo reflexionar públicamente por si mis pensamientos encuentran algún eco y son compartidos por quienes saben más. Tampoco quiero parecer desagradecido con tantos autores que me han enseñado a comprender y gozar las obras de arte desde sus particulares apreciaciones y, sin los cuales, yo no podría tener las inquietudes que me llevan hoy al planteamiento de estas cuestiones.

Queremos decir que, habiendo muchas formas de enfrentarse al arte, dentro de esas muchas formas, hay una diferenciada manera entre como ve la obra el historiador que investiga, descubre, escribe, explica y divulga sus opiniones, conceptos y teorías, y como la ve el artista que realiza la obra, quien está más atento a la forma expresiva de los elementos plásticos, a su ordenación espacial, técnicas y procedimientos que traducen sentimientos y estados de ánimo. Y si bien hay mutuas transferencias de esas dos maneras que se enriquecen complementariamente, podemos constatar que son valores de otro orden los que aprecia el historiador, quien tiende a ver la obra en su contexto social, cultural, anecdótico, estilístico, simbólico, iconográfico, iconológico, etc; mientras el artista valora de modo más fuera de contexto el material, la proporción, ubicación, color, textura, composición, iluminación, ritmos, y los mil efectos expresados con las masas, líneas, contrastes, llenos, vacíos, etc.

Quizás por nuestra postura ante el arte, que admiramos con pasión todas las obras de los grandes creadores de cualquier tiempo y lugar, indagando en su contexto histórico, pero también porque hemos dedicado atención preferente a ejercer como pintor, comprobamos, en nuestro quehacer diario ante el cuadro, las dificultades que encierra poner sobre el lienzo no solo pintura, sino un lenguaje inventado que se exprese con los puros elementos de la plástica. Y no es que entendamos el arte pictórico exclusiva-

mente como decía M. Denis 'que antes que una historia en el cuadro había solo líneas, colores y formas...', pero estamos más en esa línea que en la del historiador, quien se preocupa menos de como se resuelve un escorzo, de como por veladuras se alcanzan unos matices o como unos rojos quedan armonizados dentro de una gama de grises, que por lo que representa la historia narrada, el género a que pertenece el cuadro, su época de ejecución, su clasificación y fecha dentro de una escuela o estilo, el documento que lo autentifica, el talante del mecenas que lo encargó y otras vicisitudes en torno a la obra, o su importancia en el conjunto de acontecimientos que la rodean. Naturalmente que le interesan muchas cosas más y establece más relaciones, pero sirvan estas simplificaciones para marcar dos actitudes ante las obras de arte, y por lo que, seguramente, no detecta ni denuncia este fenómeno de las reproducciones que ahora abordamos.

No somos ajenos a la gran revolución que ha sufrido el estudio del arte durante este siglo, pero, pese a ello, sigue marcado por el origen de su estudio histórico que eclipsa un poco la visión del propio artista creador. Y así se expresa lúcidamente René Huyghé: ("Dialogue avec le visible", Flammarion, 1965). "Durante mucho tiempo, el estudio del arte estuvo enfeudado a la historia, cuya característica es que el hecho que sirve de objeto a la historia es siempre un hecho desaparecido, abolido; perteneciendo al pasado, se ha anonadado con él, sólo es posible inferirlo, reconstruirlo con ayuda de documentos subsistentes. La historia del arte entiende en otro orden de hechos: aparecido, también él, en el pasado, lo ha sobrevivido; por lo tanto se ofrece, se impone a la experiencia directa". "La historia del arte propiamente dicha comienza con las fuentes visuales; ahí está su umbral". ... "Estamos llegando a descubrir la importancia de la observación de las obras y de sus caracteres aparentes; pero no hemos llegado todavía a separar claramente al arqueólogo del historiador del arte".

Existe hoy una loable intención en la divulgación masiva de la obra de arte. Pero el consumismo también ha invadido ese campo de la imágenes artísticas. La industria, el comercio, la publicidad utilizan las grandes obras maestras para satisfacer al gran público de clientes. Las tiendas que florecen en los mismos museos son pródigas en ingenios para vender no solo las tradicionales postales, guías y diapositivas, sino toda clase de objetos y artilugios con imágenes más o menos distorsionadas de los originales que guarda. Agendas y calendarios, fascículos coleccionables, felicitaciones de bancos y entidades comerciales, ofertas turísticas, revistas ilustradas, casas

especializadas en reproducciones artísticas de decoración, paredes de hoteles, oficinas, despachos y viviendas nos asedian con miles de imágenes museísticas, como objetos de arte. Esta invasión de la reprografía artística es un hecho que no podemos ignorar.

Y mi extrañeza es que no oigo comentario en el sentido que oriento esta reflexión, que tal vez sea porque ya se ha perdido la sensibilidad para diferenciar lo que separa un original de una reproducción; o, dicho de otro modo, se está tomando conciencia de que la reproducción también es una obra de arte, que actúa de manera diferente y autónoma, con independencia del original que reproduce.

Es cierto que solo algunos autores, entre muchos, han rozado el tema. Wölfflin, (Conceptos fundamentales de la historia del arte, 1915) uno de agudeza indiscutible, aunque ya lejano, escribía: "*Las ilustraciones, prescindiendo de lo bien conocido, son lo suficientemente numerosas para despertar por sí solas el interés y estimular al lector a reflexiones propias que trasciendan de las indicaciones del texto. Verdad es que nada consigue obviar la dificultad fundamental de ser imposible fotografiar los cuadros que cuentan con el color como valor independiente de composición. Pueden fotografiarse los cuadros clásicos, y seguramente no resultarán conformes al original, pero tampoco habrá de contradecirlo; en cambio, tratándose de cuadros barrocos, la fotografía equivale casi siempre a la deformación*". Hay un atisbo del problema, pero da por sentado que la ilustración fotográfica no nos presenta otros problemas que los propios de su limitación del color, sobre todo en los cuadros barrocos..., pero que tampoco contradicen al original. Piensese que lo decía ante las poco evolucionadas reproducciones del año quince. Este mismo autor al iniciar el texto para explayar su teoría comparando los estilos dispares (que él llama "temperamentos") entre artistas contemporáneos, se basa en las pobres ilustraciones de la Venus de Botticelli frente a la de Lorenzo di Credi. Hace comparaciones formales entre una y otra, como es el brazo doblado; "*el filo del codo, el diseño huido del antebrazo, y los dedos que abren, radiantes sobre el pecho, es lo propio de Botticelli*", mientras que Credi "*modela de un modo convincente, sintiendo el volumen como tal, pero la forma en él no tiene la fuerza impulsiva de los contornos característicos de Botticelli*". Y así analiza otras obras, con la lucidez de quien fue pionero de una forma distinta de historiar el arte, que le aproxima a la visión del pintor, sobre todo cuando introduce lo lineal y lo pictórico, lo superficial y lo profundo, formas cerradas y abiertas, etc. Pese

a esta aproximación, y tal vez por la parquedad de las reproducciones de su momento, mantiene el estilo que aquí señalo como del historiador, por no tener presente cuestiones como la composición y la interrelación de las formas, pues una de las venus en que basa su argumento es fragmento de un conjunto, y la otra es obra completa; no dice nada de la escala de tamaños, nada del procedimiento pictórico, nada del soporte, del color del fondo claro y paisajístico en una y oscuro y liso en la otra, nada de la textura y el pigmento, del lienzo o la tabla... Y todo ello es capital en la obra original y fundamental para el artista que la creó.

Estos planteamientos y omisiones son constantes en las publicaciones sobre arte, y nos testimonian esa "diferente" manera de ver que tienen historiadores y artistas. Hemos espigado entre algunas publicaciones que tenemos a mano para ratificar nuestra opinión. Pijoan, en su *Summa Artis*, dice de la venus de Botticelli muchas cosas, pero con referencia a nuestro enfoque solo, parcamente, "está pintada en tela, la Primavera era sobre tabla". En la obra que dirige Herbert Read, "Las Bellas Artes", se dice, "la esencia de cada volumen está en las láminas en color;" y hemos tenido ocasión de visitar la Galería de la Academia de Venecia, con el 2º tomo en las manos, donde el parecido cromático entre "La Tempestad" de Giorgione y la que presenta el libro es pura arbitrariedad, y así el resto de las láminas en color. El gran especialista Mario Monteverdi, dice de la Venus de Botticelli, "tabla al temple". En la muy completa monografía de Gabriele Mandel, editada por Rizzoli en 1967, dice "temple sobre lienzo". Y así una interminable relación que abarca obras editadas por Skira, Blume, Harry N. Abrams, Benedikt Taschen, Mallard Press, G. Braziller, Dover, y tantas otras prestigiosas editoriales, incluso en el Catálogo que por los años cincuenta divulgaba la UNESCO como las reproducciones más fieles, encontramos la plaga de estos errores.

Porque hay ediciones que ponen particular énfasis en la ilustración gráfica; algunas hacen un esfuerzo especial digno de encomio, como la inacabada colección de "El Universo de las Formas" que dirigió André Malraux, Editorial Aguilar, se preocupó por dar diferentes calidades al papel soporte, según el tipo de obra que reproducía. Otro esfuerzo editorial en nuestros días, digno de reseñarse, es el que realiza Franco María Ricci en sus ediciones de arte; son reproducciones realizadas con toda la sensibilidad de un artista y todos los recursos técnicos de la moderna reprografía; nos podemos pasar horas de puro deleite visual mirando estas cromáticas repro-

ducciones, pero aun así, no llega a prevenir sobre esta cuestión que hoy traemos. Porque entiendo que son obras de arte en sí mismas, que tomaron como pretexto otras obras de arte, y, por ello, deben admirarse como se admira la obra original de un fotógrafo, nunca como si mirásemos el original en que se apoyan. Algo así como si pretendiésemos ver las Meninas de Velázquez a través de las Meninas de Picasso; la obra picassiana tiene su propia estética y resulta absurdo buscar a Velázquez en ella, so pena de no descubrir el arte de Picasso ni de Velázquez.

Hay otras obras con pretensiones didácticas, como la más reciente de J. A. Ramírez, "Como escribir sobre arte y arquitectura" (Ediciones del Serbal, 1996), donde esperábamos encontrar algo sobre esta cuestión; en su apartado "Elementos visuales" y "Las ilustraciones" nos sentimos defraudados cuando su preocupación apunta en otras direcciones y no afronta la cuestión de fondo.

Pudiéramos seguir con infinidad de autores que, dando gran importancia a la ilustración de sus textos, cometen errores tan fundamentales para nosotros como, por ejemplo: "óleo sobre lienzo, 128 x 216 cm." (luego, rectangular) se dice al pie de una reproducción que mide 14 x 14 cm. (luego, cuadrado). Brillantes colores sobre un papel satinado de una pintura mate sobre un muro reseco; una acuarela o un pastel de pocos centímetros junto a un mural de varios metros reproducidos juntos con el mismo tamaño y color, y sin advertencia alguna; un fragmento de una lejanía sin situarlo en su contexto global de la obra; y las pinceladas ampliadas de un pequeño Vermeer, recordando algo tan distante como el estilo maduro, de pinceladas frenéticas, de Villem de Kooning. Así es fácil comprender que los autores que dan gran importancia a la ilustración en los estudios sobre arte, tiendan una cortina de humo que no nos deja ver claro: porque no se trata de usar las reproducciones de las obras, sobre lo que todos estaremos de acuerdo, sino de CÓMO se utilizan, PARA QUÉ las usamos y CON QUÉ prevenciones se presentan.

Cuanto estamos diciendo parecen opiniones muy personales, y conviene apoyarnos en hechos concretos que respalden estas opiniones. Aunque todo estudioso sabe las ventajas que le reportan las reproducciones artísticas, vamos a señalar algunas que nos parecen significativas:

**1. Como recuerdo de las obras vistas.** Hemos visitado muchos museos y monumentos, pero nuestra frágil memoria visual nos juega malas pasadas. Si no fuese por la oportuna fotografía, no recordaríamos apenas

aquellas obras a las que solo pudimos dedicar breves minutos en nuestra vida. Los detalles se vuelven confusos con el tiempo, y si no fuese por el testimonio gráfico que fortalece y renueva la vivencia experimentada ante el original, seguro que las visitas aquellas a lugares y obras, ya se habrían borrado. Regresar con muchas reproducciones y catálogos de esas visitas es muy positivo y casi imprescindible para nutrir nuestra memoria de recuerdos formales, actualizando emociones y experiencias, que se tienen ante la obra original.

Nuestro temor se muestra cuando la reiterada visión de esas reproducciones empiezan a sustituir y a suplantar en nuestra memoria el objeto original; ello lo notaremos en mil detalles, pero recomiendo uno: si se trata de una arquitectura o de una escultura, cerremos los ojos, hagamos memoria, y si la imagen que prevalece es desde el punto de vista de la reproducción y no conseguimos recordarla desde otro ángulo, si vemos detalles que solo aparecen en la fotografía, es que ya vemos por la reproducción, con todas sus limitaciones y distorsiones, y no el original que hizo el artista.

**2. La observación de detalles v lugares insólitos.** No es menos cierto que algunas obras, por su especial colocación, acceso o iluminación, nos ocultan a la simple mirada algunos detalles significativos, los cuales, sin ayuda de los fotógrafos especializados, nos pasarían inadvertidos. Y no solo me refiero a fotografías especializadas de rayos X, luz rasante, infrarrojo, etc., sino a obras que están a nuestro alcance cotidiano, como pueda ser la contemplación del Cristo del Millón de la Catedral de Sevilla, el modelado del propio Giralddillo; las escenas en bajorrelieve de la Columna Trajana, la Visión Aérea del Macho Picho, etc., que nos serían totalmente prohibidas sin su reproducción fotográfica.

También es cierto que esas obras ya fueron pensadas por sus autores para verse desde determinados lugares y distancias peatonales, y su apreciación hoy, desde lugares insospechados, tal vez muestren efectos y defectos que los autores no habrían querido, por no corresponder a sus planteamientos estéticos y expresivos. Así pensamos en la sorpresa de los autores del Partenón, que tanto se preocuparan, con sensibilidad exquisita y cálculos precisos, de una estudiada estrategia visual para conseguir efectos ópticos desde lugares normales, gran sorpresa si le mostrásemos vistas aérea de la Acrópolis griega, o el templo visto por el lateral izquierdo desde una distancia imposible para el constructor; los restos escultóricos que se conservan en el Museo Británico, al alcance de nuestras manos, producirían estupor a quien

los hizo para una gran altura y un ángulo determinado. Se trata, pues, de una nueva y diferente visión del original, cual si se tratase de una obra distinta, y, por ello, de otro orden estético que el previsto por los autores.

**3. La descripción morfológica.** Se cumple el dicho periodístico que una imagen vale más que mil palabras. Es por ello que la peor reproducción de la obra evita la farragosa descripción, siempre imprecisa y subjetiva, sometida a libres interpretaciones del autor, quien nos proporciona la descripción literaria de una obra que fue hecha para ser vista.

En esta descripción ganan fidelidad las obras pictóricas, al ser presentadas de golpe, a semejanza de los originales, y, por contra, la presentación de esculturas y arquitecturas están sujetas al arbitrio del cámara o del fotógrafo que elige puntos de vista, luz, recorrido, distancias, tiempos y detalles, imponiendo su dictadura de cicerone al libre recorrido que haría el espectador.

**4. Visión universal del arte.** La reproducción pone al alcance de nuestra vista toda la historia universal del arte. Es difícil para cualquier mortal conocer todos los lugares donde se encuentran las obras originales, aunque solo fuesen las más importantes y significativas, que se han acumulado a lo largo de tantos siglos de historia; y dadas las distancias e impedimentos para abarcarlas y verlas directamente, no encontramos mejor solución que la reproducción más o menos fidedigna. Por ello admiramos el milagro que hace posible dominar, desde la mesa de trabajo, obras que están a miles de kilómetros, y, sin esfuerzo alguno, plantarnos ante el álbum fotográfico, el proyector o la pantalla del ordenador, la panorámica universal del arte.

Este fácil e instantáneo acceso, que nos introduce sin preámbulos en una obra aislada de su entorno ambiental y cultural, nos muestra una realidad icónica sin el tiempo suficiente para “aclimatarnos” e identificarnos con el espíritu de su creador. Nos falta la “puesta en escena” necesaria para que cree el clima propicio para la contemplación. Véase en la **figura 1** de un texto de arte (“Descubra el secreto del Arte”, de Luc Benoist, Ed. Eco SA), obra con pretensiones de enseñar a descubrir los secretos del arte, presenta estas imágenes a toda plana y consecutivas. Ciertamente este alimento puede producir empacho, ya que la corta distancia física de las ilustraciones no permiten recuperarse con la perspectiva necesaria de la gran distancia de siglos, regiones, tamaños y, sobre todo, concepto que impulsan a esas imágenes. Hay gran número de publicaciones de este tipo, que parecen

dicionarios de obras, motivadoras tan solo por el orden alfabético: La conocida obra de Paul Brandt "Ver y comprender el arte", Labor; la de Matteo Marangoni "Para saber ver", Espasa; Frederick Malins "Mirar un Cuadro", Blume; Lionello Venturi "Como se mira un cuadro", Losada; Jean Guichart-Meili "Como mirar la pintura, Labor; René Berger "El conocimiento de la pintura", Noguer; etc., pueden darnos una pista sobre el tipo de obras a las que me refiero, que, con pretensiones didácticas, nos sacan las obras violentamente de su contexto, formando híbridas islas de contemplación de las obras del arte.

Pensamos que no pueden ser iguales las mejores reproducciones de Giotto que, cualquier mañana, después de la misa en la cripta, subir a la iglesia franciscana de Asís y ver la vida y milagros del Santo en las paredes; y aquí, en Sevilla, no es igual el mejor reportaje de la Macarena, que estar presente, inmerso en el gentío, a su regreso procesional por la calle Parra... Ganamos, si, una visión panorámica y universal del arte, pero perdemos profundidad específica igualando en formato obras que son diferentes y distantes, volviéndose insípidas fuera de su marco ambiental. Ello pese a los esfuerzos de un CD-ROM, multimedia, cuando nos presenta la música de Boccherini como fondo de las pinturas de Goya; lo que también supone una recreación por arbitraria, falsa.

**5. Comparación simultánea.** Tiempo y espacio quedan anulados al poder analizar juntas obras que necesitaríamos años y kilómetros para compararlas, unido al deterioro que sufre en nuestra memoria la obra ausente. De esa comparación instantánea e imprevisible surgen infinidad de sugerencias por afinidades y contrastes. Quizás no hemos valorado suficientemente lo que ha significado para el arte de nuestra época esa posibilidad del estudioso y del artista, de tener presente las más ajenas obras, abarcándolas con una mirada instantánea. A pocos metros de distancia y separados por unas paredes, estaban dos genios pintando, y de no ser por la furtiva visita que el influyente Bramante facilitara a su joven amigo, Rafael no hubiese visto el milagro que en la Sixtina realizaba Miguel Angel; en la retina, que no en ninguna reproducción, se llevó el de Urbino la esencia de los murales del florentino, quedando la influencia de Miguel Angel manifiesta en su obra.

Casos como este, de visitas en vivo, fueron las que permitieron en la antigüedad esa filtración de lo esencial de unos artistas a otros. Muy diferente resultados obtienen en nuestros días Francis Bacon, rodeado de reproducio-

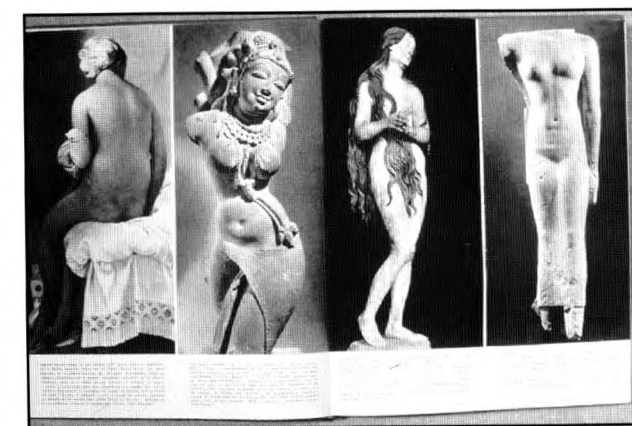
nes fotográficas del velazqueño "Papa Inocencia X", o Picasso, con sus estampas de "Las Meninas" o las "Mujeres de Argel" de Delacroix, para hacer sus creaciones. ¡Qué lejos están las cartillas de Ribera, las libretas de apuntes del natural de tantos artistas, los ensayos y bocetos con maniqués o figuras de cera de un Greco! Magníficas reproducciones fotográficas en color de las mas diversas obras, sustituyen aquellos grabados que circulaban por

los antiguos talleres. El arte de nuestra época, por esta comparación instantánea, se ha vuelto mas permeable y uniforme, pero no olvidemos que ahora no se trata de ponernos ante el "Adán y Eva" original del Tiziano, como hizo Rubens, o del triple retrato León X de Rafael como hizo Andrea del Sarto, sino ante pequeños modelos con colores de imprenta, sucedáneos del original. Y ello tiene repercusiones distintas en los detalles que se transfieren y en los conceptos morfológicos que el artista de hoy absorbe del arte universal.

Las figuras de la **ilustración n° 1**, que representa las páginas de un libro, nos muestra así, de golpe, el desnudo femenino enfrentando morfologías, épocas, tamaños, materiales, conceptos todos no aclarados y que no tienen, por menos, que producir un impacto grande, aunque imprevisible, en un



Figura 1



espectador desprevenido.

**6. Obras perdidas.** La reproducción nos permite contemplar obras que ya desaparecieron, y gracias al documento fotográfico nos es posible su conocimiento y el testimonio formal de su existencia. Quizás sea este el único caso donde se encuentra plenamente justificada la reproducción, pues sin ella no sería posible el estudio comparativo y a veces insustituible para comprender una etapa o la evolución de un artista. Solo por la reprografía podremos ver tantas obras desaparecidas o destrozadas por guerras, catástrofes y también por la barbarie y la desidia. Aunque es un hecho que tenemos que aceptar: al igual que hay una selección natural de las especies vivas, y no estando ya presentes las que un día fueron abundantes en una zona o región, lo mismo sucede con las obras de arte, que hay una especie de selección debida a depredadores fortuitos o naturales, que nos obliga a hacer una historia solo con los restos supervivientes; de no ser así no habría museos capaces de albergar toda la producción que han hecho tantos artistas de la historia.

Existen más ventajas en el uso de las reproducciones artísticas, y su exposición harían muy larga esta lista, pero obsérvese que cuando presentamos estas ventajas lo hacemos con ciertas cautelas y precauciones, que son las que vamos a exponer seguidamente.

Resumimos estas ventajas de la moderna reprografía, diciendo siempre que la reproducción sirva de REFERENCIA, COMPARACION, PROVOCACION o RECUERDO, creemos que cumple una función fundamental e insustituible en el estudio y valoración de la obra de arte, y en ello coincidiremos historiadores, críticos y artistas; pero si la reproducción, por fiel que sea, es tomada por el objeto que reproduce, y se parte de su análisis prescindiendo del original, podemos caer en el vicio que aquí denunciemos, confundiendo la imagen con la realidad.

Ya, en el año 1979, en la presentación de la "Exposición Antológica de Ilustraciones de Blanco y Negro", lo escribíamos: .."*conviene estar alerta ya que nos volvemos adictos a la reproducción e insensibles, y a veces desconocedores de la obra original, auténtica y directa. Es la época del vídeo, el cassette y el disco, de imágenes congeladas y voces electrónicas, donde se nos escamotea la emoción del aliento humano y creador, la viva comunión con el artista. Las prisas y comodidades técnicas nos llevan a sustituir la visita a la exposición o el museo, por las buenas reproducciones de los libros, y con frecuencia sentenciamos muchas*

*obras y artistas que no hemos visto jamás. Es una imagen, muchas veces parodia de la realidad, la información que nos llega, y arriesgamos juicio con tan falsos testigos. Esta superficialidad nos lleva al embotamiento de la capacidad de percibir las sutilezas del lenguaje artístico, pudiendo generarse entre nosotros una nueva y degradada manera de gozar el arte basada en las reproducciones y no en los originales. Jamás una obra reproducida puede sustituir la obra original, y el no saber apreciar esta diferencia, ya es síntoma claro de haber comenzado el proceso que denuncio".* He transcrito el largo párrafo con el que sigo identificado y creo quedarme corto ante los avances tecnológicos de estos últimos dieciocho años.

La enumeración de esas ventajas precedentes, espigadas con carácter general de un gran número de cualidades positivas, no deben ocultarnos otros inconvenientes sobre los que hoy queremos reflexionar.

No es lo mismo referirnos a la obra escultórica y arquitectónica que tienen fundamentales valores ápticos, que a la pintura que tiene casi exclusivos valores ópticos. La distorsión, falsedad y aberraciones en las reproducciones de las obras escultóricas y arquitectónicas se fundamentan en ofrecernos la ilustración (salvo que sea una holografía o la realidad virtual del ordenador) como obras de dos dimensiones cuando se trata de originales espaciales de tres dimensiones. De ello surgen los siguientes errores que transforman el original:

#### A. LA DISTANCIA FOCAL DEL OBJETIVO FOTOGRÁFICO

Queda grandemente afectada una misma obra presentada con un teleobjetivo o con un gran angular. Este aspecto, es conocido en la perspectiva clásica como perspectivas retardadas o aceleradas, y se inician en la pintura renacentista y barroca para producir efectos distorsionantes de los espacios visuales.

*(A este respecto tenemos pendiente un estudio, que esperamos publicar próximamente, en el que se establecen diferencias formales entre los espacios de las pinturas flamencas y holandesas, que usan el gran angular, en oposición a las pinturas italianas que prefieren el teleobjetivo)*

Presentamos la misma obra, una reproducción romana en escayola, y mutilada, que se encuentra en el patio de la Facultad de Bellas Artes. El fotógrafo toma arbitrariamente la imagen, con un objetivo f-28 gran



angular (figura 2) o un tele de f-210 (figura 3), ambos muy alejados de la visión del ojo humano, pero condicionado por la distancia real que impone el lugar del punto de vista se acerca o aleja. Los resultados son tan diferentes entre sí, que ya no serían datos fiables referidos a la verdadera morfología del original.

#### B. PUNTO DE VISTA HUMANO.

Las arquitecturas, fundamentalmente, son espacios vivenciales a escala humana. Ello significa que el arquitecto pensó en los aspectos visuales dispuestos para un observador peatonal, con un plano de horizonte a la altura de los ojos. Es a este nivel desde el que contemplamos las arquitecturas y se nos muestran en la visión que el artista quiso presentarnos. Véase la figura 4, en la que es difícil reconocer propiedades y proporciones, e incluso reconocer a qué catedral gótica nos estamos refiriendo.

También las esculturas, principalmente las monumentales y decora-



Figura 2



Figura 3

tivas, fueron realizadas para ser contempladas en su emplazamiento definitivo por un espectador ideal. Algunas en un lugar concreto del marco arquitectónico alcanzan alturas tenidas muy en cuenta por el escultor; obras adosadas o exentas, situadas en espacios abiertos o cerrados, formando parte de un conjunto o aisladas e independientes de las otras. El ilustrador fotográfico puede presentarnos la obra: a) en perspectiva planimétrica; b) punto de vista estático; c) visión parcial o fragmentada del conjunto; d) punto de vista inaccesible; e) iluminación artificial; f) a vista de pájaro, de rana u ojo de pez; etc. Puede caer en la tentación de ofrecernos una "obra de arte fotográfico", por lo que el

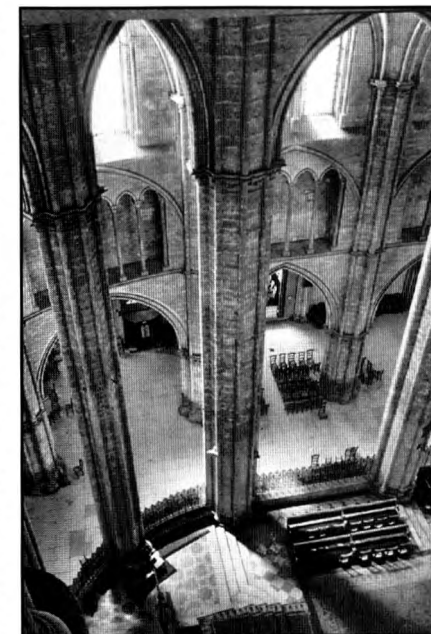


Figura 4

modelo sufre una interpretación que lo puede hacer irreconocible. También está el caso opuesto, que supone una reiteración de un mismo y tradicional punto de vista, como esas fotos que solo nos presentan la misma cara de la Luna. Son visiones estereotipadas y repetidas del Acueducto de Segovia, la catedral de León, o la Victoria de Samotracia, igual que algunos artistas tienen un buen perfil desde el que siempre se fotografían. Sucediendo, en este caso, que no reconocemos la obra original cuando se nos presenta desde otro ángulo menos frecuentado.

Las figuras 5 y 6, representan una misma obra de nuestro compañero, el escultor y académico D. Antonio Gavira, que mirada desde dos puntos de vista diferentes, uno de cierta normalidad pero el otro a vista de pájaro, puede ofrecernos dudas sobre su verdadera morfología e identificación.

Cuando el soporte técnico de la reproducción entraña el movimiento, como el cine, el video o el ordenador, también hacemos obligados recorridos, con tiempos y enfoques impuestos por la voluntad del cámara, y no por las exigencias subjetivas y estéticas que impulsan al espectador a recorridos emocionales propios. Estas visitas guiadas por cicerones tan imprevistos, ya

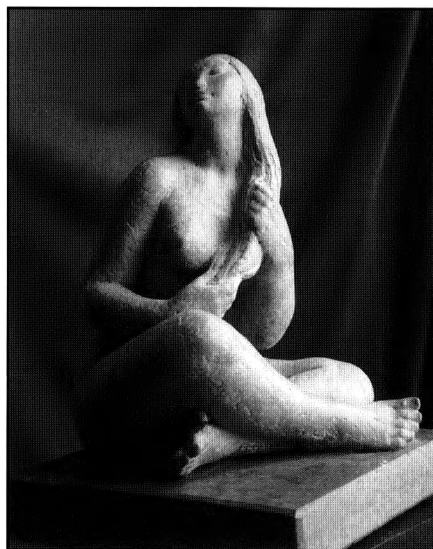


Figura 5



Figura 6

emplean un lenguaje descriptivo que puede alterar grandemente el aspecto y significado de la obra, como bien saben los buenos directores de cine. Se nos priva del placer de explorar la obra guiados de nuestra propia sensibilidad, aspecto que muchos artistas tienen presente para que el espectador establezca los adecuados itinerarios y tiempos en la degustación de la obra.

### C. LA ILUMINACIÓN.

Como arte visual que son la escultura y la arquitectura, para el autor juega un papel importante la iluminación de la obra. Ya pensó al realizarla en los efectos lumínicos naturales o artificiales; luces directas y cambiantes del sol o penumbras de capillas; colorido de vidrieras góticas o fachadas orientadas a ese norte que, Lope de Vega canta, "fija luz clara". La luz es un elemento plástico de primer orden con el que cuenta el escultor y el arquitecto para el efecto final de su obra. Pero llega el artista fotógrafo, pone reflectores, luces indirectas, efectos y contrastes que modelan nuevas formas inmatriciales pero con igual valor plástico que las corpóreas; y tal vez resulte una obra bellísima desde el concepto estético fotográfico, pero ya se trata de otra obra que no la producida por el original en su estudiada ambientación. Se podrá arguir que salen beneficiadas, que salen ganando en su aspecto, que parecen

otras..., y de eso se trata, de un transformismo que nos oculta el original.

### D. EL DESENFUQUE.

Es sabido que el objetivo de la cámara fotográfica, a semejanza del ojo humano, no puede enfocar con nitidez, al mismo tiempo, lo próximo y lo lejano. Esta limitación en el ojo humano es un recurso para percibir mejor el espacio y detenernos voluntariamente en los detalles, cualquiera que sea el lugar que ocupen; ello en virtud del cristalino que ejerce de lente blanda y de la convergencia binocular, que ambos funcionan condicionados a la voluntad del espectador y con total automatismos reflejos. Con la lente fotográfica hay que optar por el enfoque de una distancia concreta, y decidir cuales partes quedarán precisas y nítidas y cuales borrosas y difusas. Nuevamente es la arbitrariedad del fotógrafo quien pone énfasis en los lugares de su predilección, obligando al observador de la reproducción a seguir dócilmente su coartada inspección itinerante.

No hemos dicho lo bastante claro que el enfrentarse a una obra plástica supone una aventura visual, que hemos de afrontarla en solitario, guiados únicamente por nuestra sensibilidad, conocimientos y las insinuaciones sutiles que pone el artista en la obra. Es un recorrido apasionante esa lectura de nuestros ojos por la obra, que acuden, ya solícitos, ya remolones y tediosos, ahora inquietos e inquisidores, sorprendidos o confiados...; con urgencia saltan de aquí para allá, tornando en nueva pasada y con otro ritmo y en otro tiempo. Establecen comparaciones, comprueban, relacionan, verifican, asocian con otras formas almacenadas en la memoria...; se alegran de lo reconocible y familiar, se inquietan en lo nuevo y extraño. Todos tenemos este comportamiento ante las obras, y ello forma parte del primer nivel de la percepción visual que lleva al placer estético. Por ello sentimos el fraude de la ilustración que nos obliga a detenernos en ese detalle ya sabido y que no interesa, en tanto que forzamos nuestra mirada en aquella inquietante zona desenfocada que no logramos descifrar por mor de la reproducción inoportuna.

### E. LA COMPOSICION O ENCUADRE.

Es bien conocido el truco del paisajista que, haciendo un rectángulo con sus dedos pulgares e índices, enmarca un fragmento de toda la panorámica para descubrir la composición mas adecuada a sus fines. También lo hacen los cineastas, con un aparato más sofisticado, cuando buscan en exteriores sus encuadres.

En la reproducción de la obra plástica no se concede mucha importancia al encuadre o composición, cuando todos los artistas saben que unos objetos según se agrupan, compongan, corten o se iluminen, pueden ser una vulgaridad o convertirse en paradigma de la belleza: un bodegón de Chardin, o unos objetos de Morandi; un paisaje de Corot, un interior de Vermeer, o una escena de Piero, dejan de ser cosas dispersas para convertirse en expresivas obras de arte en virtud de su agrupación compositiva. Ciertamente que las obras originales ya están compuestas en sí; sus elementos se disponen, organizan e interrelacionan para formar un todo armónico, unitario y expresivo, pero en la ilustración fotográfica de la escultura y la arquitectura, se olvidan con frecuencia las relaciones de las partes con el entorno, o el encuadre con los textos o fondos que les rodean, produciendo efectos no deseados por el artista.

Repasemos ahora algunos INCONVENIENTES mas específicos de las REPRODUCCIONES DE PINTURAS, para caer en la cuenta de cierto tipo de errores que suelen pasar desapercibidos a quienes no adoptan la postura del pintor, y que afectan grandemente a quienes solo conocen las obras por sus reproducciones.

### 1. LAS DIMENSIONES.

Una de las sorpresas mas frecuentes que se lleva el visitante de museos y colecciones pictóricas, es lo inesperado del tamaño de los originales.

Es cierto, y cada día más, que aparecen en las ilustraciones de los libros, a pie de imagen, unos datos numéricos que expresan las dimensiones de la obra; unas veces en unidades métricas del sistema métrico decimal, pero otras en pulgadas inglesas. Aparte de este pequeño detalle debemos saber que son muchas las personas que tienen muy mal sentido del cálculo métrico, incapaces de predecir ciertas dimensiones, y no siempre tienen a mano una regla graduada para hacerse idea del verdadero tamaño de la pintura. En otras ocasiones, como pasa en los modernos CD-ROM multimedia, sale una figura humana y, por comparación, se deduce el tamaño del cuadro de un modo aproximado.

El problema del tamaño se vuelve más complejo cuando la obra que vemos es en el cine o proyectada de una diapositiva sobre la pantalla. Con la sala oscura se pierde toda relación de tamaño, y solo nos quedan los elementos relativos de la propia obra, aunque eso ya no es "tamaño" sino "proporción".



Figura 7

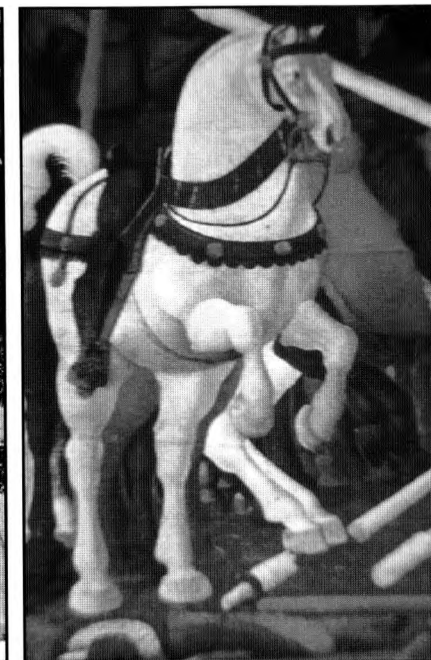


Figura 8

La influencia del tamaño de la pantalla, la distancia del proyector, aparte de la distancia a que se sitúe el espectador, alteran continuamente la noción del tamaño de referencia y real de la obra. Por otra parte, todo cuadro, en el original, tiene valores relativos de escala respecto al propio argumento y perspectiva que representan, aumentando con ello la confusión al reproducirse en otros formatos.

Al llegar aquí cabe preguntarse, ¿es tan importante conocer el tamaño original de una pintura? Quienes dudan hasta hacerse esta pregunta, es que no han llegado a la valoración plástica del pintor a que venimos refiriéndonos desde el principio. Digamos rotundamente que el tamaño es un valor fun-



Figura 9

damental en la contemplación de una obra pictórica, y que aparte de cuestiones de todo orden, guarda una estrecha relación con la técnica que emplea el pintor.

No se puede tener la misma actitud estética, ni estado de ánimo, contemplando las páginas miniadas de “libro de las horas” del Duque de Berry que los frescos de la Capilla Sixtina. Habrá que ir con mucha cautela cuando vemos reproducidas, a igual tamaño, estas dos obras, en los mismos libros y pantallas. Este ejemplo tan dispar no solo en tamaño, sino en técnica y autores, puede parecer muy rebuscado, pero igual validez tendría el ejemplo de comparar el caballo blanco de la pequeña tabla de Uccello “San Jorge y el dragón” **58 x 76 cm.**, (**figura 7**) con el otro caballo blanco del mismo autor y en el mismo museo londinense, de **182 x 317 cm.** de la Batalla de San Romano. (**Figura 8**) Véase también la **figura 9** un tercer caballo de Uccello. Se muestran de igual tamaño los tres caballos mencionados, el San Jorge mide **25 centímetros** de altura, mientras el caballero de la izquierda de la Batalla de San Romano de Londres, que reproducimos, mide **90 centímetros**, frente al caballero Giovanni Acuto de la Catedral de Florencia, que mide cuatrocientos. Reproducimos las tres pinturas a igual tamaño para que se puedan sacar conclusiones.

En el museo del Prado está la pequeña obra de Rafael, “La Sagrada Familia con el cordero”, que mide 29 x 21 cm., y del mismo artista, en la Galería de los Uffizi, la “Virgen del jilguero” que mide 107 x 77 cm., y aunque cuesta trabajo adaptarse al pasar de uno a otro tamaño, con el variante concepto que tienen dos escalas tan distantes, se perciben las obras con la intencionalidad del artista cuando se contemplan directamente del original, pero al reproducirlas nosotros (**figuras 10 y 11**) con igual tamaño, y sacadas del mismo libro en páginas correlativas, son juzgadas comparativamente, y se detecta una variante de estilo que no corresponde a tal, sino a su diferente formato original.



Figura 10



Figura 11



Figura 12

En las ilustraciones de las **figuras 12 y 13** ponemos dos ejemplos muy significativos. Ambas representan el mismo tema de la Anunciación, y no puede haber mas diferencia entre estas dos pinturas por el procedimiento, lugar, concepto, etc, pero sobre todo por el tamaño, que la primera es una miniatura de 10 x 8 cm., y la segunda es un mural de mas de seis metros cuadrados.

Sin ir tan lejos, y sin salir del museo de Sevilla, tenemos El Calvario de Lucas Cranach con 85 x 56 cm. (**figura 14**), y, frente, en la misma sala, El tríptico del Calvario de Frans Francken, con 285 x 282 cm, la tabla central (**figura 15**), que aquí reproducimos como se presenta en el libro que

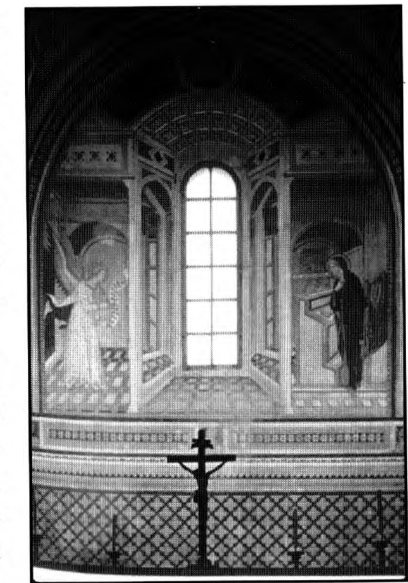


Figura 13

comentamos, y con otros de los errores que, en el apartado "5. Fragmentación", de este texto, criticamos como aberrante. / Quien no visitando el museo sevillano se deleite contemplando estas reproducciones, que se encuentra en la magnífica obra en dos volúmenes de Ediciones Gever, podrá llegar hasta emocionarse admirando estas cuidadas reproducciones; descubrirá en estas estampas motivos suficientes para el disfrute que satisfaga su gusto, pero nunca sabrá lo que dicen esas pinturas cuando se dialoga directamente sus autores en el original. Aunque no es esto

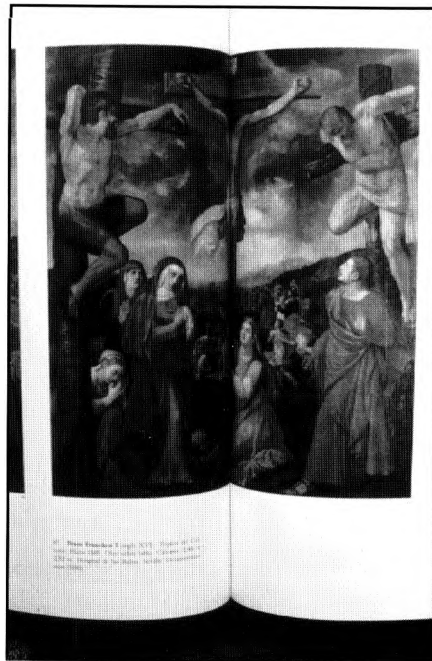


Figura 15

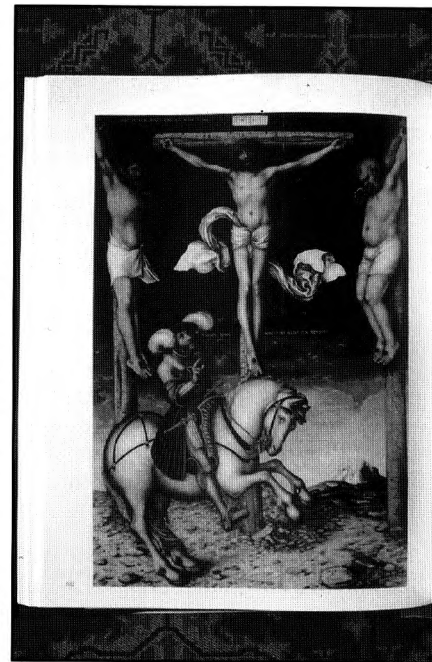


Figura 14

solo lo que me inquieta, sino algo mas complejo, retorcido y sutil, propio de esta época de tan buenas reproducciones: su habitual consumo nos especializa el paladar de nuestra sensibilidad visual, anulando la capacidad para captar, en vivo, el misterio de la contemplación pictórica. Es un fenómeno que, al menos yo, lo confieso, he sentido como tentación.

## 2. EL COLOR.

Aunque pensemos, en orden a las dificultades técnicas, que primero fue la ilustración en blanco y negro y luego vino el color, hoy sabe-

mos que la conquista por comprender el mundo monocromo, traduciendo la policromía natural a la monocromía de un solo tono, no fue fácilmente aceptada. Nos consta las dificultades que tuvo Mantegna para imponer sus grabados de una sola tinta, como obra definitiva.

Esa traducción de TONOS a VALORES es algo difícil de asimilar si no fuese por el continuo y forzado aprendizaje a que nos ha sometido la fotografía en "blanco y negro". Que un determinado valor gris, pueda servir igualmente para un rojo o un verde, que otro valor pueda significar lo mismo un tono naranja o un tono azul, es producto de un complejo mecanismo de aprendizaje de nuestra percepción visual; y, sin embargo, nuestro aprendizaje de la pintura, por los libros de arte, ha estado presidido por estas reproducciones pictóricas. Se dirá que la pintura no es solo color, sino que contiene otros muchos elementos, y, ello es cierto, pero no menos cierto que sin el color (tono o matiz) no existiría la pintura.

Por otro lado, no sé si sería mejor que todas las ilustraciones de pintura viniesen intencionadamente limitadas al "blanco y negro", porque así solo se buscarían "esos otros elementos" en las reproducciones, quedando claramente de manifiesto que no se trataba de sustituir la reproducción por la obra, obligándonos a recordar el color original. Teniendo que recurrir a nuestra memoria para ver el color, tal vez hiciésemos mejor ejercicio que tratando de verlo en la copia; que el error, pensándolo bien, no está en la copia, sino en gustar y fiarnos tanto de ella, que se interponga como verdadero obstáculo entre nosotros y el original.

Pero es que, además, en pintura el color actúa sobre las forma y el espacio, modificando con su mayor o menor intensidad el espacio físico que ocupan, ya que en pintura el color siempre se entiende por su relación y dependencia con los demás colores, formas, tamaños y texturas. En una reproducción, por tanto, no es igual que unos tonos linden con el fondo blanco del papel, con un gris, rojo, verde o negro de los márgenes que le sirven de marco, como que queden absorbidos e integrados por estudiadas parcelas que limitan la mirada. No es igual la pequeña ilustración que se abarca de un solo golpe de vista, que el gran cuadro que se recorre por zonas y parcelas, "arrastrando" colores de postimagen que se mezclan en la retina, formando nuevas mezclas ópticas. Así lo explicaba el pintor abstracto Rothko cuando justificaba el tamaño de sus lienzos con aquellas grandes parcelas de rojos incendiarios.

René Berger, (*"El conocimiento de la pintura"*. Ed. Noguer, 1961) sin duda uno de los autores mas preocupados por el fenómeno de la pintura

en sí, pone el dedo en la llaga cuando dice: “En la pintura, los colores no existen fuera de la materia; el verde de un lino no se puede reducir al verde de una laca”. Y en esto radica otro de los fraudes de la reproducción en color; se nos escamotea la materia portadora del color, que de hecho son inseparables, sea el color óleo, temple, acuarela, laca, pastel, etc, y se sustituye por tintas de imprenta sobre papel, por luz inmaterial sobre pantalla reflectante, o por “pixel” electrónico sobre la pantalla del ordenador. En la reproducción del color vemos, pues, “otra cosa”, pero no la pintura que puso el pintor. Y ¿qué decir sobre el soporte de la reproducción, sea material como el papel “couché”, o luminoso como una pantalla? Ello unifica todos los colores; adquieren estos una belleza de esmaltes o vidrieras, pero pierden las calidades de un lenguaje de tonos sordos, opacos, transparentes, aterciopelados, mates, secos, ásperos, pulidos, y todas las cualidades inherentes a la pintura. No solo se pierde esta calidad como materia sino por el “color óptico” que es capaz de sugerir, y que todo pintor bien conoce. Lo expresaba Delacroix con aquella frase tan repetida: “*Dadme fango, que si me dejáis rodearlo a mi antojo lo convertiré en carnes rosadas de Venus*”. El pintor sabe que todos esos resortes del lenguaje pictóricos son empleados unas veces como puro valor estético y otras con fines miméticos para producir ilusiones ópticas de las calidades de la materia. Todo este lenguaje tan querido y buscado por el pintor, desaparece en la mejor de las reproducciones. Y el adicto a las reproducciones se quedará sin saber de qué estamos hablando.

### 3. LA TEXTURA.

Mucho de lo dicho anteriormente tiene relación con este concepto de textura. La textura o gradiente es una propiedad de la materia por la que sus superficies se nos muestran ásperas o lisas, pulidas o accidentadas, porosas o impermeables, satinadas o absorbentes. Es una cualidad sensible al tacto, aunque también puede ser intuída y detectada por la vista.

En contraste con la reproducción que se presenta en una superficie uniforme, la superficie del cuadro original nos presenta el más rico muestrario de estas cualidades táctiles y ópticas. No solo se manifiesta en el soporte y material empleado: muro, tabla, lienzo, papel, etc.; y en sus pinturas de óleo, fresco, encáustica, temple, acrílicos, etc.; sino que dentro de un mismo soporte y material, la pasta pictórica se vuelve fluida y sedosa, áspera y seca,



Figura 16



Figura 17

pulida como un espejo y mostrando las huellas del pincel o la espátula. Este lenguaje textural y táctil solo es reconocible en la obra original. (Aunque conocemos láminas industriales preparadas con grupos de arbitrarias pinceladas en pequeño relieve, como fondo de la imprimación cromática, que aumentan el fraude).

¿Como tratan las ilustraciones más exigentes de mostrarnos estas particularidades de la pintura? Aparte del soporte rugoso ya mencionado, el fotógrafo utiliza la técnica de una iluminación rasante. Evidentemente los entranes y salientes, y todo accidente de la superficie pictórica se nos muestran con sus crestas y simas por efecto de un violento claro-oscuro. Así es capaz de representarnos el más uniforme fondo de un Ingres, como si se tratase de las aspilleras de Millares o las materias agredidas de Tápies. En la **figura 16** presentamos una obra nuestra (que mide el original 55 x 46 cm.) fotografiada con luz normal, y, en la **figura 17**, un fragmento de la misma obra, ampliado con luz rasante; parece que se trata de otra técnica y de otra obra; los efectos son evidentes y no precisan más aclaración.

Otra fórmula empleada en las reproducciones es el detalle macrográfico. La lente de aproximación unida al efecto de luz rasante produce los más espectaculares efectos de relieve y texturas.

Hemos quedado sorprendidos al ver algunos originales de Rembrandt, que



Figura 18



Figura 19

solo conocíamos por este tipo de reproducciones fotográficas. Esperábamos esas enormes montañas, casi esculturas de pasta pictórica en las partes iluminadas de sus cuadros que presentan las macrofotografías al uso, pero veíamos en los originales que eran las normales huellas del pincel en una rica pasta, que quedaban acentuadas por el uso del barniz holandés en sus ranuras; efectos de superficies accidentadas que nada tenían que ver con la pulcra y alisada superficie del cuadro. Véase un ejemplo tomado por el autor de uno de los muchos autorretratos que se hizo el pintor, en la **figura 18**, muy ampliado y con luz un poco rasante, pudiéndose comprobar en el original que el relieve de su textura era más óptico que escultórico. Otro tanto descubrimos en los originales de Van Gogh en su museo de Amsterdam, quien, ciertamente pintó con pincelada pastosa y rítmica, pero que muchas ilustraciones (como la que se muestra en la **figura 19**, de una publicación de la Editorial Blume, se empeñan en mostrarnos tan exageradamente que desfigura la realidad pictórica de Van Gogh.

Esos efectos expresionistas, del más feroz tachismo, se pueden encontrar en todos los pintores si iluminamos y ampliamos oportunamente, pero ello no deja de ser una burla más de la reprografía y su regusto por los efectos fotográficos, que no pictóricos.

#### 4. LA INVERSION DE LA IMAGEN.

Sabemos que es siempre un error involuntario, pero es bastante frecuente

que, al usar transparencias, tanto el profesor que proyecta como el tipógrafo que reproduce, inviertan la imagen, mostrando la simetría especular izquierda-derecha. Hay obras que, por conocidas, salta el error a primera vista; tenemos señaladas infinidad de reproducciones en publicaciones importantes que testimonian no solo el desconocimiento de la obra original, sino, lo que es peor, la falta de sensibilidad para detectarlo. Una obra pictórica es igual que un texto que debe tener una posición normal de lectura, aunque igual que los textos de Leonardo puedan leerse invertidos.

Cuando en el original hay textos o indicios de elementos que son necesariamente diestros o zurdos, como pueda ser una bendición con la mano izquierda, Cristo sentado a la derecha de Padre, etc., el menos versado en pintura detecta el error; no es lo mismo cuando se trata de pinturas poco conocidas, informales o abstractas, donde no hay referentes de otras reproducciones, no se ha visto el original y sus iconografías no ofrecen pistas. Este tipo de reproducciones no solo las he visto invertidas izquierda-derecha, sino arriba-abajo. Es evidente que con reproducciones así es difícil aprender a gozar del arte pictórico. Ponemos el ejemplo en la **figura 20**, de una obra tan conocida como es "Las Lanzas" de Velázquez, donde el lector descubrirá fácilmente el error. Junto a ella reproducimos una obra abstracta del Manuel Rivera, (**figura 21**) que hemos invertido do-



Figura 20

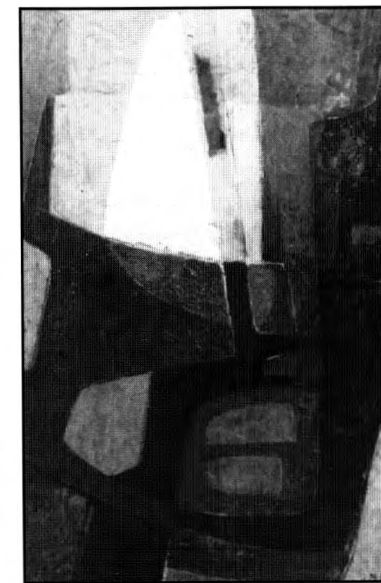


Figura 21

blemente, de arriba-abajo y de izquierda-derecha, resultando un trastorno de gran distorsión para la obra, pero al ser poco conocida y tratarse de una pintura no figurativa, el error no será detectado, como aparece con frecuencia en los libros.

##### 5. FRAGMENTACION.

Un recurso utilizado en las reproducciones de cuadros, puesto que la mayoría son mas pequeñas que el original, es ofrecer un fragmento o detalle ampliado, en ocasiones a tamaño natural. Nada tenemos que objetar a esta técnica ilustrativa, como no sea la arbitrariedad en la elección del fragmento que, a juicio del autor, merece esa distinción amplificadora.

También es una técnica correcta ofrecer una reproducción del conjunto y luego las parcelas fraccionadas. Estos conjuntos, bien sean retablos, polípticos o grandes murales, precisan una visión de conjunto, puesto que las partes han sido pintadas en función de la totalidad. La presentación solamente fragmentada no solo sucede, desgraciadamente, con las reproducciones: desmontados los originales de su lugar de origen, se ven hoy en los museos piezas que pertenecieron a un conjunto, y no son plenamente comprensibles aisladas e instaladas en otro lugar, otra altura, iluminación y falta de las relaciones con las otras partes que la complementan y justifican.

Aunque la edad moderna inventa el cuadro portátil o de caballete, que es polivalente para muchos lugares, también se inventa el marco, como un elemento aislante que busca la independencia de la obra en cualquier lugar. No es corriente ver reproducidas las pinturas modernas con sus marcos, y ello nos da pie para comentar otro tipo de fragmentación más grave a la que queremos referirnos. (Al hablar del marco del cuadro no podemos olvidar las interesantes consideraciones que sobre el particular hace Ortega en *El espectador*, pero nosotros no entramos en aquellas brillantes elucubraciones, pues nos referimos a el, solamente como señalamiento o limite definitorio de la zona pintada).

Uno de los abusos mas frecuente en la reproducción de pinturas es mutilar los límites, cortando los formatos originales de modo caprichoso, tal vez impuesto por la composición de la página del libro. Parece impensable que autores que explican las proporciones en el arte, las mediciones correctas de la sección áurea, y otras importantes cuestiones de la plástica, sean tan poco exigentes con las ilustraciones de sus textos en este mismo sentido. Es moneda común ver mutiladas las pinturas, cortados sus bordes

por imposición de la impresión o del formato de la diapositiva, o simplemente porque piensan que un fondo vacío o sin figuras no es importante. Estas mutilaciones se me antojan tan absurdas como si, para ahorrar espacio, evitando los vacíos, no pusiésemos en este texto puntos y aparte ni separación entre las palabras.



Figura 22

Es verdad que la televisión ya nos tiene acostumbrados a los “bustos parlantes”, los burgueses pedían sus retratos de “medio cuerpo”, y el reconocer las cosas solo por un fragmento de ellas se ha convertido en uso común; esperemos que eso no tenga nada que ver con ofrecer un original cortado o mutilado. No nos cansaremos de decir que las proporciones de un cuadro son fundamentales para el pintor, el cual piensa su obra como un todo y adapta su composición a unas proporciones determinadas, cuestión que queda burlada cuando arbitrariamente se mutila la reproducción. No menos grave es cuando se suprime un fondo, recortando una figura, como es moda bastante expandida desde que el ordenador permite manipular con gran precisión todas las zona del cliché. Ya los avatares



Figura 23

históricos han producido bastantes mutilaciones, y lo malo es que a todo nos acostumbramos por nuestro gusto acomodaticio por la reiteración; y, con el tiempo, los restos que sobreviven, nos han parecido correctos. Sirvan de ejemplos significativos el fragmento que vemos hoy de *La ronda*



*nocturna* de Rembrandt, (**figura 22**) mutilada por los márgenes, sobre todo el lado izquierdo y el superior, cuando se trasladó en 1715 desde su primitivo lugar. Esta aparente mínima mutilación hace que las figuras queden centradas, corrigiendo la intención de Rembrandt, que desplazó el grupo hacia la derecha para establecer un dinamismo direccional en la composición por desequilibrio de las masas. En las *Hilanderas* de Velázquez (**figura 23**) también están modificadas las proporciones originales, aunque ahora parece que por añadidos laterales que surgieron tras el incendio del Alcazar; no se ponen de acuerdo los historiadores sobre sus originales dimensiones, pero cualquier pintor sensible al lenguaje de las proporciones, podría detectar lo que le sobra o le falta. Eso mismo sucede con la pequeña tabla al templo de Mantegna, *El tránsito de la Virgen*, del Prado, **figura 24**. No era necesaria la reconstrucción de Longhi para que un pintor detectase su fragmentación, ante una composición que reclama con evidencia una continuación de la parte superior que “cierre” las verticales de los pilares, dando un “respiro” a la densidad de formas de la parte baja. Hay tantos casos de fragmentos por los museos que a veces parece que contemplamos los restos de un naufragio, miembros mutilados, mas que las obras integras del pintor. Véanse, como recordatorio las obras que hemos mencionado para ejercitarnos en este capítulo de las mutilaciones. Puede que, al ver las ilustraciones que aquí mostramos, nos resulten normales y completas, lo que me reafirmaría más en la tesis que aquí expongo: que la costumbre puede crear hábitos que nos llevan a olvidar lo mejor.

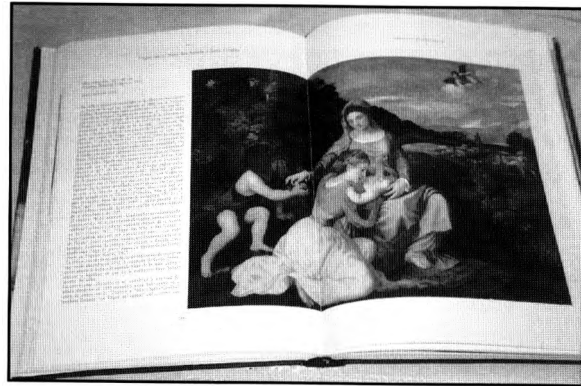


Figura 24

Nuestro gusto personal, respaldado por la crítica mundial y la propia estima que le tuvo el pintor, nos lleva a considerar “*La alegoría de la pintura*” de Vermeer, que se conserva en el Kundthistorisches Museum de Viena,



Figura 25



Figuras 26

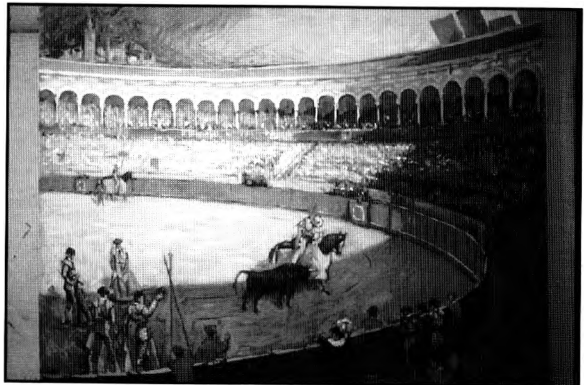
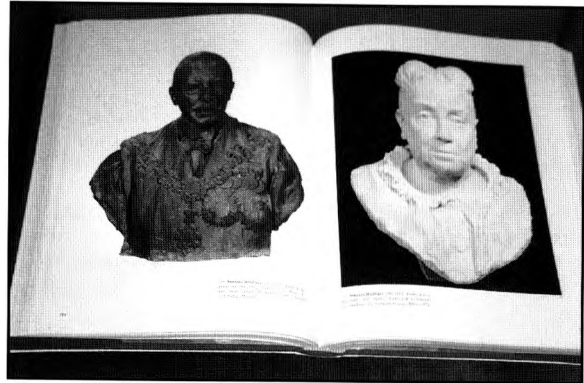


Figura 27

como una de las grandes obras maestras de la pintura. La creemos un prodigio de equilibrio compositivo, donde nada sobra ni falta. Nosotros, como un ejercicio de provocación y homenaje, hemos "ampliado" su campo visual y su tamaño (130 x 110 cm.), proponiendo a esta rica metáfora el infinito campo del espejo de fondo, y, agregando, el pintor que pinta al pintor. Hemos querido hacer una prolongación de su misma perspectiva, para desentonar lo menos posible con la idea original. Pese a todo ello reconocemos nuestro fracaso, porque es evidente que sobra el añadido, incluso para quienes no conociesen la obra original. (Figura 25)

Hay todavía otro tipo de mutilación en las reproducciones de los libros, y que se prodigan cada día más. Con el afán de ver la reproducción mas grande, esta desborda una pági-

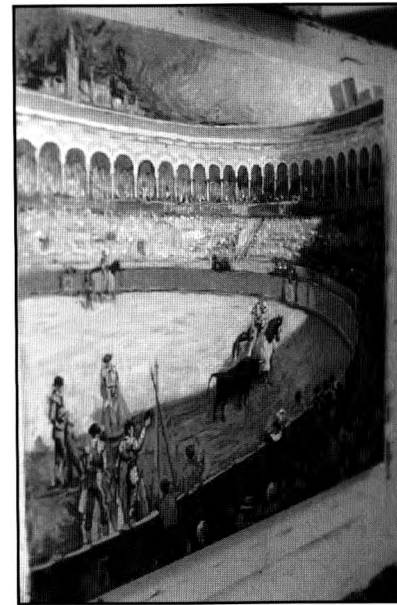


Figura 28

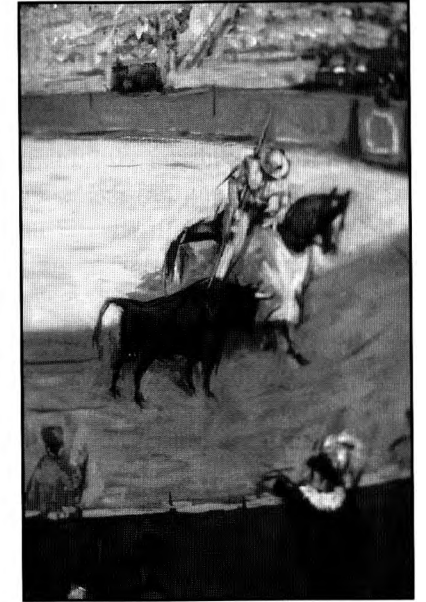


Figura 29



Figura 30

na, invadiendo el espacio de la página opuesta. Se produce una rotura del cuadro debido a la unión de ambas páginas, mas la dificultad visual debida a la curvatura del grosor de tantas hojas. Ejemplo en las figuras 15 y 26, sacados de obras de importantes editoriales, aunque es tan corriente este caso que huelgan mas ejemplos.

#### 6. LA PROYECCION OBLICUA.

Aunque la visión humana ha desarrollado los mecanismos suficientes para corregir los errores de la colateralidad y oblicuidad perspectiva, errores que se pueden explicar diciendo que consiste en "ver" rectangular la forma de un cuadro, cuando, proyectivamente,

desde un punto de vista descentrado y lateral, se tiene que ver un trapecioide. Pese a ello las formas representadas en un cuadro, no miradas desde su punto de vista, ofrecen distorsiones anamórficas reales. En la **figura 27**, puede verse, una obra del autor fotografiada desde el centro de su proyección, por lo que apenas hay distorsión; la **figura 28** se ha tomado con cierto ángulo de oblicuidad, por lo que se detecta el fenómeno de distorsión anamórfica, principalmente, debido a la conversión del rectángulo en un trapecio; pero si recortamos rectangularmente un fragmento con la misma distorsión aunque desde el lado opuesto, como hacemos en la **figura 29**, esta deformación apenas se apreciará, pese a que en esta experiencia estamos prevenidos por la ilustración aclaratoria precedente.

En la **figura 30** se presenta *La Ronda Nocturna* en el Rijksmuseum de Amsterdam como se presenta a muchos de los visitantes que no pueden ocupar el punto de vista ideal por la aglomeración de público. La distorsión por paralaje que sufre un cuadro se puede decir que es leve si la comparamos con ese mismo error al mirar un bajorrelieve. Véase la **figura 31** de una Anunciación en relieve de Donatello, en el Museo Británico. Este es un fenómeno, mas corriente de lo que comunmente se piensa cuando miramos un cuadro, pero que tiene mas graves consecuencias cuando lo vemos en una reproducción inmóvil, donde se suma a su posible error fotográfico, el error



Figura 31



Figura 32

posicional del espectador que contempla la reproducción. Estos errores de oblicuidad (que de hecho ocurren hasta cuando miramos una ilustración correcta), puede tener varias soluciones: una como la que presentamos de una postal de la Galería de los *Uffizi* de Florencia, del autorretrato de Filippo Lippi (**figura 32**), donde su pequeña colateralidad se explica incluyendo el marco, que nos aclara con su propia sombra la dirección de la iluminación del cuadro. Porque la incapacidad de la reproducción para darnos el natural debe quedar aceptada; nosotros, en lo que estamos en contra, es en ese deseo de ocultarnos los defectos y errores, con lo que se produce el fraude.

Siempre habrá opiniones encontradas entre quienes desean ver las obras en los museos y quienes prefieran verlas puestas en sus lugares originales. También hay una postura ecléctica que sería instalar en los museos las obra en circunstancias semejantes a sus lugares primigenios. Todas las posturas tienen sólidos argumentos; en los museos se pueden ver de cerca y estudiar sus detalles, en condiciones de luz suficiente, obras que apenas podrían apreciarse en la penumbra de su lugar de origen. Por contra, se destruye la estrategia del pintor al sacarlas de un ambiente que la complementa, de una luz adecuada para el conjunto y ya prevista por el pintor, y de una altura y distancia que oculta o potencia los efectos pictóricos. Creemos que el problema tiene difícil solución

y hay que aceptar lo que ya no tiene vuelta atrás, pero lo que aquí proponemos no es una revolución total en la exposición de la obra de arte, sino la oportuna precaución o advertencia sobre estas circunstancias de las reproducciones.

Es evidente que muchos pintores hicieron sus obras para un lugar concreto, y no pudieron pensar que fuesen trasladadas a otro lugar; sabemos de determinados artistas y épocas que tuvieron muy presente el punto de vista ideal del espectador, a lo que supeditaron y sacrificaron toda la obra. No es necesario recurrir a los grandes murales como los techos de la Capilla Sixtina, o San Ignacio en Roma de Andrea Pozzo; la estancia de los Esposos en Mantua de Mantegna; la Aurora de Annibale Carracci, en el palacio



Figura 33

Farnesio, etc.; también en cuadros que fueron pensados para un concreto lugar, como el retrato del *Príncipe Baltazar Carlos* de Velázquez, *La Asunción de Tiziano* en Santa María Gloriosa de los Frarien, Venecia; *La Inmaculada* de Ribera en las Agustinas de Salamanca; la *Colosal* de Murillo para los Francis-

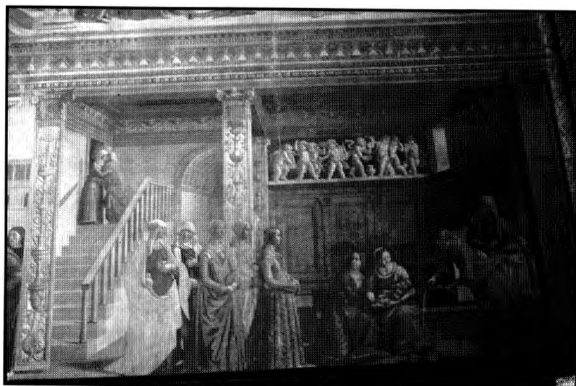


Figura 34

canos en Sevilla; y muchas otras obras que tuvieron muy presente el punto de vista del espectador, como se puede apreciar en tantos ejemplos, creyendo nosotros que se traiciona el espíritu del artista cuando se hacen las actuales extrapolaciones a otros lugares. Sería impensable para Miguel Angel, por ejemplo, que los detalles que hoy vemos en la magnífica obra "*La historia de Amán*", **figura 33** encerrada en la curvada enjuta de la Sixtina, pudiesen ser contemplados de este modo desde ese andamio ideal del fotógrafo, a esa distancia y con esos reflectores; igualmente podemos decir de Carracci y de Pozzo.

Por estas razones no sabemos si acierta el fotógrafo que reproduce un cuadro como si fuese un objeto, poniendo en su centro geométrico el objetivo, o sería oportuno situarse en el lugar que pensó el pintor para el ojo humano. Con mas frecuencia de la que pensamos, el fotógrafo de un cuadro no sitúa el objetivo frente al punto principal de la perspectiva, y por mucho que actúen las lentes correctoras de las aberraciones laterales, la distorsión se produce. Y ello, de estar advertido el lector, sería menos grave; nuestro desacuerdo comienza cuando se trata de ocultar esa excentricidad, no presentando la deformación del rectángulo del marco, y la reproducción es cortada de forma rectangular; entonces cuesta mas trabajo reconocer la deformación, aunque exista igualmente. Véase en la **figura 34** el fresco de Ghirlandaio, en Santa María Novella de Florencia. Debido al tamaño de la capilla y a la altura que se encuentra esta pintura, hemos hecho la fotografía desde el lugar normal de un espectador de pie, por lo que el error de frontalidad que se detecta ya estaba previsto por el pintor, y no afecta a su contemplación. Pensamos que si esta obra se reproduce como lo hacemos aquí, no sale gravemente perjudicada,

debido, también, a que queda enmarcada por la estructura del marco pictórico que asume la verticalidad, y nos guía en una deformación controlada.

No pretendemos ser exhaustivos con la exposición de los casos que hemos detectado. Por otra parte, no tratamos de hacer la historia de las reproducciones artísticas, ni siquiera esbozar una teoría sobre tema tan opinable, pues se ve que en muchas cuestiones no sabemos cual sería la mejor solución. Sabemos que hay muchas más consideraciones que hacer y puntos de vistas para analizar este fenómeno de la reprografía del arte en nuestros días. Solo hemos querido ilustrar, con referencias objetivables, ciertas inquietudes que nos asaltan cuando vemos que estamos nutriendo nuestra sensibilidad artística con sucedáneos de los originales. Con esta invasión de las reproducciones actuales podemos caer en una herejía artística, semejante a ese culto a las imágenes que raya en el fetichismo hoy, y ya, antaño, algunos Santos Padres la interpretaron como idolatría, cuando se olvidaba cual era la misión de las representaciones, y se rendía a la imagen los honores y cultos que solo corresponden a Quienes representan.

Nos conformamos, pues, con haber expuesto estas reflexiones que se nos ocurren desde nuestra particular perspectiva y, modestamente, enseñar con ojos de pintor, a ver la pintura, pues en nuestra cultura parece haber un mayor respeto a lo impreso en los papeles y en las pantallas ópticas, que a lo que hacen los pintores, acudiendo frecuentemente al texto escrito y la reproducción para entender el original pictórico. Los pintores solo pintan y no se paran en explicaciones, que entienden ya están dadas en la obra, y son los críticos e historiadores quienes asumen el papel de intermediarios o interpretes. Y, tal vez por ello, las obras son "explicadas" o "traducidas" desde otras parcelas del saber que, siendo enriquecedores sus puntos de vista, no satisfacen plenamente a quienes son sus creadores.

Juan Cordero Ruíz