

Art Forgery. The History of a Modern Obsession

Thierry Lenain

Londres, Reaktion Books, 2011 384 pp. £35

Arte postizo

Vicente Lleó

23 abril, 2014



El turbio mundo de las falsificaciones e imitaciones artísticas ejerce un especial atractivo en nuestro tiempo: nunca como ahora se ha escrito o hablado tanto sobre el tema. Lo demuestra la proliferación de manuales que aconsejan cómo distinguir lo falso de lo auténtico, la celebración de exposiciones centradas en el arte apócrifo –un ejemplo: *Close Examination. Fakes, Mistakes & Discoveries*, celebrada en la National Gallery de Londres en 2010– o incluso el establecimiento de centros de investigación financiados con dinero público. El caso más señalado, el Rembrandt Research Project. Este grupo de investigación lleva desde 1968 trabajando para depurar el catálogo del artista de Leiden de copias y otras obras derivativas, frente la oposición de los más importantes museos, temerosos de ver degradadas sus colecciones.

Thierry Lenain ha denominado esta situación como una «obsesión moderna» con el tema de la autenticidad, valiéndose incluso de la expresión como subtítulo del libro que reseñamos. En su interior se refiere incluso a una auténtica «neurosis epistemológica». Cómo se ha llegado hasta aquí y de qué manera afecta la situación a nuestra percepción del arte es lo que constituye, en realidad, el núcleo de su obra.

Lenain es doctor en Filosofía y profesor de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Libre de Bruselas; dirige además un seminario o, por utilizar una terminología académicamente más a la moda, una *Unité de Recherche Transversale* en la misma universidad, titulada *Image et Culture Visuelle*. Sus enfoques, por tanto, son básicamente filosóficos, y aunque en el título de la obra que reseñamos aparece el término *historia*, sus referencias al arte tienden más bien hacia lo teórico. Ello no tiene nada de extraño, dada su formación y su campo de trabajo, pero la tensión entre la especulación abstracta y el relato histórico concreto producen en *Art Forgery*, en ocasiones, una incómoda sensación al lector. Un aspecto interesante de este libro, por otra parte, es que Lenain lo escribió directamente en inglés (no existe edición francesa de la obra); el autor demuestra, desde luego, un profundo conocimiento de la lengua, pero sus giros y frases suenan demasiado *bookish*. Como, por otro lado, su formación filosófica es básicamente francesa, la lectura del libro nos da la impresión de estar leyendo a un Jacques Lacan traducido al inglés por Henry James: una lectura tortuosa y, a veces, un tanto incomprensible. Pero nada de eso detrae del interés del libro o de la originalidad de sus planteamientos.

La premisa de Lenain es que las falsificaciones artísticas son fenómenos *modernos*, en dos sentidos: por un lado, porque, según él, hasta el Renacimiento –el inicio de la Era Moderna– no puede hablarse de falsificaciones tales como las entendemos hoy, pero también porque, por otro, ese hecho se convirtió en una obsesión sólo a partir del siglo XIX, justo cuando se produce el cambio de ciclo y se inicia el contemporáneo. Es cierto que en la Antigüedad clásica se producían copias y pastiches de obras de épocas anteriores, sobre todo en escultura, pero el autor argumenta que estas copias no perseguían embaucar al cliente, como lo haría un falsificador moderno, sino que se trataría más bien de *revivals* en los que tanto el cliente como el artista debían compartir una cierta complicidad, por lo que el problema de la autenticidad no se planteaba. Parece una hipótesis razonable, aunque la evidencia sobre la que se sustenta es frágil.

Por lo que respecta al mundo romano, tenemos, desde luego, el testimonio, que cita el autor, de las cartas que escribe Cicerón a su amigo y agente en Atenas, Tito Pomponio Ático, para que le buscara esculturas para su biblioteca, en las que no se menciona para nada la cuestión de la autoría de las

piezas. Lo que se desprende del contexto, sin embargo, es que lo que Cicerón buscaba no era tanto *coleccionar* escultura, con un criterio cualitativo, como, sencillamente, decorar su biblioteca con piezas evocadoras de la gloria de Atenas: bustos de filósofos, de poetas, una estatua de Atenea, etc. En cualquier caso, la despreocupada actitud de Cicerón contrasta con la de Trimalción, el grotesco personaje de la novela *Satiricón*, de Petronio, que le sirve a este para encarnar toda la vulgaridad del *parvenu* romano y que, para demostrar su ascensión social, afirma que él es perfectamente capaz de distinguir un auténtico «bronce corintio» de otro falso¹. Lo último parece sugerir que una cierta *connoisseurship* se consideraba de buen tono entre el patriciado romano al que aspiraba Trimalción. En una palabra: existirían argumentos para sustentar una u otra opinión. Por otro lado, no cabe duda de que el estatus de que gozaron en el mundo griego los grandes artistas –los Fidias, los Zeuxis– implicaba un reconocimiento de su genialidad e individualidad, según se deduce de la *Periegesis* de Pausanias. En ese sentido, resulta plausible suponer que los griegos más refinados sabrían distinguir entre sus distintas maneras o estilos, una situación que, aunque no haya dejado huellas perceptibles, pudo ser un caldo de cultivo perfecto para la falsificación.

Las falsificaciones artísticas son fenómenos modernos. Hasta el Renacimiento no puede hablarse de falsificaciones tales como las entendemos hoy

En lo que respecta al mundo medieval, Lenain parece moverse en terreno más seguro. Así, parte de una premisa que es básicamente correcta, afirmando que difícilmente podría darse una falsificación en el Medioevo, pues dado el carácter artesanal de las obras, importaba más la fidelidad a un prototipo iconográfico que el renombre de su autor. De hecho, en la inmensa mayoría de los casos desconocemos incluso los nombres de estos artistas. Hay que añadir de nuevo, no obstante, que se trata de una apreciación válida sólo en términos muy generales; detrás de nombres como Giotto, Andrea Pisano, Claus Sluter o nuestro Maestro Mateo no encontramos, desde luego, a artesanos anónimos, y muchas de sus obras influyeron fuertemente en otros artistas que repitieron sus modelos. Pese a todo, hay que admitir que la *voluntad* de engañar que caracteriza a los falsarios modernos debió de estar en general ausente de los artesanos medievales.

Al tiempo, de un modo paradójico, y con una argumentación sumamente persuasiva, Lenain sitúa la «prehistoria» de las falsificaciones en esa misma Edad Media, mayoritariamente anónima y artesanal, aunque desplazándola desde el terreno artístico hacia el religioso. En efecto, es en el tema de las reliquias donde, con una fascinante erudición y un sólido relato histórico, el autor plantea las cuestiones básicas que afectarán desde entonces a las obras de arte. Con este objetivo, estudia las primeras reliquias cristianas: el velo de la Verónica, el *Mandyllion* o el *Keramidyon*, todas ellas imágenes *ajeiropoietes*, esto es, hechas sin intervención humana, fruto del contacto divino y cargadas de una formidable potencia sobrenatural capaz de efectuar milagros. Sorprendentemente, estas imágenes fueron reproducidas y replicadas en su momento sin que, al parecer, se considerase que tales copias o réplicas hubieran perdido su fuerza sobrenatural o su capacidad para realizar milagros. En realidad, la cuestión de la copia, tal como la conocemos hoy con la hipervaloración del factor autorial, parece no haber existido en esos momentos. Esta situación se vería modificada más adelante. Cuando, al extenderse el culto a las reliquias de los santos por toda Europa, estas crecieron desmesuradamente en número, la fe implícita en los vestigios sagrados de los primeros tiempos se hizo más escéptica.

Desde el punto de vista de la Iglesia, las reliquias podían ser restos biológicos del propio cuerpo del santo o de objetos que hubieran estado en contacto físico con él: ropas, elementos de su martirio e incluso el mismo aceite de las lámparas que ardían en sus *martiria*. Recoger fragmentos de huesos, de cabellos o de tejidos y atribuirles una exaltada procedencia no debía de presentar grandes dificultades y tuvo que resultar tentador para algunos de los peregrinos que acudían a Tierra Santa (o afirmaban haberlo hecho) y que estaban dispuestos a obtener importantes beneficios. Aquí, en este punto, aunque fuera del ámbito artístico, encontraríamos, según Lenain, la primera preocupación -neurosis en algún caso- por el problema de la autenticidad, de la legitimidad de los restos. Las autoridades eclesiásticas procuraron documentar tales despojos con mayor o menor fortuna y, eventualmente, los decretos del Concilio de Trento exigieron una rigurosa autenticación de los mismos para autorizar su uso: sin embargo, los inventarios de las reliquias en posesión de iglesias y conventos medievales demuestran que un gran número de ellas eran ficticias. Para los protestantes, y muy especialmente para Calvino, estos catálogos se convertirían en munición contra las «supercherías papistas» y las reliquias fueron sañudamente perseguidas en las guerras religiosas. Lenain, desgraciadamente, parece desconocer la colección de reliquias y relicarios formada por Felipe II en el monasterio de El Escorial. Aunque, evidentemente, ya no fuera de la época medieval, esa colección supone una demostración mucho más convincente de sus tesis que los ejemplos que él mismo aduce. En efecto, si puede hablarse de «neurosis epistemológica» como una patología moderna del coleccionismo, nadie la encarnaría mejor que este monarca, en algún aspecto premoderno. Su colección ascendía a la asombrosa cifra de 7.420 reliquias, que abarcaban desde cuerpos enteros (doce) hasta restos minúsculos, como un supuesto pelo de la barba de Cristo, todas ellas lujosamente encerradas en extraordinarios relicarios. Pero lo que nos interesa destacar aquí es la ingente labor de autenticación de las mismas, muchas de ellas provenientes de remotos lugares. En efecto, como sabemos por los *Libros de Entregas*, todas fueron llegando al monasterio acompañadas de abultados expedientes que probarían su legitimidad.

En el terreno artístico propiamente dicho, la cuestión de la autoría aparece en el Renacimiento, aunque no todavía, en general, como un tema de fraude por intereses económicos sino, especialmente en lo que respecta a la escultura y arquitectura, como un estímulo para la emulación de los clásicos entre los artistas de la época. Pensemos en Miguel Ángel, el cual, conforme a una anécdota célebre, habría realizado en 1496, con sólo veinte años, un Cupido de mármol que, después de haber sido envejecido artificialmente, fue vendido como pieza auténtica al cardenal Riario, un gran coleccionista de escultura clásica, por otro lado. Según la leyenda, ello contribuyó, no a una censura, sino a un acrecentamiento de su ya por entonces exaltada reputación como artista. Hay que tener en cuenta que, en sus *Vite*, Vasari convertiría al arte clásico en el modelo paradigmático del arte, dividiendo sus biografías de artistas en diversas edades: tras las «tinieblas» del período medieval, vendrían los llamados *primi lumi* -representados por Cimabue-, luego los artistas *quattrocentistas*, con su primeriza aproximación al arte de la Antigüedad -culminada por Pietro Perugino-, hasta alcanzarse finalmente la *terza età*, que abarca de Leonardo a Miguel Ángel. Los artistas de la *terza età* habrían llegado incluso más allá de los Apeles y Parrasios del mundo clásico, siendo capaces, en consecuencia, de confundir a los *cognoscenti* con sus producciones, lo que suponía la máxima muestra de destreza artística. En realidad, el tema de la habilidad del artista capaz de engañar a los más entendidos con sus reproducciones se convertiría en un *topos* elogioso de la literatura artística. Pese a ello, otros artistas de la misma época se acercaron mucho más al concepto moderno de la falsificación, no como algo episódico, sino como actividad lucrativa y fraudulenta, aunque el autor no los mencione: entre ellos se encuentran artistas bien conocidos, como Antico, Riccio o, incluso, Filarete, cuyos bronce, pequeñas estatuas y relieves inspirados en modelos clásicos fueron en muchos casos aceptados como piezas originales, por no hablar de las medallas, entonces tan apreciadas por los coleccionistas. Baste pensar en la famosa medalla (ca. 1458), realizada por el veneciano Giovanni Boldu, con las figuras de Eros con la calavera, un *pasticcio* donde los haya, que, sin embargo, suscitó gran admiración y numerosas réplicas².



Al tiempo que se producía la emulación de los modelos clásicos, la propia evolución del coleccionismo, incluso la competencia entre coleccionistas por mejorar y depurar sus galerías, particularmente en Italia, empezó a plantear una cuestión paralela: la del método o crítica a utilizar para mejor distinguir lo verdadero de lo falso. Como escribe Lenain, «Crítica, en general, es el arte de distinguir e identificar diferencias entre objetos o nociones que resultan muy parecidas entre sí»³. Aquí nos encontramos, pues, con el origen de la *connoisseurship* en cuanto instrumento crítico. La *connoisseurship*, en términos muy generales, puede definirse como el resultado de la educación de un ojo, capaz de distinguir los más sutiles matices en una obra de arte. Esta formación, o lo que se

suele traducir por expertizaje o expertización, suponía una noción que, hasta tiempos recentísimos, fue generalmente aceptada: lo que Carlo Ginzburg ha llamado el «paradigma de la huella». Según esta noción, cada autor deja una huella imborrable de su propia persona en la obra copiada, una huella que, por mucha habilidad que demostrase el falsificador, siempre le delataría ante el *connoisseur*. En este sentido, ese experto *connoisseur* se asemejaría, así, a una especie de grafólogo capaz de distinguir la auténtica de la falsa entre los trazos de dos muestras de escritura aparentemente idénticas.

Hay que remontarse a Giulio Mancini (1558-1630), y a su obra *Considerazioni sulla Pittura* (1620), para encontrar la primera formulación explícita de esta teoría como base para el proceso de atribución no sólo de autorías de artistas individuales, sino de las obras pertenecientes a diferentes escuelas. Este método, que puede ser descrito como protomorelliano, se centraba en el *ductus*, es decir, en el trazo del pincel sobre la superficie pictórica y en la existencia de determinados rasgos que resultarían característicos o reiterativos en determinados autores. Mancini, que era médico personal del papa Urbano VIII, utilizaba, pues, un método *diagnóstico*, no muy distinto al empleado por los profesionales de la medicina de entonces. Pese a todo ello, el propio Mancini no tenía reparos en admitir que siempre podía haber excepciones, pues se trataba de estimaciones básicamente subjetivas.

Los siglos XVII y XVIII vieron, por el contrario, un florecimiento de autores empeñados en asentar su crítica artística sobre bases más objetivas, más *científicas*. Nombres como los de Giovanni Baglione, quien expresó por primera vez un rechazo indignado de las falsificaciones⁴, Marco Boschini⁵ o Jonathan Richardson⁶ son significativos en este sentido. Particularmente el último, un caballero ilustrado, excelente pintor aficionado y dotado de una vasta cultura que, en contra de lo que había sido la norma hasta entonces, negó que un pintor, por el hecho de ser pintor, tuviera especiales aptitudes para atribuir la autoría de obras de arte o para distinguir lo auténtico de lo falso. Aunque el pintor conociera y hubiera estudiado los mejores ejemplares pictóricos, para Richardson, el *connoisseur* debía poseer, aparte de esa experiencia, un *turn of thought* especial, un don individual. No todo era, pues, objetivo en su enfoque, sino que era imprescindible, además, una sensibilidad determinada. La evolución posterior añadiría a este bagaje un sinfín de medios técnicos –microscopios, analíticas, etc.– que, al menos, permitían establecer la antigüedad de los objetos, de sus soportes, de sus pigmentos.

La segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX se convertirían en la Edad de Oro de los falsificadores

Esta situación vino provocada, evidentemente, por la formación de los grandes museos públicos y por la existencia de un activo mercado artístico: los precios cada vez más altos de las obras de arte importantes requerían una suerte de confirmación de su autenticidad: ya no valían los análisis de las pinceladas o la intuición estética por sí solos. En este contexto apareció un libro que, pese a su pequeño tamaño, alcanzaría gran popularidad: *Le truquage: altérations, fraudes, contrefaçons dévoilées* (París, 1884), de Paul Eudel. El autor, un coleccionista él mismo de plata antigua, exponía las artimañas más habituales utilizadas por los falsificadores para envejecer artificialmente las obras de arte, para copiar las firmas, para la confección de pastiches, etc. Eudel no lo escribió para las

autoridades públicas o para los responsables de los museos, sino para los aficionados, para los coleccionistas privados (en la cubierta se lee «Connaissances utiles aux collectionneurs»), lo que revela el cambio que estaba produciéndose en el mercado artístico. Por otro lado, Eudel descargaba toda su furia contra esos falsarios que, a su juicio, pervertían el gusto por el arte. Para Lenain, Eudel marcó un antes y después en la relación entre falsificadores y expertos, que hasta entonces, a veces de un modo inconsciente, dejaba traslucir una cierta admiración por la habilidad de los primeros.

Pero, inevitablemente, el avance de los instrumentos de la crítica tuvo como contrapartida una evolución paralela del arte del falsificador, que refinó sus técnicas y mejoró su *marketing*; en realidad, la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XX se convertirían en la Edad de Oro de los falsificadores, algunos de los cuales se encuadran en la categoría de lo genial. Es el caso del escultor italiano Alceo Dossena (1878-1937), cuya historia merece ser contada por los puntos de contacto que ofrece con la del pintor, ligeramente posterior, Han van Meegeren.

Dossena era un escultor de Cremona, que había trabajado en obras de restauración y era aficionado a hacer versiones o variaciones de estatuas clásicas, medievales o renacentistas. El marchante Alfredo Fasoli tuvo ocasión de descubrir sus habilidades y quedó debidamente impresionado. Con sus contactos internacionales, se las arregló para colocar varias de sus esculturas, no exactamente copias, sino obras «en el estilo de», en algunos de los mejores museos estadounidenses. En 1925, por ejemplo, vendió al Museo de Bellas Artes de Cleveland una Madonna en madera policromada de tamaño natural por 18.000 dólares; al descubrirse en 1927, a través de los rayos X, que los clavos que se escondían en su interior eran modernos, la Madonna fue devuelta al marchante, aunque antes, para reemplazar la obra de arte fraudulenta, habían pagado 120.000 dólares por otra estatua en mármol, ahora de estilo clásico, de una Atenea. En 1928, Dossena, furioso con Fasoli tras descubrir que sólo le habían pagado una mínima parte del dinero conseguido, reveló que él era quien había realizado ambas estatuas en su estudio de Roma. Para entonces, las estatuas de Dossena se exhibían en museos como el de Bellas Artes de Boston, el Metropolitan o la Frick Collection de Nueva York, adquiridas a precios astronómicos: hasta 225.000 dólares por una Anunciación en mármol, como original de Simone Martini, para Helen Frick. En 1933, después del escándalo, Dossena decidió vender en una subasta en Nueva York treinta y nueve de sus propias esculturas, ahora bajo su nombre auténtico. El resultado no pudo ser más decepcionante: obtuvo un total de 9.125 dólares.

¿La firma, pues, como único criterio artístico? No es tan inverosímil. Ya en 1917, Marcel Duchamp compró un urinario en una tienda de fontanería en Nueva York, lo firmó «R. Mutt, 1917» y lo envió al Armory Show; allí fue rechazada por el comité de selección, pero la obra terminaría expuesta en el Museum of Modern Art (MoMA) poco tiempo después. En realidad, la obra que se expone allí ni siquiera es la original de 1917, sino una «copia» posterior. La pieza original se envió al famoso fotógrafo Alfred Stieglitz para que la fotografiara y parece ser que, una vez terminado su trabajo, Stieglitz la arrojó a la basura.

Estos y otros *practical jokes* de los movimientos de vanguardia –especialmente el dadaísmo– provocarían una airada reacción entre aquellos artistas que se habían formado al modo tradicional, siguiendo las técnicas y procedimientos de los maestros antiguos y que se veían ahora rechazados por galerías y coleccionistas. Lenain dedica el último capítulo de su libro a este tema, incluyendo análisis de falsificadores como Bruno Marzi, Frank Arnau o Josef van der Veken, pero una buena parte

del mismo se centra en la figura de Han van Meegeren (1889-1947), quizá porque el suyo es el caso más dramático acaecido en el ámbito de las falsificaciones. Hoy día existe una amplia bibliografía sobre el caso y estamos bastante mejor informados de sus detalles. Incluso existe una web dedicada a su figura: [The Meegeren Website](#).



Van Meegeren tuvo una formación como pintor muy tradicional, basada en las técnicas de los viejos maestros holandeses, pero en el contexto de los años veinte del siglo pasado su obra, francamente mediocre, no atraía a compradores ni a galeristas. Como, por otro lado, disfrutaba con el lujo, optó por falsificar a esos maestros antiguos que tan íntimamente conocía. Así, realizó distintas versiones de obras «al estilo de» a Gerard ter Borch, Frans Hals, Pieter de Hooch y otros. Pero, en ese contexto, se produjo contemporáneamente una auténtica conmoción, no ya en Holanda, sino en toda Europa: el *descubrimiento* de Johannes Vermeer. En 1921, por ejemplo, se presentó una exposición de maestros holandeses en el Jeu de Paume, que incluía tres obras de Vermeer que causaron sensación, entre ellas su *Vista de Delft*. Marcel Proust, ya enfermo, fue uno de sus visitantes y el impacto que le causó lo plasmaría en *À la recherche du temps perdu* (1908-1922). En *La prisiomnière*, el escritor Bergotte, su álter ego, muere abrumado por la belleza de este cuadro, musitando «*ce petit pan de mur jaune*». De este artista se conocían entonces sólo un par de obras primerizas, una de tema religioso y otra mitológico, y la muy distinta serie de madurez de escenas domésticas de interior, que alcanzaron una enorme popularidad.

Van Meegeren decidió *convertirse* en Vermeer, trabajando sobre lienzos antiguos, con pigmentos fabricados por él mismo y buscándose falsas pero elaboradas *provenances*. El holandés llevó a cabo una de las más inteligentes falsificaciones de la historia. Lo que hizo no fue imitar al Vermeer conocido, sino imaginar cómo habrían sido esos cuadros que el artista debió de pintar entre su primera época y la última: es decir, el eslabón perdido, el *missing link*. Curiosamente, casi por las mismas fechas, los falsificadores hacían acto de presencia en el mundo de la paleoantropología. Su aportación fue el hombre de Piltdown, uno de los mayores fraudes de la historia de la ciencia, falso *missing link* entre el mono y el hombre, compuesto a partir de fragmentos fósiles de hueso dispares, y que fue acogido con entusiasmo. La habilidad de van Meegeren, al igual que la del falsificador del hombre de Piltdown, Charles Dawson, había sido no imitar obras conocidas de Vermeer, sino

proporcionar las piezas que faltaban en el puzle.

El resto de la historia es bien conocido. Tras la invasión nazi de Holanda en 1940, Hermann Göring quiso tener un «Vermeer» y el falsificador no tuvo más remedio que proporcionárselo. Terminada la guerra, van Meegeren fue acusado de colaboración con el enemigo y de crímenes contra el patrimonio cultural holandés. En el juicio, en el que se enfrentaba a una larga condena, no tuvo más remedio que admitir que él mismo era el autor de la obra y, para terminar de convencer a un jurado escéptico, se vio obligado a pintar otro cuadro. La rocambolesca historia acabó con la reputación de varios de los más eminentes críticos de la época, muy destacadamente la de Abraham Bredius, que había sido director del Mauritshuis de La Haya y que se había manifestado como un entusiasta defensor de las falsas obras.

Hoy día vemos los falsos Vermeer y sentimos estupefacción ante el hecho de que semejantes esperpentos pudieran haber engañado a nadie, no ya a grandes expertos e historiadores. En cambio, nos parece lógico y comprensible que las falsificaciones más recientes de Tom Keating o de Eric Hebborn hayan sido aceptadas por expertos, museos, casas de subastas, etc. En sus conclusiones al final del libro, Lenain escribe sobre esta aparente paradoja: «Toda falsificación artística refleja de algún modo las exigencias y expectativas culturales de su época, el estado de la ciencia de la historia del arte, la situación psicológica de su creador, etcétera»⁷. Quizá nuestros nietos se reirán de los falsos Degas de Keating o de los falsos dibujos de Pontorno de Hebborn.

Vicente Lleó Cañal es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Sevilla. Ha publicado, entre otros libros, *La Casa de Pilatos* (Barcelona, Electa, 1998) y *El Real Alcázar de Sevilla* (Barcelona, Lunwerg, 2002). Recientemente se ha reeditado *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012).

¹. Sobre los llamados bronceos corintios, véase David M. Jacobson y Michael P. Weitzman, «What was Corinthian Bronze?», *American Journal of Archaeology*, vol. 96, núm. 2 (1992), pp. 237-247.

². H. W. Janson, «The putto with the death's head», *The Art Bulletin*, vol. 19, núm. 3 (1937), pp. 423-449.

³. Página 224 (la traducción es mía).

⁴. *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' Tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* (Roma, 1642).

⁵. *La Carta del Navegar Pittoresco* (Venecia, 1660).

⁶. *An Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting and An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur* (Londres, 1719).

⁷. Página 313 (la traducción es mía).