



L'au revoir aux marins
 Henri Adolphe Louis Laurent
 66 x 91,5 cm.
 ca. 1880



Copia de *L'au revoir aux marins*
 con la composicion modificada libremente para adaptarla
 a un lienzo mucho mayor de proporciones diferentes.
 Pablo Ruiz Picasso
 79,5 x 151 cm.
 1895

INDICE

1. Procedencia y breve historia de la pintura.
2. Análisis científico de la pintura que concluye, de una parte, que todos los pigmentos son de la época, y de otra, prueba que la firma no es un añadido posterior.
3. Dos peritajes grafológicos de la firma concluyendo que sin ninguna duda es la firma de Picasso de 1895, y un detalle importante.
 - Peritaje del 10-11-2003
 - Peritaje del 31-05-2021
 - Un detalle importante.
4. Medidas de lienzos conocidos del padre de Picasso, don José, que prueban como lo escribe la Sra. Maya Widmaier Picasso que este proporcionaría esta gran tela a su hijo.
5. La imagen aparecida el 13 de octubre de 1901 en el The Chicago Sunday Tribune y una veintena de copias del cuadro de Henri Adolphe Louis Laurent, localizados a día de hoy.
6. Transcripción del certificado de autenticidad emitido por la Sra. Maya Widmaier Picasso, y la carta donde recuerda lo que su padre le decía de *La Alternativa*.
7. Artículo sobre *La Alternativa*.
8. Presentación de « An Alternative EducationalProjet », proyecto basado en parte en el aspecto pedagógico de *La Alternativa*.

Procedencia y breve historia de la pintura.

A finales del siglo XX apareció en una colección particular de Barcelona un cuadro que salvo por la firma no recordaba a Picasso. Una rigurosa investigación posterior llevará a la conclusión de que se trata del cuadro conocido como *La Alternativa* al que Picasso ya se había referido.

En primer lugar, se realizaron análisis científicos, tanto de los pigmentos como de la firma, y estudios grafológicos y microfotográficos de la misma, que llevaron a la conclusión de que los pigmentos utilizados son efectivamente compatibles con la fecha en que se habría pintado el cuadro, que la firma no es un añadido posterior, y que, además, esta con sus peculiaridades es igual que las otras conocidas del artista de 1895.

Esta obra pintada en 1895 a la edad de trece años, sobre el primer gran lienzo que su padre le proporcionaría, resulta ser una copia de una imagen que encontró en la escuela de Bellas Artes donde estudiaba en ese momento. Copiar es un ejercicio propio de toda formación académica y que el joven Picasso, en esa época, practicaría cuanto podría. Dicha imagen reproducía un cuadro de un tal Henri Adolphe Louis Laurent que muy probablemente Picasso encontraría en una revista, periódico ilustrado o similar publicado antes de 1895; seis años más tarde se volvió a difundir el mismo cuadro de Laurent en el *The Chicago Sunday Tribune* del 13 de octubre de 1901; lo que hizo que, a día de hoy, se hayan localizado más de veinte copias de la época, de pintores más o menos aficionados. Sin embargo, Picasso ha resultado ser el único de todos los copistas al que se le ocurriría modificar la composición original y algunos elementos de la misma; mostrando ya su incipiente genialidad y carácter indómito.

Análisis científico de la pintura que concluye, de una parte, que todos los pigmentos son de la época, y de otra, prueba que la firma no es un añadido posterior.

Estudio analítico de pigmentación mediante espectroscopía Raman-Laser de un óleo de dimensiones 79,5 cm x 151 cm.

Universitat Politècnica de Catalunya

**Dr. Sergio Ruiz-Moreno
Ing. Alejandro López-Gil Serra**

**93 4016442-3; e-mail: sruiz@tsc.upc.edu
www.tsc.upc.edu/raman**



Características de la obra analizada:

- Óleo sobre lienzo
- Tema: Marina con personajes en primer plano
- Dimensiones: 79,5 cm x 151 cm
- Firma: “P. Ruiz”, en el ángulo inferior izquierdo

Índice del estudio:

1. Fotografía visible
2. Fotografía ultravioleta
3. Estudio microfotográfico de la firma
4. Pigmentos identificados mediante espectroscopia Raman
5. Conclusiones
6. Referencias
7. Sobre la espectroscopia Raman

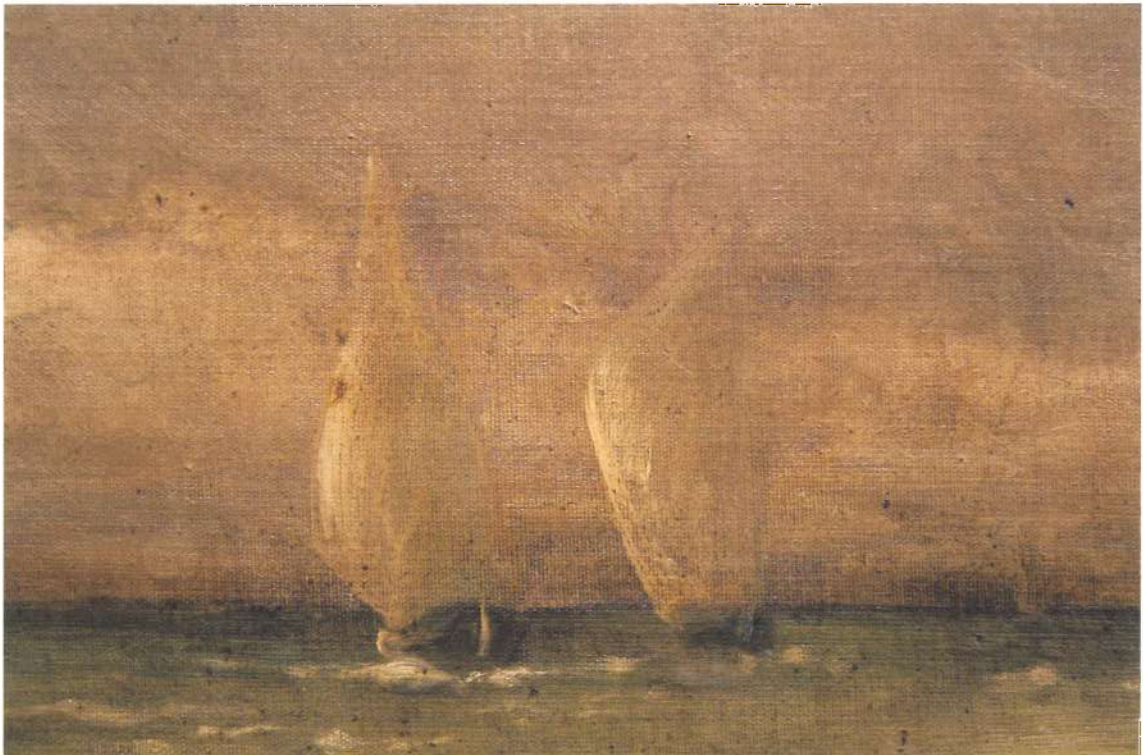
Autores del estudio:

- Dr. Sergio Ruiz Moreno
- Ing. Alejandro López-Gil Serra

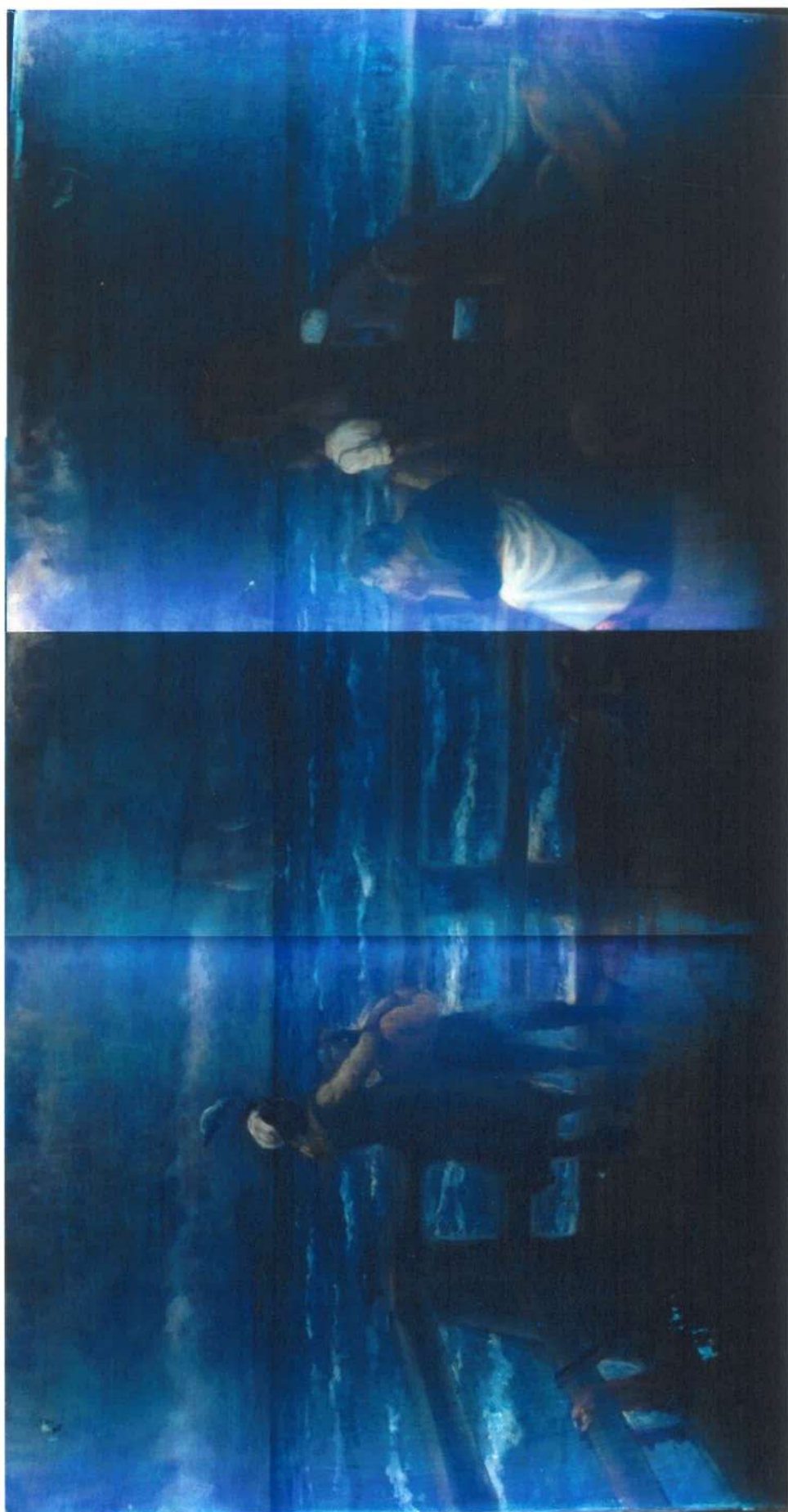
1. Fotografía visible







2. Fotografía ultravioleta



Montaje fotográfico ultravioleta



Detalle visible de la firma



Detalle ultravioleta de la firma

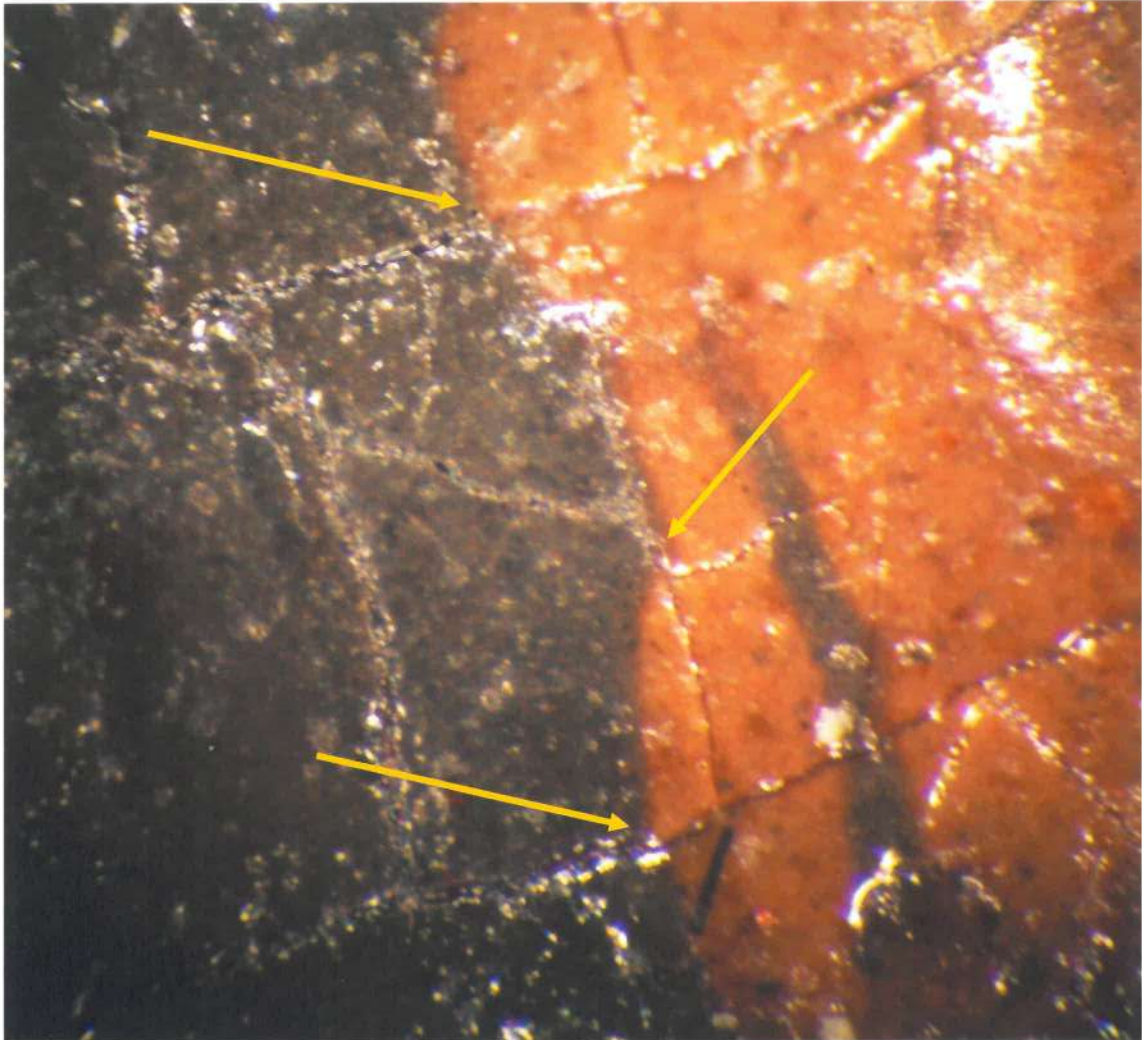
3. Estudio microfotográfico de la firma

El objetivo de este estudio es comprobar la integración de la firma en el conjunto pictórico mediante el análisis microfotográfico de la continuidad de las craqueladuras de la firma. Si las craqueladuras del fondo pictórico quedan interrumpidas por las pinceladas de la firma, indica que la firma se realizó con posterioridad a la ejecución de la obra. Por el contrario, si existe una continuidad en las craqueladuras del fondo pictórico a través de las pinceladas de la firma, indica que ésta se ejecutó poco después que la obra pictórica.

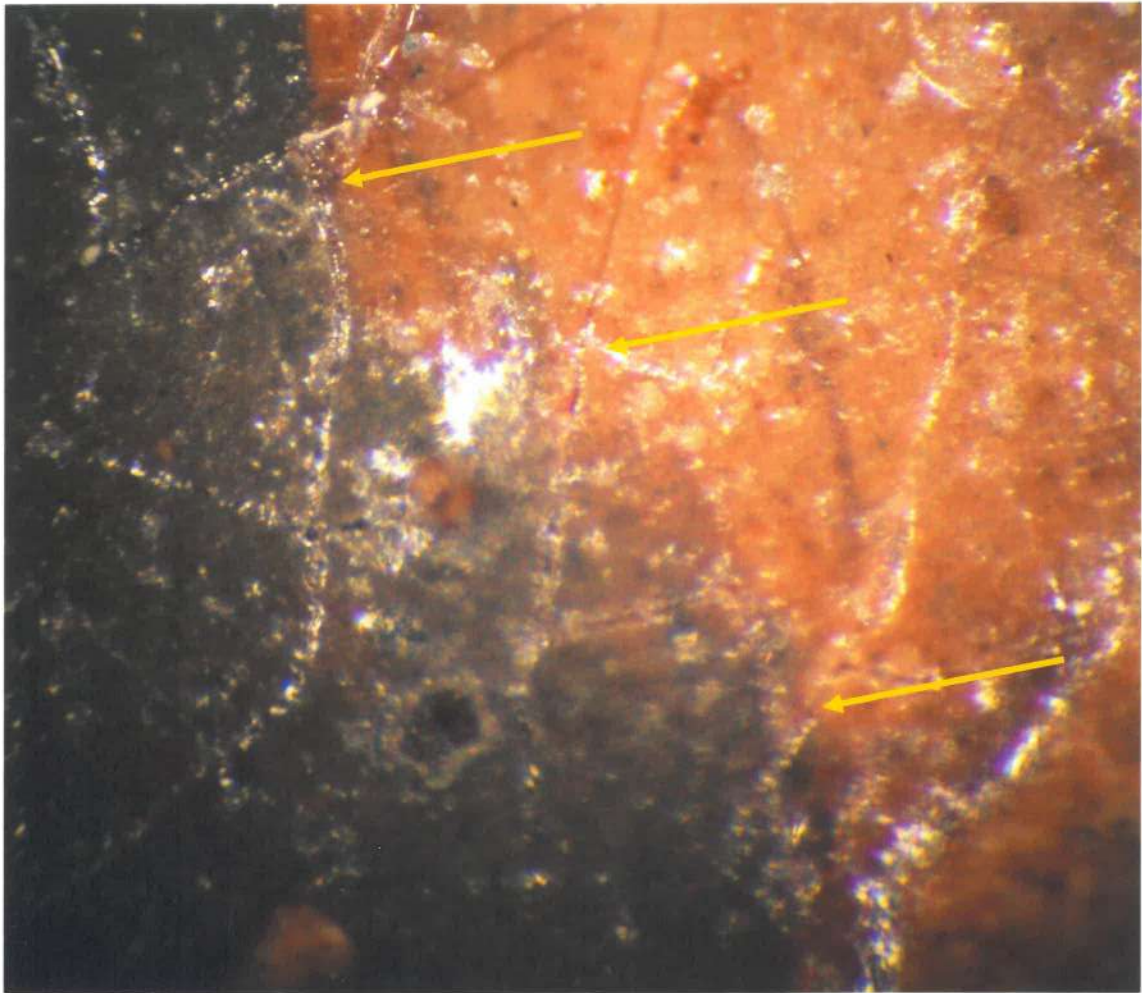
A continuación se muestran las distintas zonas donde han sido tomadas microfotografías de las craqueladuras de la firma.



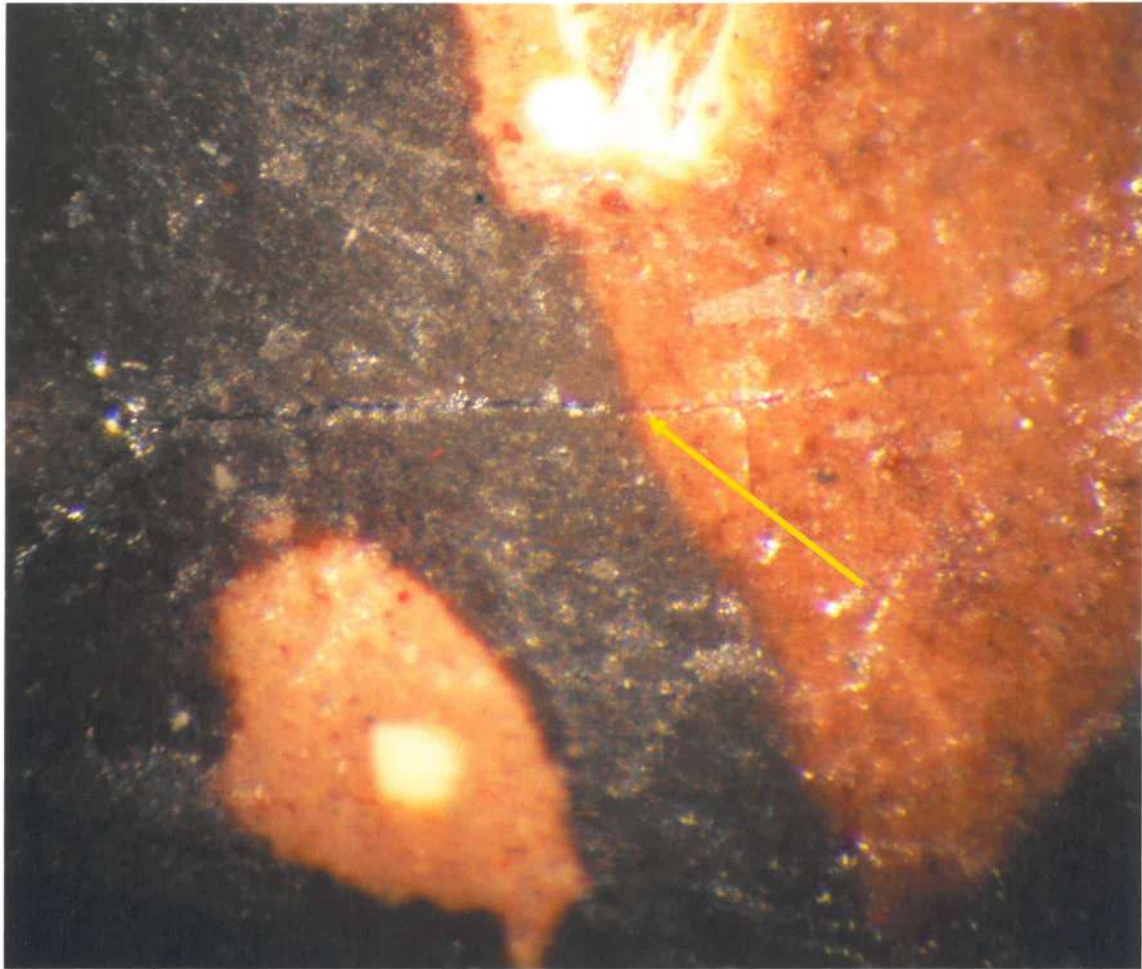
ZONA 1



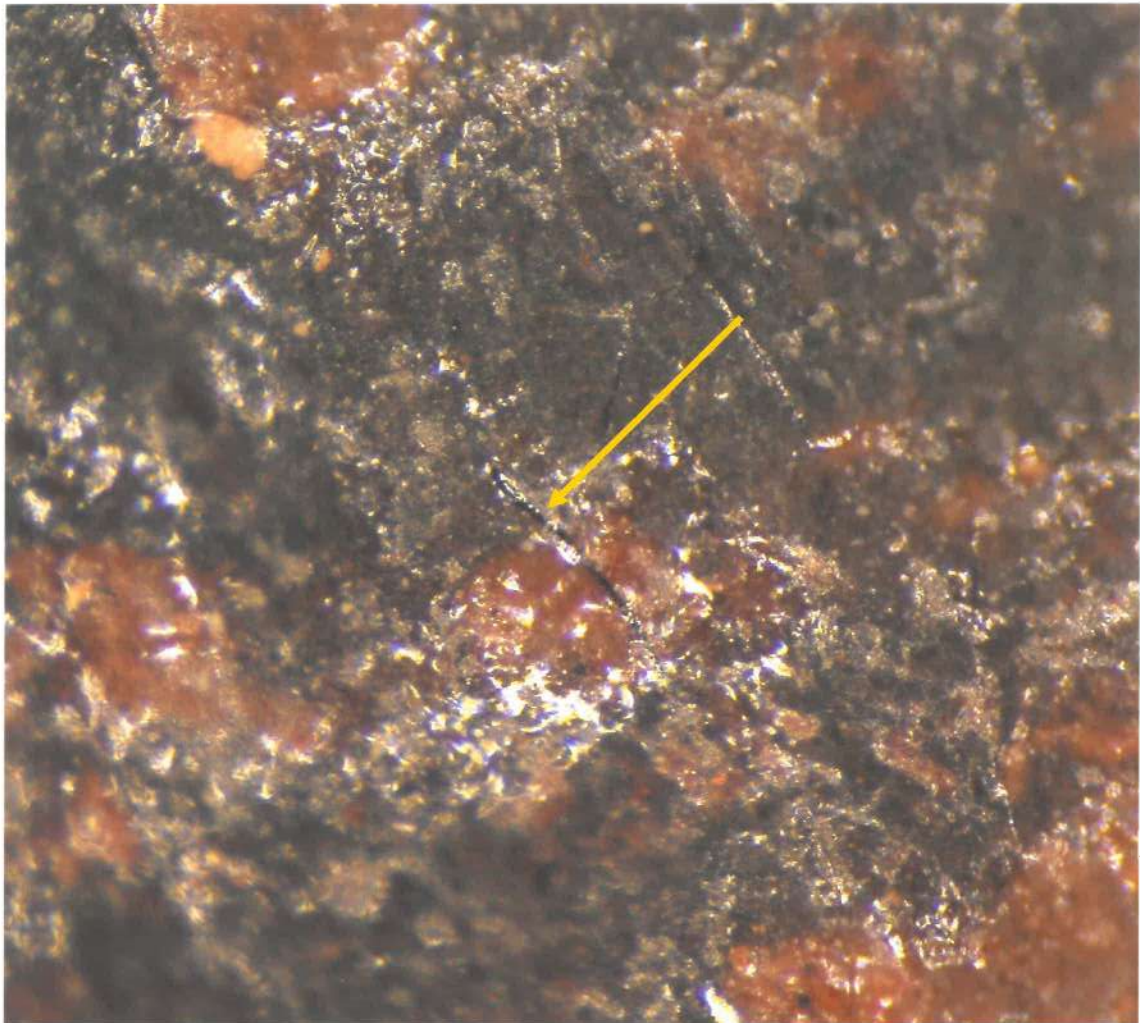
ZONA 2



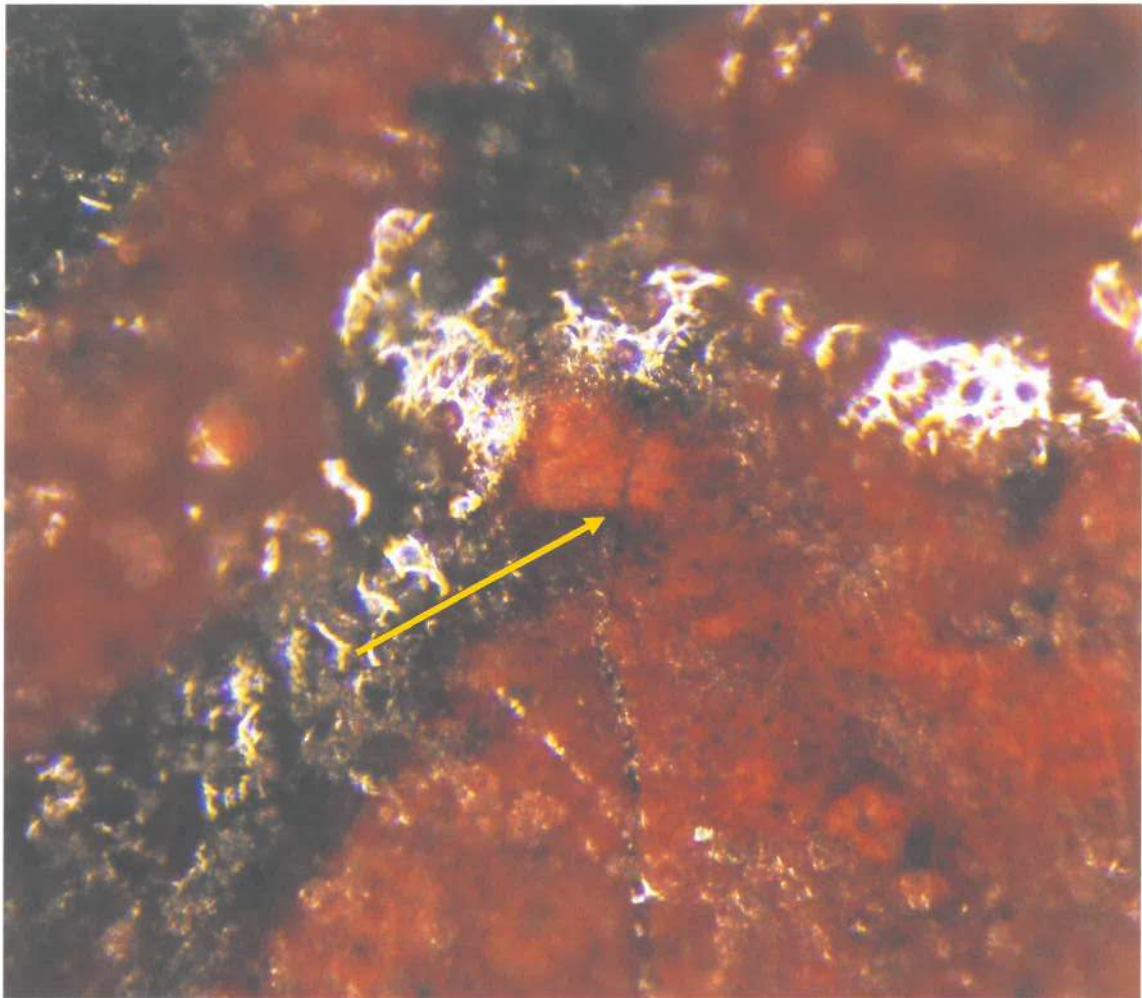
ZONA 3



ZONA 4



ZONA 5



ZONA 6



ZONA 7



4. Pigmentos identificados mediante espectroscopia Raman

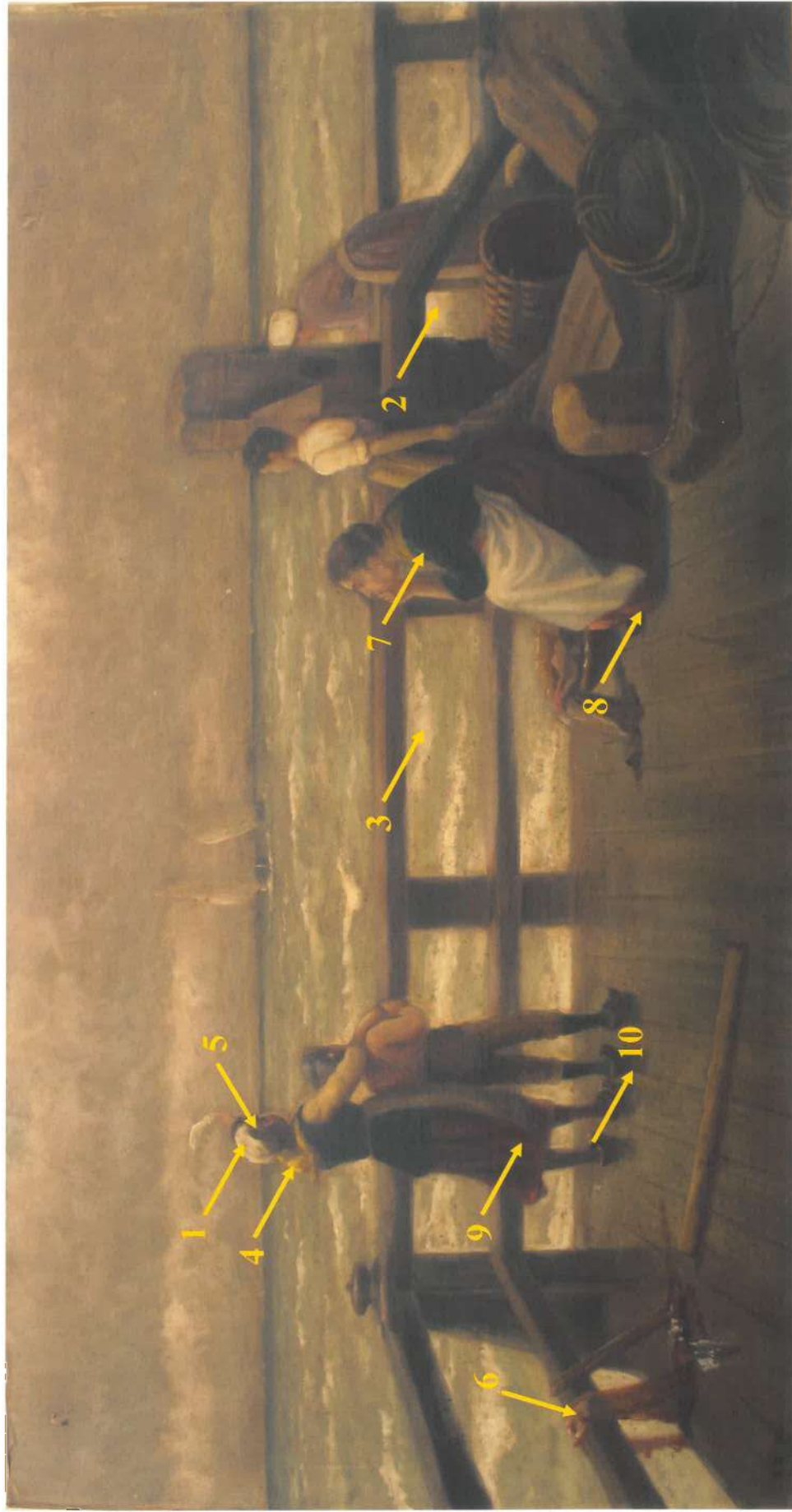
Los pigmentos identificados en este óleo sobre lienzo con análisis Raman *in-situ* y las zonas donde han sido identificados son los que se relacionan a continuación y que constituyen la paleta fundamental y original de este obra (ver fotografía visible en página 20).

Paleta fundamental (original)

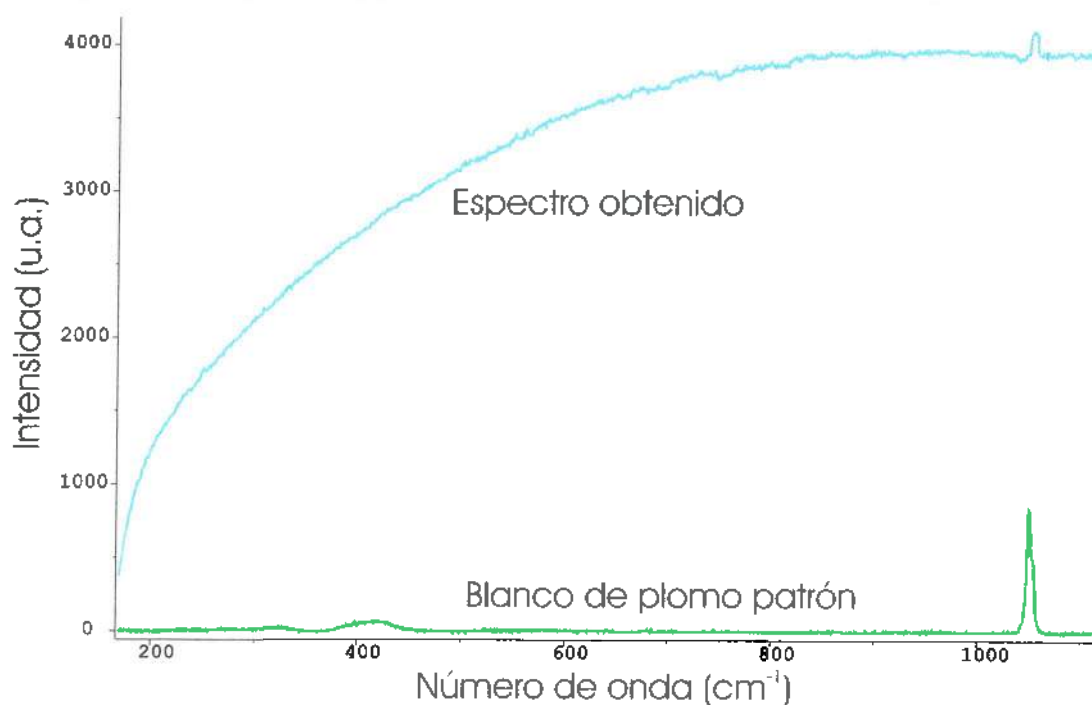
- Blanco de plomo (zonas 1, 2, 3)
- Amarillo de cromo (zona 4)
- Minio de plomo (zonas 5, 6)
- Bermellón (zonas 7, 8)
- Azul de Prusia (zona 9)
- Negro carbón (zona 10)

Para realizar estas medidas se utilizaron tres láseres diferentes: He-Ne (luz roja a 632,8 nm.), Argón (luz verde a 514,4 nm.) y semiconductor (luz infrarroja a 785 nm.). En todos los casos la potencia óptica sobre la obra no superó los 3 mW.

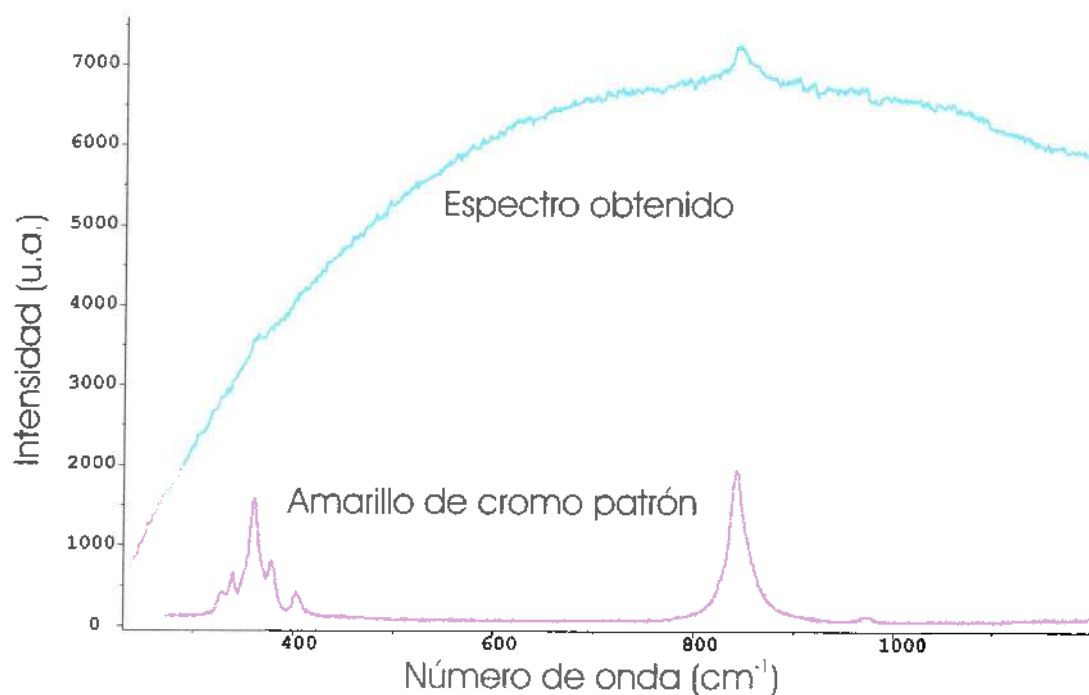
ZONAS ANALIZADAS



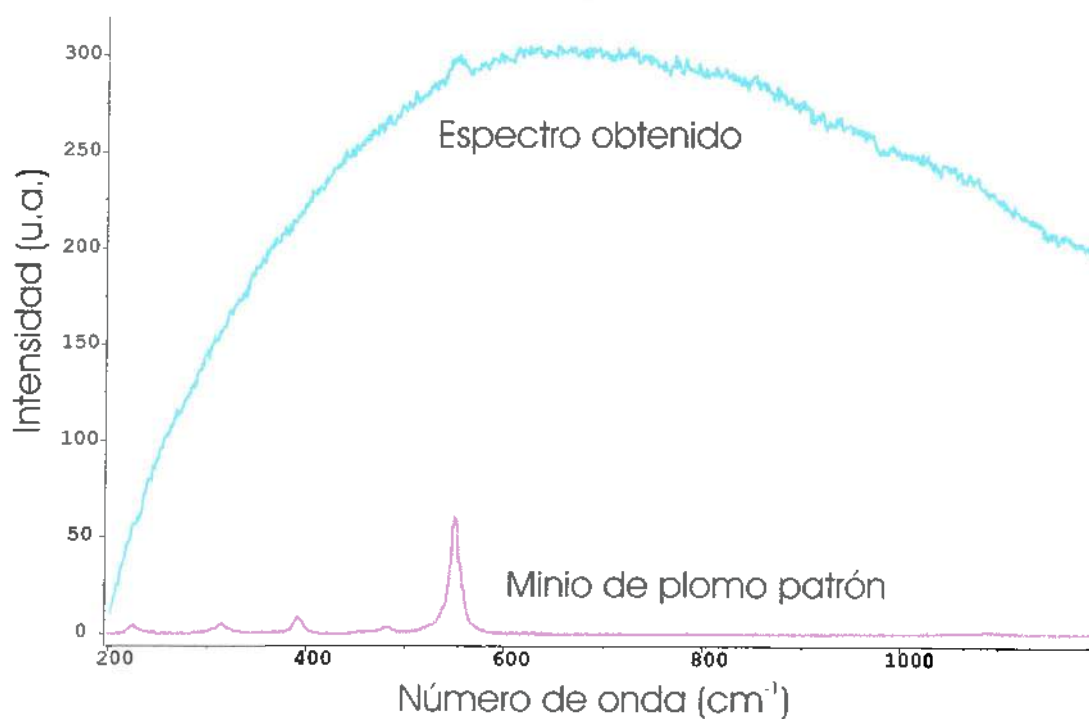
Blanco de Plomo o albayalde ($2\text{PbCO}_3\text{Pb(OH)}_2$, carbonato básico de plomo). El blanco de plomo fue sintetizado ya en la antigüedad (anterior al año 500 a. C.) y está considerado uno de los pigmentos artificiales más antiguos. Hasta la segunda mitad del siglo XIX fue el único pigmento blanco utilizado en pintura al óleo y su empleo no disminuyó, a pesar de la aparición de nuevos blancos, aproximadamente, hasta 1919 (ver Ref. [2,4,5]), con la fabricación del blanco de titanio.



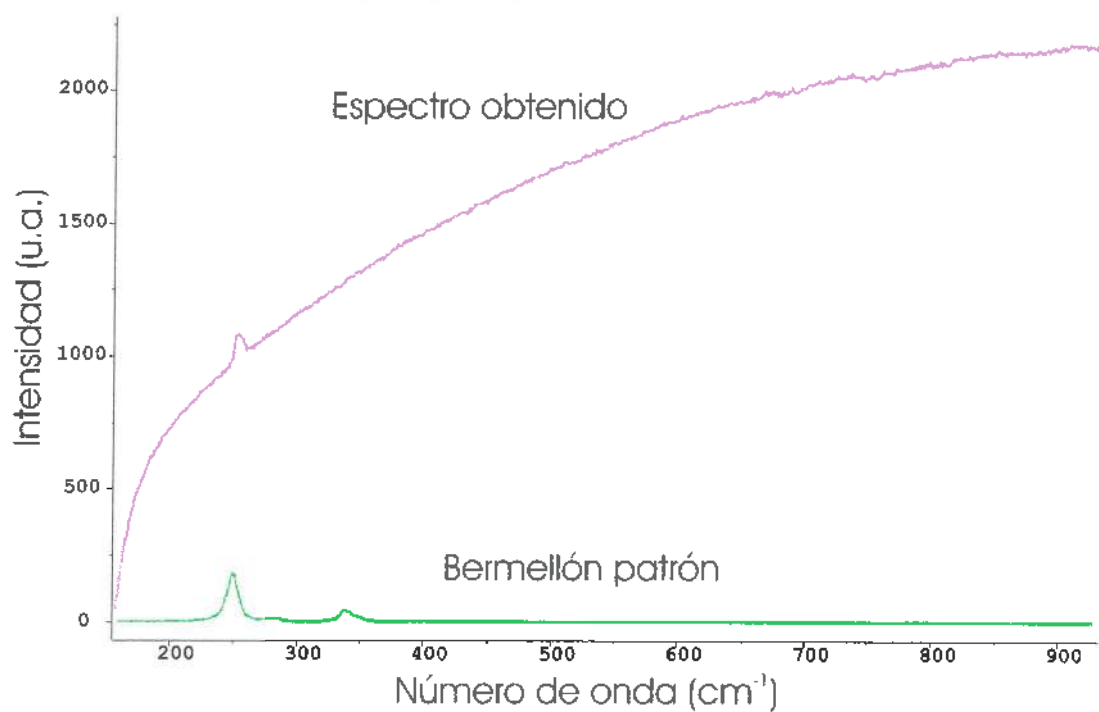
Amarillo de Cromo (PbCrO_4 , cromato de plomo monoclinico). Aunque existe un raro mineral, denominado crocoíta, que contiene cromato de plomo, nunca fue utilizado como pigmento. El amarillo de cromo se fabricó por primera vez hacia 1805 y fue introduciéndose en pintura artística, con sucesivas variantes, a lo largo del siglo XIX. Los materiales de cromo fueron sustituidos por diferentes pigmentos sintéticos a lo largo de la segunda mitad del s. XIX (amarillo de cadmio) y principios del s. XX (compuestos aromáticos) (ver Ref. [1,3,5])



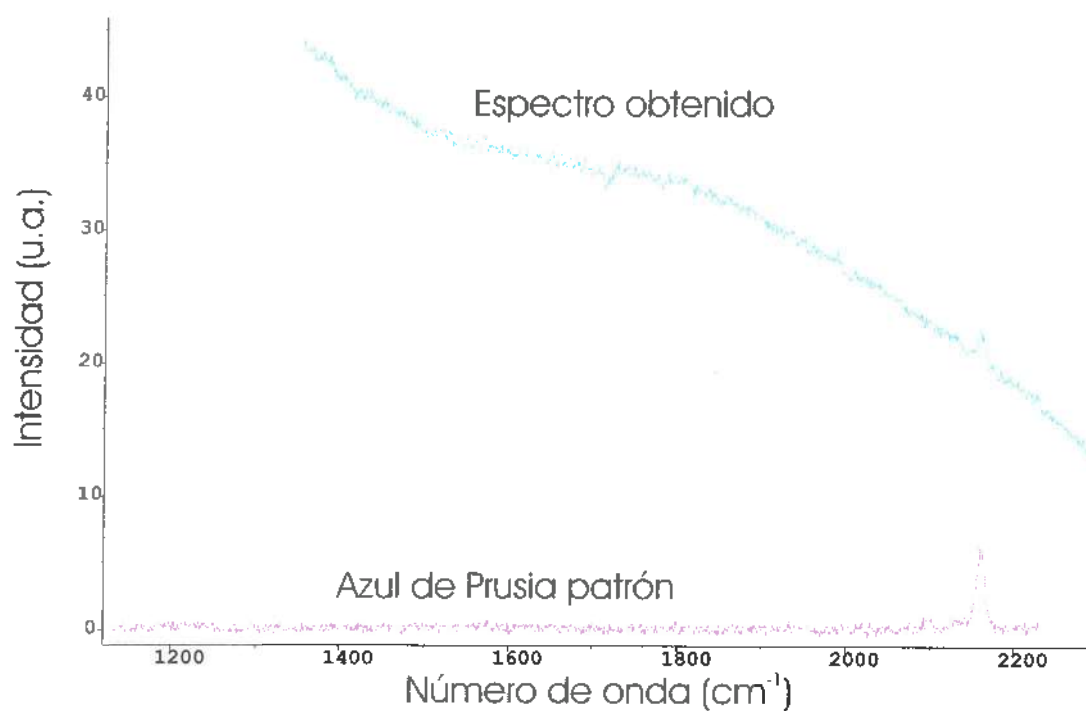
Minio de plomo (Pb_3O_4 , tetraóxido de plomo). También es conocido como rojo de plomo. Se trata de uno de los pigmentos artificiales más antiguos y ya lo fabricaban los griegos y los romanos. En la Edad Media, este pigmento desarrolló un importante papel en la elaboración de manuscritos. A principios del siglo XX, su uso disminuyó sensiblemente por su toxicidad y por la aparición de nuevos pigmentos rojos (como el rojo de cadmio) no tóxicos (ver Ref. [2,4,5]).



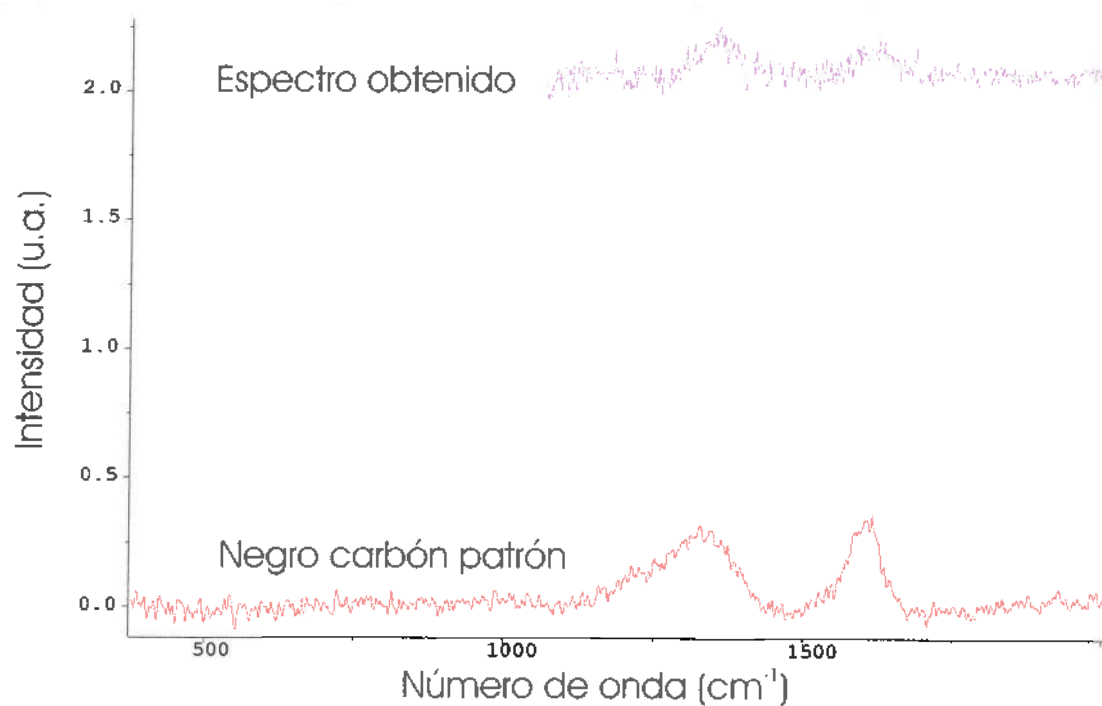
Bermellón (HgS , sulfuro de mercurio). El sulfuro de mercurio existe como mineral (cinabrio) en la naturaleza. Sin embargo, la versión sintética (que data del siglo VIII en referencias europeas) es la normalmente utilizada desde hace muchos siglos. Este pigmento fue utilizado hasta principios del siglo XX, en que fue desplazado por los rojos de cadmio debido a su elevada toxicidad (ver Ref. [1,2,5]).



Azul de Prusia ($\text{C}_6\text{FeN}_6\cdot\text{H}_4\text{N}$, ferrocianuro férrico). En el año 1704 se sintetizó este pigmento artificial fuertemente colorante y de azul profundo. Desde el año 1730 se emplea en escala creciente, si bien su uso decreció con la aparición de los pigmentos derivados de las ftalocianinas hacia 1940 (ver Ref. [4,5]).



Negro de carbón (carbono amorfo). Este pigmento se obtenía en la antigüedad de la carbonización de pepitas de uva, por lo que recibe también el nombre de negro de vid. Desde hace siglos se obtiene de desperdicios vegetales y parcialmente del lignito.



5. Conclusiones

La paleta original empleada en la ejecución de este óleo sobre lienzo es la siguiente:

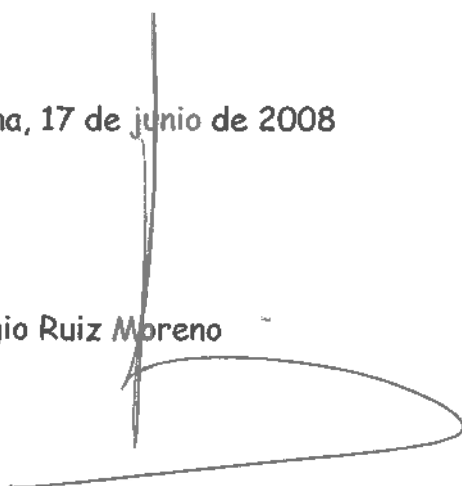
- Blanco de plomo
 - Amarillo de cromo
 - Minio de plomo
 - Bermellón
 - Azul de Prusia
 - Negro de carbón
-
- El blanco de plomo, el bermellón y el minio de plomo son pigmentos históricos de uso muy común desde la antigüedad y que fueron substituidos a principios del siglo XX por los blancos de titanio y los compuestos de cadmio. El negro de carbón es también un pigmento histórico que, sin embargo, todavía se utiliza hoy en día.
 - El azul de Prusia, que comenzó a utilizarse durante el primer tercio del siglo XVIII, no desapareció con la llegada del azul de ultramar artificial (hacia 1830), sino que lo hizo con la aparición de las ftalocianinas hacia la 1940.
 - El amarillo de cromo identificado en la obra es la versión químicamente más simple de los pigmentos compuestos de cromo. Se utilizó en pintura desde 1805 hasta principios del siglo XX, cuando fue substituido debido a su elevada toxicidad por los compuestos de cadmio.

- Según el estudio microfotográfico de la firma, se puede afirmar que ésta se realizó en el momento de la ejecución de la obra pictórica.

A modo de conclusión final, y a la vista de los pigmentos identificados, se puede afirmar con seguridad que la obra fue pintada a partir de 1805 y muy probablemente no más allá de 1919. Asimismo, la firma no es un añadido posterior, sino que se realizó "en fresco" en tiempos de la ejecución de este óleo.

Barcelona, 17 de junio de 2008

Dr. Sergio Ruiz Moreno

A handwritten signature in dark ink, consisting of a vertical line that curves into a large, sweeping loop at the bottom.

6. Referencias

- [1] Max Doerner, “Los materiales de pintura y su empleo en el arte”. Editorial Reverté, 1998.
- [2] V.V.A.A., “Artists’ Pigments: A handbook of their history and characteristics”, Vol. 2. Ashok Roy, Editor, 1997.
- [3] Ralph Mayer, “Materiales y técnicas del arte”. Tursen Hermann Blume Ediciones, 1993.
- [4] V.V.A.A., “Artists’ Pigments: A handbook of their history and characteristics”, Vol. 3. Elisabeth West Fitzhugh, Editor, 1997.
- [5] Nicolas Eastaugh et al., “Pigment Compendium: A dictionary of historical pigments”, Elsevier 2004.

7. Sobre la espectroscopia Raman

La espectroscopia Raman es una técnica de análisis molecular no destructiva que permite la identificación de los materiales pictóricos que componen una obra y se basa, principalmente, en enfocar un láser sobre la zona en cuestión y recolectar y detectar la luz reemitida o dispersada por aquélla. De este modo se obtiene un espectro, denominado espectro Raman, que es, como si de una huella dactilar se tratase, característico del material iluminado por el láser. Este espectro Raman obtenido se compara con los que tenemos almacenados en una base de datos y que pertenecen a materiales pictóricos patrones previamente analizados. Esta comparación permite la identificación del material pictórico correspondiente al espectro Raman obtenido (ver figura 1).

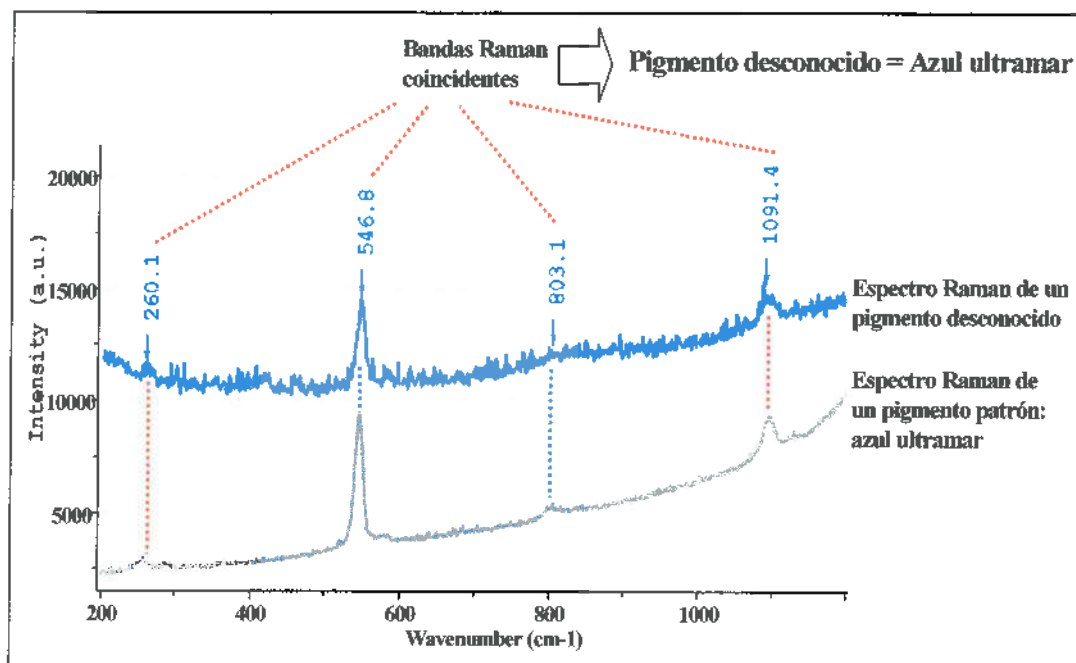


Figura 1. Identificación de un pigmento desconocido a partir de la comparación de su espectro Raman con uno almacenado en una base de datos de materiales pictóricos patrones.

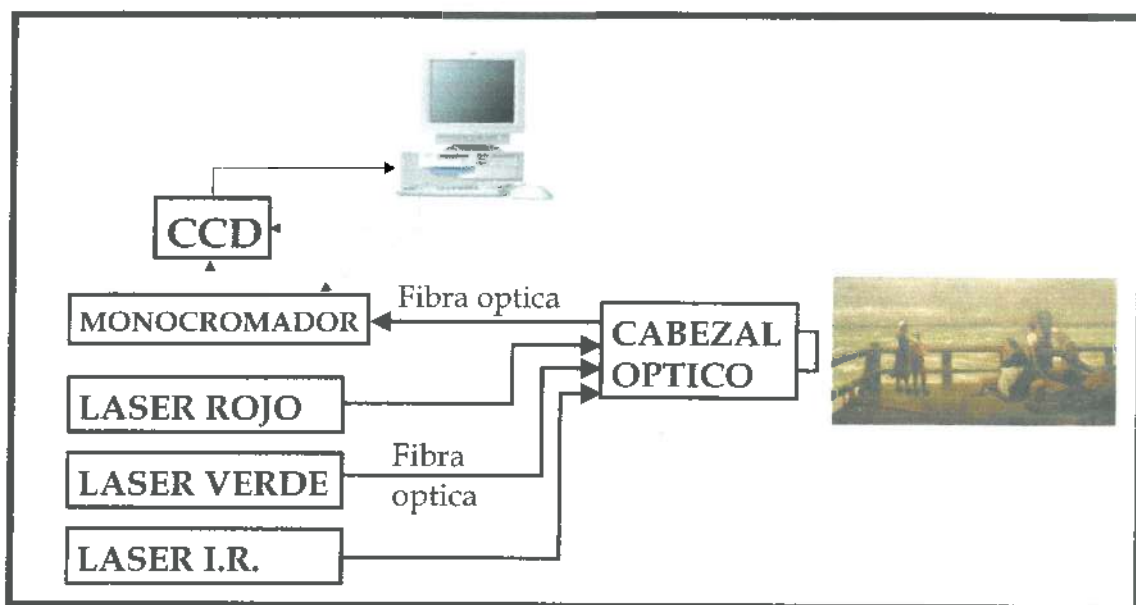


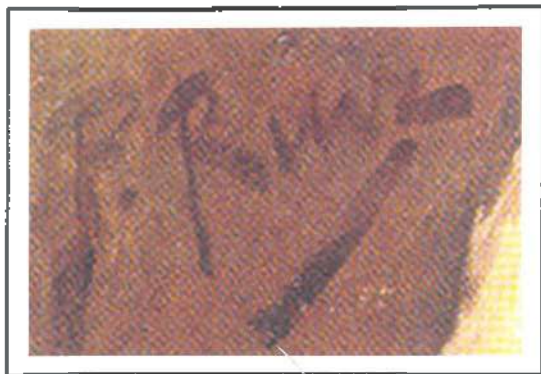
Figura 2. Equipo de la UPC utilizado en el análisis de la obra.

El equipo de espectroscopia Raman utilizado es un modelo Induram de la casa Jobin Yvon (Grupo Horiba).

En la figura 2 se muestra el diagrama de bloques del sistema utilizado en la UPC para el análisis de las obras. A grandes rasgos, su funcionamiento es como sigue. Consta de tres fuentes de luz monocromática intercambiables (láser de He-Ne a 632,8 nm, láser de Ar a 514,4 nm y láser semiconductor I.R. a 785 nm) cuya salida es guiada a través de la fibra óptica de excitación. El objetivo del cabezal óptico es focalizar esta luz en la zona que se desea analizar y recoger la luz dispersada (señal Raman) por la fibra colectora. Esta fibra guía la luz dispersada hasta el monocromador donde es separada espacial y espectralmente. El detector CCD realiza la conversión de intensidad óptica en intensidad eléctrica, recoge el espectro y remite la información al ordenador, el cual se encarga, además, de controlar el resto del equipo.

Dos peritajes grafológicos de la firma concluyendo que sin ninguna duda es la firma de Picasso de 1895, y un detalle importante.

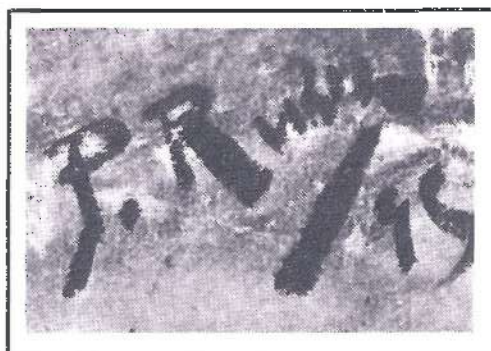
- Peritaje del 10-11-2003
- Peritaje del 31-05-2021
- Un detalle importante.



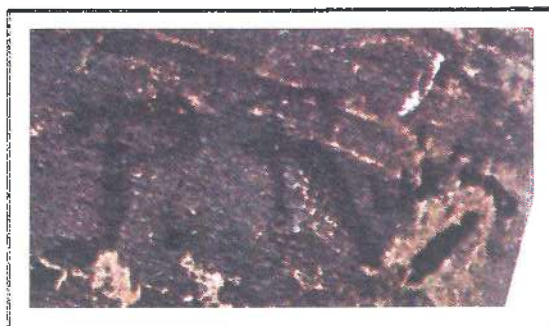
82 x 62



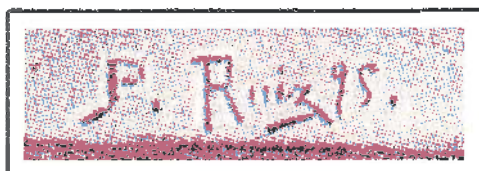
80,5 x 151,5



47,5 x 36



75 x 50



44 x 64

INFORME PERICIAL CALIGRÁFICO

DICTAMEN CORRESPONDIENTE A *Autoría de firmas*

Por encargo de: D. Oriol Serra.

Barcelona, 10 de noviembre de 2003

Oriol Serra
Fdo: M.^a del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

Dña. M^a del Carmen Arias y de la Cruz, Perito Calígrafo, diplomada por la Escuela de Criminología de Barcelona y por el Instituto de Técnicas Psicografològicas de Madrid, profesora de pericia caligráfica en la Escuela Superior de Comercio Europea y presidente de l' Associació Catalana de Grafòlegs Professionals, -Colectiu Barcelona- con domicilio fiscal en la calle Valencia, 235 pral. 2^a de Barcelona , N.I.F. 38 038. 031 X

EXPONE

Que con fecha 3 de Noviembre de 2.003, ha sido requerida por D. Oriol Serra, para que emita Dictamen Pericial Caligráfico sobre la autoría de una firma, y determine si está realizada por la misma mano que las aportadas para el cotejo. Dictamen que se emite de conformidad con lo previsto en la vigente Ley Procesal del 1/2000, en el artículo 335.

M^a C. Arias
Fdo: M^a del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

DESCRIPCIÓN Y ESTADO DE LOS DOCUMENTOS.

DESCRIPCIÓN Y ESTADO DE LOS DOCUMENTOS

Documento A

Material caligráfico Indubitado (Ind-1, Ind-2, Ind-3, Ind-4).

Relación de cinco firmas fotografiadas de los originales, todas ellas realizadas sobre lienzo en las que el útil empleado para su realización ha sido un pincel. Todas son indubitadas excepto una que debemos analizar.

Las denominaremos: Ind-1 a la que está referenciada como 82X62
Ind-2 a la que está referenciada como 47,5X36
Ind-3 a la que está referenciada como 75X50
Ind-4 a la que está referenciada como 44X64

Documento B (Dub-1)

Fotografía del original, de una firma estampada sobre lienzo realizada con pincel

Todos los documentos han sido ampliados en la misma proporción, siendo la reproducción de los mismos, copia exacta del original, no habiendo sido manipuladas dichas fotocopias ni alteradas ninguna de sus cualidades.

87- C. Arias
Fdo: M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo



82 x 62



80,5 x 151,5



47,5 x 36



75 x 50



44 x 64

Dr. C. Arias
Fdo. M.º del Carmen Arias y de la Cruz
Perito C.º

MEDIOS Y ELEMENTOS TÉCNICOS EMPLEADOS

Ese examen se ha llevado a cabo, por el Perito Calígrafo informante, con ayuda del material técnico e informático de que se dispone, adecuándolo a cada caso, consistente en negatoscopio, fotografías, fotocopias, transparencias, Scanner, lentes de aproximación de diferentes aumentos, reglas milimetradas, transportador de ángulos, escalímetro, lupa binocular de 80x, lupa normal de 10x, etc.... y distintos ángulos de inclinación, rasante, recta, etc.

SISTEMAS DE PERITACIÓN

Sistema Grafonómico.

Sistema Gramatomórfico.

Sistema Grafomotriz.

Sistema Grafométrico o método Locard.

87- C. Arias
Fdo: M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

DESCRIPCIÓN DEL ESTUDIO Y RESULTADO DE LOS COTEJOS
REALIZADOS

El Perito Calígrafo informante, ha llevado a cabo el correspondiente análisis técnico con los resultados que a continuación se exponen:

El estudio de las firmas, se ha llevado a cabo mediante los distintos métodos técnicos de documentoscopia habituales ya reseñados anteriormente. Se ha analizado con detalle la morfología general de las grafías que componen los documentos en cuestión, apreciándose las características internas de sus elementos, la forma y tensión de los contornos, su grado de nitidez y en general todos aquellos aspectos gráficos observables con medios ópticos e informáticos.

Para este examen se profundizó en la presión y el grado de firmeza en la realización de los rasgos y trazos, en su conjunto, y de forma específica en los elementos y gestos automáticos de las grafías, coligamentos, ataques, escapes, etc., y especial atención se aplicó para detectar posibles alteraciones e irregularidades en el trazado, así como signos característicos de escrituras espontáneas o, en su caso, fraudulentas.

Seguidamente utilizando lentes de aproximación de diferentes aumentos y plantillas milimetradas de precisión, scanner, mediciones informáticas, etc., se practicaron las mediciones grafométricas habituales en este tipo de estudio, Con ellas se obtuvieron datos referentes a la dirección de la línea de pauta, dimensión del trazado tanto en extensión como en altura, los desarrollos poligonales, el perfil de la caja del renglón, grados de curvaturas y angulosidades, etc.

Tanto el análisis de conjunto, como el estudio pormenorizado, han indicado que existe una concordancia entre las firmas indubitadas y la firma dubitada. La armonía escritural general, que se observa en las firmas indubitadas, concuerda en los géneros gráficos con la firma dubitada, esta correspondencia no se altera en términos grafísticos y grafonómicos, como a continuación se demuestra y expone:

M.ª C. Arias
Fdo: M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

ANALISIS DE LAS FIRMAS INDUBITADAS (Ind-1,2,3,4)

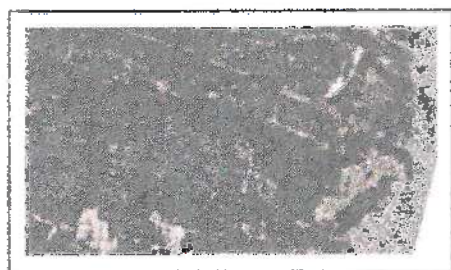
- a) Composición
- Las cuatro firmas de los documentos indubitados están realizadas en dos bloques. "P. RUIZ", con una pequeña línea oblicua subrayando el apellido Ruiz. El útil se ha levantado en tres ocasiones para realizar la "P". El segundo bloque Ruiz, esta realizado en cuatro trazos. Por debajo de la "z" final se inicia una línea oblicua hacia la izquierda que termina en la inicial del apellido. En el doc. Ind-2, después de la línea oblicua apreciamos dos números a modo de fecha(95), fecha que también se observa, después de la línea, en el Ind-4.



82 x 62



47,5 x 36



75 x 50



44 x 64

M. C. Arias
Fdo. M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

ANALISIS DE LA FIRMA DUBITADA (Dub-1.)

- *b) Composición.*
- *Es una firma realizada en dos bloques. "P. RUIZ", con una pequeña línea subrayando la parte central del apellido Ruiz, El útil se ha levantado en tres ocasiones para realizar la "P". El segundo bloque Ruiz, esta realizado en cuatro trazos. Por debajo de la "ui" del apellido hay una pequeña línea a modo de rúbrica*



FORMA

- *Concordancias.*
Existen grandes concordancias en un conjunto, la forma en la realización es la misma y máxime si tenemos en cuenta que el útil es un pincel, en donde la pintura no siempre tiene la misma cantidad a la hora de realizar el trazo. En el trazado de las letras indubitadas, se aprecia cierta variabilidad que concuerda con la firma dubitada
- *Discordancias.*
El trazo de inicio de la "P" tiene en las firmas indubitadas un rasgo hacia la izquierda, que se aprecia igualmente en la dubitada pero la dirección es hacia la derecha.
Debemos hacer constar que esta diferencia en el trazado de la "P" puede venir dado por la edad del autor, ya que está en un momento de evolución, en la que quiere diferenciar su inicial de la que le sirve de referencia.

INCLINACIÓN.

- *Concordancias*
Se aprecian concordancias de inclinación ya que todos los documentos tienen el mismo grado de inclinación, indubitados y dubitado.

Dña. C. Arca
 Fdo. M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
 Perito - Calígrafo

- *Discrepancias*
No se aprecian.

TAMAÑO.

- *Concordancias*
La línea que subraya el apellido en las firmas indubitadas varia la longitud en todas ellas coincidiendo esa variabilidad con la firma dubitada
- *Discrepancias.*
No se aprecian valorables

DIRECCION.

- *Concordancias*
El trazo efectuado con pincel se realiza con "mano alzada" por lo que la dirección no tiene la misma regularidad que cuando se apoya la mano. Todos los documentos tienen la misma regularidad en la dirección.
- *Discrepancias.*
No se aprecian

PRESION

- *Concordancias.*
La presión es discontinua, con trazos gruesos o descargas de pintura en los finales o escapes. Los perfiles son mas delgados y menos presionados, en la caja del renglón, donde se aprecian roturas o falta de pintura, concordando tanto la falta de presión como la excesiva presión en todas las firmas dubitada e indubitadas.
- *Discordancias.*
No se aprecian



D.º C. Arias
Fdo: M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

VELOCIDAD

- *Concordancias.*
La velocidad de ejecución es la misma en todas las firmas dubitada e indubitadas.
- *Discrepancias..*
No se aprecian .

PROGRESIÓN

- *Concordancias*
Debido a que el trazo se efectúa con pincel la progresión no tiene la misma fluidez que realizada con otro útil, como lápiz o bolígrafo, no obstante los trazos tienen en todas las firmas una progresión similar.
- *Discordancias.*
No se aprecian.

COLIGAMENTO

- *Concordancias*
En todas las firmas indubitadas y dubitada la inicial del apellido está separada del resto, continuando la palabra ligada aunque se producen algunos fallos de cohesión , en la "u" del doc. Ind.-4, en "iz" del documento dubitado.
- *Discordancias*
No se aprecian.

N.º C. Mas
Fdo. M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

RESUMEN

En la comparación de los parámetros grafísticos realizada en los puntos mencionados en el presente estudio, entre todos los documentos, no se han encontrado diferencias de valor y discrepantes y por el contrario numerosas concordancias en los géneros de : Forma, Tamaño, Inclinación, Progresión, Coligamento y Dirección, así como en el trazado de los grafismos y en especial en los gesto-tipo.

A la vista de lo anteriormente expuesto se puede concluir el presente informe en los siguientes términos.

Se hallan numerosas peculiaridades escriturales concordantes entre las firmas realizadas en todos los documentos. Esta concordancia nos permite establecer que los documentos analizados, Firmas Indubitadas (Doc A) y la Firma Dubitada (Doc.B) han sido realizados por la misma mano.

M.ª C. Arias

Fdo: M.ª del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

Por todo lo expuesto, el Perito informante, que, según el artículo 335 de la vigente Ley Procesal del 1/2000 promete decir la verdad, que ha actuado con la mayor objetividad tomando en consideración tanto lo que pueda favorecer como lo que sea susceptible de causar perjuicio a cualquiera de las partes, formula el siguiente,

DICTAMEN

Las firmas que están estampadas en los Documentos A y B que supuestamente han sido realizadas por D. P. Ruiz, analizadas, por el perito, como Ind-1, Ind-2, Ind-3, Ind-4 y, Dub-1, han sido realizadas todas por la misma mano.

El presente informe consta de 12 páginas más las fotocopias que se adjuntan, plasmadas en papel tamaño DIN A-4, escritos todos ellos por el anverso, sellados y rubricados por el perito informante. Así mismo, se acompañan fotocopias de los documentos que se han utilizado para el examen.

Barcelona, 10 noviembre de 2003

M.ª del Carmen Arias

Fdo. M^a del Carmen Arias de la Cruz
Perito Calígrafo

Fdo. M^a del Carmen Arias y de la Cruz
Perito - Calígrafo

LISA RAÑÉ AGUILÁ. Perito Judicial nº 336.

Pericia Caligráfica/Documentoscópica /Criminalística

C/. Aragón 240 pral. 1º 08007 . Barcelona.

934672566

TF. 932 117 285 / 606989995 Fax.

lisa.perito@gmail.com

DICTAMEN PERICIAL

INFORME PERICIAL CALIGRÁFICO SOBRE FIRMA EN OBRA PICTORICA

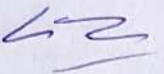
Que emite Lisa Rañé Aguilá, Perito Judicial nº 336, experta en “Análisis y Detección de Falsedades Documentales y Manuscritas” y “Falsedades en materia de Propiedad Industrial e Intelectual”. Diplomada en Pericia Caligráfica, Documental y Tecnológica por la Universidad de Barcelona (Facultad de Derecho), Diplomada en Criminalística, X Promoción, por “l’Escola de Seguretat Integral,Nivel Consejero en Ciencias forenses, adscrita a la Universidad Autónoma de Barcelona y Profesora colaboradora en el Master de Ciencias Forenses de la Universidad de Barcelona; Miembro y Secretaria de la Junta Directiva de la “Associació Catalana de Perits Judicials i Forenses” y acreditada ante el Ilustre Colegio de Abogados de Barcelona.

ANTECEDENTES

Se emite el presente Informe a petición de Don JOSE ORIOL SERRA OLLER, Titular del Documento Nacional de Identidad núm. 18165527N, que se me exhibe.

OBJETO DE LA PERICIA

Se me requiere para determinar si la **firma “P. RUIZ”**, obrante en una obra de arte aportada mediante reproducción fotográfica y que señalaremos como Dubitada, coincide con las firmas aportadas como Indubitadas, es decir, si se trata de la misma identidad gráfica.

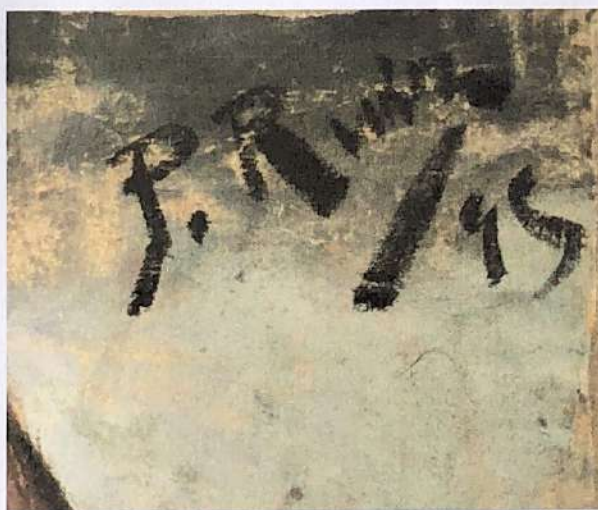
 1

**FIRMA APORTADA MEDIANTE REPRODUCCION
FOTOGRAFICA CON CARÁCTER DUBITADO.**



Dubitada

**FIRMAS APORTADAS MEDIANTE REPRODUCCION
FOTOGRAFICA COMO INDUBITADAS PARA SU COTEJO.**



47,5 x 36. Indubitada 1.

Lisa



82 x 62 Indubitada 2

lra



75 x 50 Indubitada 3.



44 x 64 Indubitada 4

Observación:

Son firmas, todas ellas realizadas sobre lienzo, en las que el útil empleado ha sido un pincel.

Lisa

Investigación realizada: Análisis Grafonómico.

Como cuestión previa, conviene analizar la espontaneidad y homogeneidad del gesto gráfico.

La espontaneidad es la cualidad por excelencia de una escritura que se ha ejecutado según el modo habitual de su autor y por tanto en ella se producen los elementos propios de la escritura indubitada.

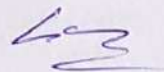
Sobre la metodología:

Una vez se ha descartado cualquier tipo de manipulación documental en la firma Dubitada, y siguiendo la praxis pericial caligráfica, a continuación se procede al cotejo grafotécnico comparativo entre los rasgos de la firma dubitada versus las indubitadas.

Se ha efectuado una valoración grafo-comparativa entre las firma Dubitada y las firmas contenidas en las obras indubitadas, basada en el estudio de los elementos constitutivos y estructurales, para revelar la existencia de analogías o diferencias entre ellas y establecer el grado de concordancia entre sus elementos comunes, o, en su caso, valorar las discrepancias apreciadas.

Dicho análisis comprende dos partes:

- 1.- El análisis en el que se examinan las características de conjunto, clasificadas en los distintos géneros gráficos.
- 2.- El análisis individualizador, que tiene por objeto fijar las características escriturales peculiares de la persona, y que una vez valoradas y depuradas, nos van a permitir su identificación, llevándose a cabo, mediante el examen de los llamados "Gestos-Tipo" o "habitualismos gráficos", que por su origen semiinconsciente y su carácter automático, fruto del hábito, se ejecutan de forma prácticamente involuntaria, difíciles de omitir en la expresión gráfica. Son formas muy peculiares que tiene cada persona al realizar determinadas grafías.



En base a dichos estudios de identificación y cotejo, se ha podido constatar que las **firma Dubitada** resulta **coincidente** con las **firmas analizadas de carácter Indubitado**, por tanto existe suficiente razón grafo-crítica para sustentar que contienen la misma identidad gráfica.

IMÁGENES COMPARATIVAS DE LA FIRMA DUBITADA VERSUS LAS INDUBITADAS



Dubitada



Indubitada 1.



Indubitada 2



Indubitada 3.



Indubitada 4

Operaciones practicadas: Los documentos y las firmas han sido examinados con los medios técnicos siguientes:

Fotografías. Videoespectro APIS C12. DETECTOR. Lupa microscópica "Lumagny" a 50 X; Lupa Compte Fils Police X8 de luz blanca y luz UV "CTMS" de diferentes incidencias luminiscentes; digitalización de imágenes, sin alteración de sus correspondientes medidas, fuentes de iluminación progresiva y versátil con grado de incidencia episcópica, oblicua, rasante y diascópica, negatoscopio y lupas de distintos aumentos.

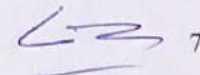
DESCRIPCIONES Y COTEJO

Valoradas y examinadas las características de conjunto, y valoradas y depuradas las características peculiares o automatismos que definen la génesis grafica de la firma del autor, así como sus variantes intra-individuales, se han hallado una serie de concordancias de carácter identificativo entre la firma Dubitada y las indubitadas, que se refieren a:

- La disposición de los grafismos.

Es decir, la distancia entre la primera mayúscula "P" y el resto de letras, así como la disposición entre las letras de "Ruiz" y el punto ubicado entre la "P" y "Ruiz".

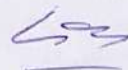
Por otro lado, y como elemento muy identificativo, la proporción entre la cabeza de la "P" y su trazo vertical.

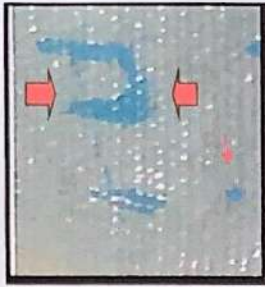


En dicha letra "P", se observa que en la firma Dubitada el remate se dispone en la zona derecha, a diferencia de las indubitadas , 1, 3 y 4, que queda en la zona izquierda, y no tan específicamente en la Indubitada 2, que queda ligeramente recta.

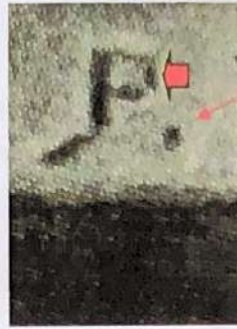
- **El movimiento escritural**, es decir, el conjunto de inflexiones, idea de trazado, etc... así como la génesis gráfica de las letras son concordantes.
- Se constata que del **subrayado** de las firmas en las propias indubitadas existen diferencias de longitud, coincidiendo con la longitud de la firma dubitada.
- **La forma cuadrada** en el caso de las "P", "P", y "R", "R", coincide entre la dubitada y la indubitada 4.
- En general **la estructura de las letras**. Por ejemplo en las "R" "R", la prolongación del final de la letra (Dubitada e Indubitada 1)

Depurando las variantes existentes en el bloque de las firmas examinadas como indubitadas, constatamos concordancia, ya que esas variantes intra-individuales se encuentran en la firma Dubitada.





Dubitada



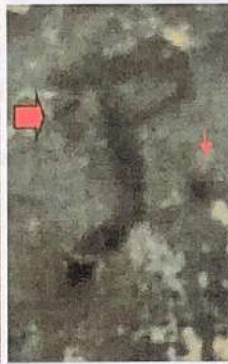
Indubitada 4



Indubitada 1



Indubitada 2



Indubitada 3

Estas imágenes muestran de manera probatoria la misma identidad gráfica. Por un lado en la firma dubitada, la cabeza de la letra es cuadrada, como así ocurre en la Indubitada 4. Por otro lado, los dos trazos de la cabeza de la letra quedan detrás del elemento vertical, tanto en la firma dubitada como en las indubitadas 1, 2 y 3.

Es decir, dichas variantes al encontrarse en la firma Dubitada, constituyen un valor pericial muy identificativo.

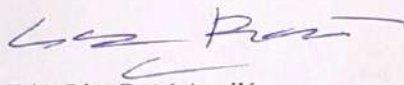
Ciertamente el trazo final de las "P", "P", en el caso de la firma Dubitada queda ubicado a la derecha, que como hemos descrito anteriormente, es la única discrepancia de forma constatada.

En consecuencia, a la vista de las concordancias halladas y la calidad de las mismas, este perito, según su leal saber y entender, llega a la siguiente

CONCLUSION

Que la firma reseñada como dubitada **resulta coincidente con las firmas examinadas como Indubitadas, por tanto, contienen la misma identidad gráfica.**

Y, a los efectos oportunos, lo firmo en Barcelona, a 31 de Mayo de 2021.



Fdo: Lisa Rañé Aguilá
Perito Calígrafo/Documentoscópico nº 336.
Associació Catalana de Perits Judicials i Forenses.

Este informe consta de 10 páginas todas ellas firmadas por la perito dictaminante.

De acuerdo con lo preceptuado en el artículo 335.2 de la LEC, manifiesto bajo juramento que al emitir el presente dictamen he actuado con la mayor objetividad posible, y que he tomado en consideración tanto lo que pueda favorecer como lo que sea susceptible de causar perjuicio a cualquiera de las partes, y que conozco las sanciones penales en las que podré incurrir si incumplo mi deber como perito.

Un detalle sorprendente y de gran importancia es que incluso la rúbrica con que Picasso firma este lienzo señala esta obra como la que pinta cuando su padre, don José, le da la alternativa.

En uno de los informes periciales caligráficos, en el apartado donde se analiza la forma de la firma, hay una referencia a la única discordancia en los siguientes términos:

“El trazo de inicio de la “P” tiene en las firmas indubitadas un rasgo hacia la izquierda, que se aprecia igualmente en la dubitada pero la dirección es hacia la derecha.

Debemos hacer constar que esta diferencia en el trazado de la “P” puede venir dado por la edad del autor, ya que está en un momento de evolución, en la que quiere diferenciar su inicial de la que le sirve de referencia.”

El grafólogo, a pesar de no saber la edad del autor de la firma que compara, acierta de lleno con la conjetura que apunta, puesto que, efectivamente, Picasso en ese momento de su vida firma imitando su figura de referencia que es su padre. El trazo que el joven Picasso hace hacia la izquierda en la parte inferior de la P, lo hace porque imita el mismo trazo hacia la izquierda de la J en la firma del padre. En *La Alternativa*, sin embargo, que no hay que olvidar era una suerte de prueba “oficial” de sus aptitudes académicas ante el padre, y donde había un deseo quizás tal vez inconsciente de diferenciarse de él, el cambiar el trazo de la P hacia el otro lado acaso se hiciera de una manera automática e involuntaria. Con esta pintura Picasso estaba demostrando a su padre su valía y capacidad de autonomía respecto de él como pintor.

Firma del padre, J. Ruiz Blasco, con el trazo inferior de la J hacia la izquierda.



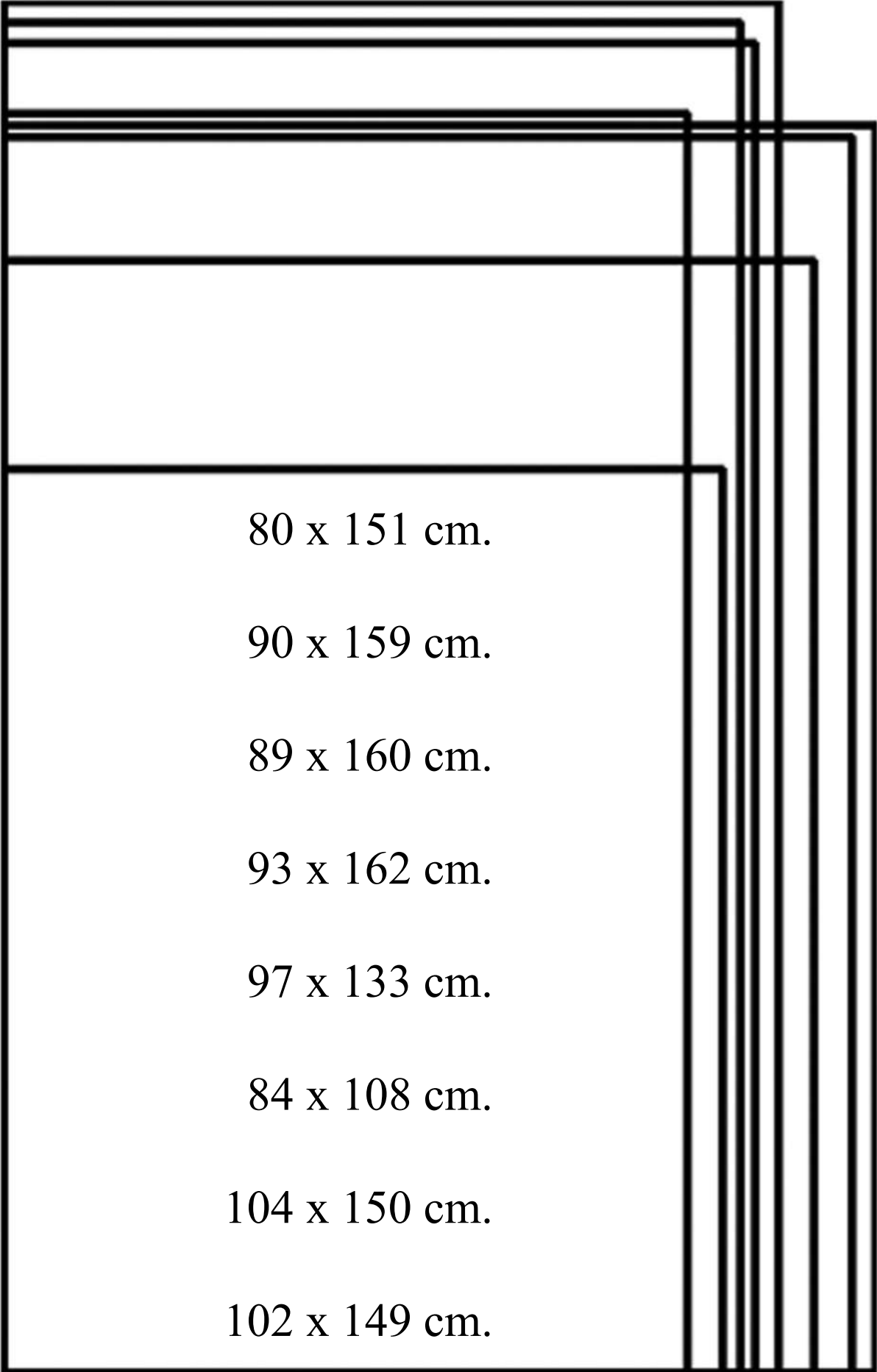
3 firmas del hijo, P. Ruiz, con el trazo inferior de la P hacia la izquierda.



Firma del hijo, P. Ruiz, en *La Alternativa*, con el trazo inferior de la P hacia la derecha.



Medidas de lienzos conocidos del padre de Picasso, don José, que prueban como lo escribe la Sra. Maya Widmaier Picasso que este proporcionaría esta gran tela a su hijo.



80 x 151 cm.

90 x 159 cm.

89 x 160 cm.

93 x 162 cm.

97 x 133 cm.

84 x 108 cm.

104 x 150 cm.

102 x 149 cm.

La imagen aparecida el 13 de octubre de 1901 en el The Chicago Sunday Tribune y una veintena de copias del cuadro de Henri Adolphe Louis Laurent localizados a día de hoy.

COLORED ART PRINT SUPPLEMENT TO
THE CHICAGO SUNDAY TRIBUNE, 13 OCTOBER 1901



The Chicago Sunday Tribune.

VOLUME LX.—NO. 286. OCTOBER 13, 1901—SIXTY-EIGHT PAGES. PRICE FIVE CENTS.

GIRL MADE FAMOUS BY HER GOLF PLAYING.

PAT CROWE READY TO STAND TRIAL.

SPEECH BY MAYOR'S WIFE.

ILLINOIS CENTRAL INCREASES PAY.

ROBBERS SECURE \$50,000.

CHICAGO'S HOPE IN HOME RULE.

Alleged Kidnap of Eddie Cudaly Willing to Give Himself Up to the Omaha Police.

IN HIDING TEN MONTHS.

Only Asks That the Reward of \$50,000 Offered for Conviction Be Withdrawn.

SENDS WORD BY A FR

MRS. HARRISON APPEARS FOR FIRST TIME BEFORE A CLUB.

After Representing a Brother in the Democratic House to Foreign, the Finley Faces the Members of the Catholic Women's National League—Admits She is Tired, but Goes Right Ahead and Tells About Various Days at Home, Minnesota, Mich.

Raises Wages of 5,000 Train and Yard Men, Including All Except Negroes in Far South.

LONG CONFERENCE ENDS.

Result of It an Addition of Nearly \$500,000 to the Annual Outlay on Wage Account.

WAS BRING SHIPPED BY THE GOVERNMENT TO AN INSTITUTION IN MINNESOTA OF THE BILL TURNS UP AT POST OFFICE IN THE MINNEAPOLIS CITY AND THE SECRET SERVICE MEN THINK THERE QUARRY IS IN THAT LOCALITY—DIRECT SERVICE OBSERVED.

Speaker Sherman Advocates Radical Changes Through Amendment of the Constitution.

TALKS TO REALTY MEN.

Guest at Dinner in Grand Pacific He Denounces Town Government and Apathetic Voters.

CHANGE MUST COME SOON.

1 of 68

WORKING HOURS CUT DOWN.

A sailor's Goodbye. 19th Century. 66 x 91,5 cm. Christie's. New York. 2008



Leonard L. *Abschied am Meer* 19. Jh. 66 x 92 cm. Auktionshaus Plückbaum Bonn 2015



109 x 135 cm. 19th Century. Bradford's Auction Gallery. Sun City. Arizona. 2019



L'au revoir aux marins 65,5 x 93 cm Henri-Adolphe-Louis Laurent. Mutualart. Auxerre Auctions



63,5 X 89 cm. Henri-Adolphe-Louis Laurent



E.W. *A Sailor's Goodbye*. In the manner of Ernest Laurent. 19th Century. 30 x 38 cm.
Ebay. Richmond, Virginia. 2021



Sailors Farewell, British School 19th Century. 23 x 33 cm. Mutualart 2015



Ernest Laurent, *The farewell*, 47 x 56 cm. Susanin's Chicago 1998



Livre publié en Grèce en 1980



Carte postale 1904 États-Unis

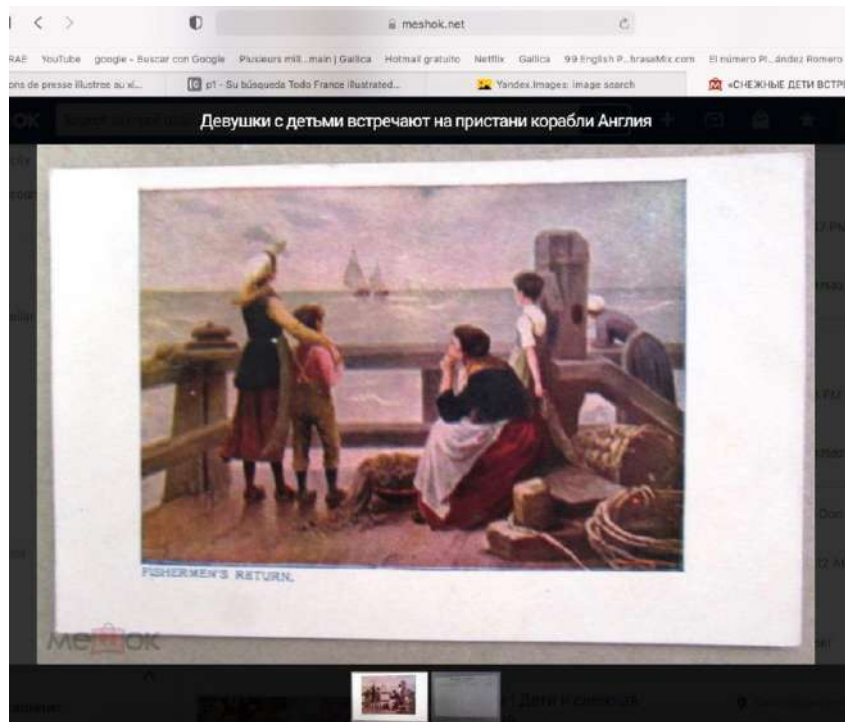




Sailor's Mother (Denizcinin Annesi)



Editör ⌚ Mayıs 10, 2020





[Zurück zur Lotliste](#)

Lot Nr. 9999

Karl Hoyer



Anfang 20. Jh. - zugeschrieben "Heimkehr der Fischer", Öl auf Karton, ca. 37 x 51 cm, gerahmt



Search for Item

In All Categories



SIGN IN

TRY FOR FREE

'A FISHERMAN'S FAREWELL' OIL PAINTING - SIGNED M.B. HAWKES 1904



PRICING & HISTORY

SOLD FOR

START FREE TRIAL

SOLD DATE

or [Sign In](#) to see what it's worth.

SOURCE

eBay UK



'A Fisherman's Farewell' Oil Painting on canvas. It is signed 'M.B. Hawkes' and dated 1904. The name of the painting is on the back in pencil. It measures approx 16" x 10". It has some dirty marks and wear - see pics.



eBay

Worthpoint

Items in the Worthpoint® are obtained exclusively from licensors and partners solely for our members' research needs.

FLAG ITEM FOR CONTENT OR COPYRIGHT



Past Auction



Artist: E. Outhaler (German)

Title: DER ABSCHIED , 1916

Antique Joseph Tomanek Genre Oil Painting Mother, Children & Sailor Nr

Category : Maritime > Other

[Click photo to enlarge](#)




 Shop by category 
 Search for anything

[Back to home page](#) | Listed in category: [Art > Paintings](#)
[Antiques > Maritime > Other Maritime Antiques](#)

Bidding has ended on this item. The seller has [relisted this item](#) or one like this.

A Sailor's Goodbye - 19th Century Maritime Painting [See original listing](#)



Condition: --
"Painting in very good condition, no tears or n
 Ended: Jan 21, 2021, 10:35PM
 Starting bid: **US \$999.00** [0 bids]
 Shipping: **\$184.91** International Priority Shipping to Spa
 Item location: Richmond, Virginia, United States
 Seller: [siawagroup](#) (102 ) | [Seller's other items](#)

[Sell one like this](#)

BELLEVILLE
HÔTEL D'AINAY

[🏠](#)
[L'ÉTUDE](#)
[CALENDRIER](#)
[RÉSULTATS](#)
[ACTUALITÉS](#)
[ACHETER ET VENDRE](#)
[PAYER EN LIGNE](#)
[🔍](#)

H. PERRET (ÉCOLE FRANÇAISE DU XIXÈME SIÈCLE) 🌟 / Résultats / H. Perret (école française du XIXème siècle) / Lot n° 40



40

400 - 500 EUR

Résultats sans frais

Résultat : 400EUR

H. Perret (école française du XIXème siècle)

H. Perret (école française du XIXème siècle)
 Le départ des pêcheurs
 Huile sur toile.
 Signée en bas à gauche.
 35 x 46 cm.



Artiste : Louis Laurent (belge, né en 1840)

Titre : *AWAITING THE RETURN OF THE FISHING FLEET*

Support : Oil on Canvas

Taille : 65 x 92,5 cm. (25.6 x 36.4 in.)

Transcripción del certificado de autenticidad emitido por la Sra. Maya Widmaier Picasso, fotografía de este, y la carta donde recuerda lo que su padre le decía de *La Alternativa*.

Je soussignée Maya W. Picasso. A mon avis je peux certifier que cette Huile s/Toile mesurant 79,5 x 151 cm est une œuvre de la main de mon père Pablo Picasso faite à la Corogne, selon mon sentiment, en 1894, signée en bas à gauche : P. Ruiz c'est à dire le P de son prénom Pablo et Ruiz le nom de son père. C'est une œuvre attachante car c'est, sans nul doute, une œuvre dont les dimensions sont étonnantes en général réservées au peintre qu'était son père - on peut même imaginer que c'est son propre père qui le considérant « peintre » malgré son âge (13-14 ans) lui confia une de ses Toiles pour son envol à jamais dans l'Art. Qui à choisi le Thème ? Je suis sûre que mon grand père a laissé toute liberté à son fils, qui a traduit sur cette Toile Toute l'atmosphère de la Corogne : le ciel, la mer, l'ambiance sont l'antithèse de l'Andalousie certes mais a du caractère. On y retrouve les vêtements - les objets qu'il a pu voir autour de lui - Tout y est imaginé la mère anxieuse - les enfants participant joyeux et inconscients du danger des marins qui s'en vont ou reviennent sur cette mer Houleuse, bref la vie qui l'entourait et qui le marquera Toute sa vie comme Tout ce qu'il traduira sur ses Toiles. Est-ce, comme on peut le croire le jour où son père lui a donné « l'Alternativa » comme le font les Toreros avec les jeunes Toreros cela se peut car les dimensions de ce Tableau et la liberté des couleurs et du sujet prêtent à le croire - mon père est encore P. Ruiz mais on le sent libre vers son Avenir, l'Avenir où naîtra PICASSO. Fait à Paris le 6 Juillet 2009.

Le Soudan maya W. Picasso. Arrmon suis je peux certifier que cette œuvre est faite de
 mentant 79,5 x 151 cm est une œuvre de la main de mon père Pablo Picasso faite à
 la Corogne, selon mon sentiment, en 1894, signé en bas à gauche: P. Ruy. C'est à dire
 le P de son prénom Pablo et Ruy le nom de son père. C'est une œuvre d'adolescence et
 c'est, sans nul doute, une œuvre dont les dimensions sont étonnantes en général, ré-
 servées au peintre qu'était son père. On peut même imaginer que c'est son propre père
 qui le connaît dans l'art. C'est à croire le thème: je suis père que mon opéra, père
 son vol à jamais dans l'art. C'est à traduire sur cette toile toute l'idée de la Co-
 gnée, la liberté de son fils, qui a traduit sur cette toile toute l'idée de la Co-
 rogne, le ciel, la mer, l'ambiance sont l'ambiance qu'il a pu voir autour de lui. Tout y est incarné
 tout. On y retrouve les vêtements. Les objets qu'il a pu voir autour de lui. Tout y est incarné
 la même ambiance. Les objets qu'il a pu voir autour de lui. Tout y est incarné
 qui s'en vont ou s'en viennent comme tout ce qu'il traduirait sur la toile. Comme la font les to-
 le marquera. Tout se passe comme tout ce qu'il traduirait sur la toile. Comme la font les to-
 on peut le croire. La toile de la Co-
 rogne avec les couleurs et les sujets
 vers son œuvre. Arrmon suis je peux certifier que cette œuvre est faite de



París Martes 18 de
Febrero de 2014



Sr. Oriol Serra,

"La Alternativa", me recordaba mi padre, es la obra que pintó en una tela de grandes dimensiones que mi abuelo, en un acto solemne y generoso, como hacen los toreros experimentados ofreciendo el toro al joven torero para que éste demuestre su arte, le ofreció para que se luciera.

Dándole la alternativa, le reforzaba su autoconfianza; y creo que gestos de este tipo, junto con su carácter, fueron los que permitieron que más tarde mi padre fuera capaz de enfrentarse a todo lo establecido. Es sin lugar a dudas la obra maestra de sus primeros años de formación.


Manya Dicabso.

Artículo sobre *La Alternativa*.

La Alternativa: Una obra maestra de los primeros años de formación de Picasso

En la última década del siglo XX aparece, en una colección privada, un cuadro firmado P. Ruiz, que excepto por la rúbrica, coincidente con la de las obras de Pablo Ruiz Picasso fechadas en 1895, no contenía aparentemente, ningún otro elemento que sugiriera dicha atribución.

Fue 1895 un año importante en la vida del joven Picasso al coincidir la trágica muerte de su querida hermana pequeña, Conchita, y el posterior traslado de la familia desde A Coruña, ciudad en la que había vivido los últimos años, a Barcelona, donde se instalará definitivamente tras pasar el verano en Málaga.

El cuadro, una marina de aire nostálgico y melancólico, representa en primer plano tres mujeres y dos niños sobre un muelle de madera, mientras en la lejanía unos barcos navegan por un mar embravecido bajo un cielo encapotado.

Lo primero que llamaba la atención de la pintura era su gran formato, de medidas muy superiores a las de sus obras conocidas hasta el momento. Además, el tema representado era insólito, y el académico tratamiento otorgado al muelle y a los personajes, no tenía precedente en la obra al óleo previa de Picasso.

Han transcurrido más de treinta años desde su aparición, y si bien una observación superficial de la obra podría poner en duda su atribución, resulta cuanto menos paradójico que esas dudas hayan representado una barrera insalvable, incluso para expertos picassianos, para realizar una investigación más profunda. Esta pintura se convertirá así en paradigma de cómo la falta de un examen riguroso y detallado puede hacer pasar inadvertidas e ignoradas grandes obras. Si lo óptimo en el estudio de cualquier creación artística, sería que incluyese un análisis científico, hay casos, como el que nos ocupa, en que este es insoslayable por mor de las singularidades de la obra.

Era imperativo pues, verificar científicamente que la firma ni fuese falsa, ni hubiese sido un añadido posterior, y analizar los distintos pigmentos constituyentes de la paleta de la obra, a efectos de comprobar que todos fueran compatibles con la fecha en que había sido pintada.

Para verificar la autenticidad de la firma se realizó un análisis grafológico,¹ comparando la de esta pintura con las de obras indubitadas realizadas en el mismo año. La conclusión de dicho estudio comparativo no dejaba lugar a duda de que la firma era de la mano de Picasso. Simultáneamente, la observación de la misma con microscopía electrónica revelaba microcraqueladuras que evidenciaban que había sido puesta en fresco, descartándose absolutamente la posibilidad de que fuera un añadido posterior. A la par, el análisis molecular de los pigmentos, realizado con espectroscopia Raman, dejaba patente que la totalidad de dichos pigmentos eran compatibles con la fecha de ejecución de la obra.²

Los resultados obtenidos proporcionaban ya de por sí una prueba irrefutable y suficiente de la autoría, que se vería confirmada, como demostraremos en el presente estudio, por diferentes indicios que vendrían a corroborarla.

En otro orden de ideas, es un absurdo pensar que alguien falsificase a un Picasso casi niño, y de admitir la posibilidad de que años después se hubiera querido falsificar una obra de juventud del artista ya consagrado, lo que sería inconcebible y disparatado es que se hubiese intentado con una pintura tan atípica.

Una vez realizadas las pertinentes pruebas científicas no quedaba sino buscar explicación a los aspectos que destacaban por lo insólitos: el formato del cuadro y su temática.

En lo que respecta a las sorprendentes dimensiones de la tela (79,5 x 151 cm.), si bien es verdad que Picasso en ese momento pintaba en lienzos de menor formato, – la obra de mayor tamaño conocida de ese período, *El Viejo Pescador*, mide menos de la mitad, (83 x 62 cm.) – no deja de ser cierto que las medidas del cuadro que aquí se presenta, coinciden con las de las telas que utilizaba su padre, don José Ruiz Blasco, del que se conocen al menos siete obras de formato similar. La aparente paradoja de que el joven Picasso dispusiera de una tela de esas dimensiones queda resuelta, puesto que el padre se la proporcionaría; hecho que adquiere una relevancia excepcional al desentrañar el contexto en que dicho acto acontecerá: don José le estaba dando “la alternativa” a su hijo.

La alternativa en tauromaquia es la ceremonia por la cual un espada de cartel entrega a un matador principiante la muleta y el estoque, dejándole demostrar en su lugar, su habilidad con el toro, su arte.

Josep Palau i Fabre, el historiador que seguramente más ha profundizado en la época de juventud de Picasso dice: *“En el lenguaje de la tauromaquia, nos recuerda Sabartés, cuando un torero experto autoriza a un matador principiante a matar toros, se dice que le concede la alternativa en cuanto que, en lo sucesivo, podrá alternar con los maestros. Así, un buen día, don José concedió la alternativa a su hijo, pero, además, con la particularidad de que, a partir de aquel mismo día, él no volvió a pintar. Aquí hemos de dar las gracias a don José, tan distinto de muchos padres que, con su egoísmo, ahogan las aspiraciones de sus hijos.”*³

En efecto, Jaime Sabartés, gran amigo, confidente y secretario personal de Picasso, ya escribirá en 1954: *“Pablo, que conoce las reglas del toreo, porque su padre le enseñó a amar el toreo llevándolo con él desde su más tierna infancia a la plaza de Málaga, sabe perfectamente lo que significa “dar” y “recibir” la alternativa y puede apreciar plenamente el gesto de su padre entregándole los “atributos” del pintor. También tiene plena conciencia de su responsabilidad moral al aceptar la paleta y los pinceles: pintará, para sí mismo y para su padre; se impondrá como un gran pintor, superará todas las esperanzas puestas en él. Y no le resultará difícil ni desagradable, porque nunca ha pensado en hacer otra cosa. Pintará noche y día, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana, y de un extremo del año al otro, porque pintor nació, y porque no podría vivir sin pintar.”*⁴

En otro momento y hablando principalmente de la nostalgia que invadiría a don José tras la muerte de Conchita, Sabartés había dicho: *“Fue tal vez eso lo que contribuyó a hacerle abandonar sus pinceles, que traspasó a Pablo con la idea de que su hijo tendría*

*éxito donde él no lo tuvo [...] Renunciando a la pintura, don José quiso hacer penitencia... ”.*⁵

Lo que de este comentario infiere Palau i Fabre, a saber, que don José tras entregarle a su hijo los utensilios de pintor, no volvería a pintar, dista notablemente de la realidad, puesto que es notorio que don José siguió pintando el resto de su vida.

En cualquier caso, lo que parece indiscutible, es que don José dio la alternativa a su hijo. Y, además, de haberle entregado exclusivamente la paleta y los pinceles, los “atributos” del pintor que Sabartés menciona, sin incluir un lienzo para mostrar su arte, no le habría dado la alternativa; hubiera sido como si el espada de cartel se limitara a entregar al matador principiante la muleta y el estoque, sin dejarle enfrentarse al toro.

Don José era un gran aficionado taurino que ya llevaba al pequeño Pablo a los cosos malagueños. Lógico que, en dicho entorno, cuando en A Coruña atisba la incipiente maestría que empieza a manifestar el joven Picasso, quiera estimularle aún más si cabe, para que muestre de lo que es capaz. Escenificará un acto solemne, en el que dará a su hijo una tela de las suyas, de las que él utiliza, de grandes dimensiones, junto con la paleta y los pinceles. Para nombrar este acto no podrá sino utilizar el símil taurino.

Tanto en tauromaquia como en el acto representado por don José, la finalidad última de este rito de paso que es la alternativa, es dar al joven la oportunidad de mostrar lo que sabe, de mostrar su arte, su talento; sea ante un Miura o ante un gran lienzo.

En la trayectoria de un artista hay ocasiones en que los estímulos recibidos, ya sean en forma de premios o de reconocimiento de sus maestros, le sirven de guía y acicate para avanzar, contribuyendo a reforzar la confianza en sí mismo. La alternativa recibida de manos de su padre, viene a constituir una especie de bautismo que introduce oficialmente al neófito Picasso en el mundo del artista por derecho propio; un par de años más tarde, con otra obra esencial de su etapa de formación, *Ciencia y Caridad*, (197 x 250 cm.) con la que obtendría una Mención Honorífica en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid en la primavera de 1897,⁶ volverá a recibir un reconocimiento similar cuando, como cuenta Sabartés, la obtención de dicho premio le valdría «ser bautizado» como “Pintor” por Joaquín Martínez de la Vega, pintor y profesor de la escuela de Bellas Artes de Málaga. El propio Picasso lo explicará así: “*Fue el 97. Mi padre solía reunirse con sus amigos en el Círculo del Liceo, y un día, estando con él allí, se habló de lo que yo hacía y decidieron celebrar la mención ganada en Madrid con mi cuadro Ciencia y Caridad. A don Joaquín se le ocurrió bautizarme “Pintor”, cosa de tomar una copa de champagne y echarme unas gotas en la cabeza.*”⁷

Este reconocimiento de su valía a tan temprana edad, escenificado con la alternativa recibida de su padre, contribuirá de forma sustancial a dar al joven artista la seguridad y confianza tan marcadas en la personalidad del Picasso adulto. Maya Widmaier-Picasso, su hija mayor, quien nombrará esta pintura *La Alternativa*,⁸ recordará que su abuelo le dio a su padre esta tela para su despegue definitivo en el Arte.⁹

El segundo de los puntos controvertidos en el estudio de esta obra era el referente a la temática escogida; al respecto, cabía intentar dilucidar el dilema que Maya Widmaier-Picasso se formulaba cuando se pregunta: “*¿Quién escogió el tema?*”, ella misma se respondía: “*Estoy segura de que mi abuelo dejó total libertad a su hijo...*”.¹⁰ Sin embargo,

también cabe la posibilidad de que fuera don José quien sugiriera el tema, como lo haría de hecho, con dos obras de gran formato, *Primera Comunión* en 1896 y la mencionada *Ciencia y Caridad* en 1897.

Tenía una cierta lógica pensar, como se había venido haciendo desde la aparición de *La Alternativa*, que Picasso plasmó en ella una escena característica de A Coruña. No obstante, el sorprendente e imprevisto hallazgo de la imagen de la obra *L'au revoir aux marins*, un cuadro de temática idéntica pintado por Henri Adolphe Louis Laurent, evidenciaba que Picasso “toma la alternativa” no pintando un tema propio, sino copiando, como se verá, la reproducción de una obra de otro artista.

La incipiente moda de las revistas con ilustraciones coloreadas había conocido un rápido auge en la última década del siglo XIX; estas publicaciones alcanzaron enseguida una gran difusión, llegando también, como no podía ser de otro modo, a escuelas de Bellas Artes, donde los estudiantes utilizarían sus imágenes como modelos de sus prácticas. Es muy probable que fuera en una de estas revistas donde Picasso o don José encontrasen la lámina que copiaría en *La Alternativa*.

Henri A. L. Laurent fue un pintor de escaso renombre, de quien se conocen apenas un puñado de obras. Según la fuente a que nos remitamos, la fecha y lugar de su nacimiento son inciertos, 1830 o 1840, y sería oriundo del nordeste de Francia, de Valenciennes, o de Bélgica. Pintor de género, su obra gira en torno a las mariscadoras y pescadores del canal de la Mancha.

A raíz del estudio de *L'au revoir aux marins*, de Henri A. L. Laurent se han descubierto múltiples copias de dicha pintura, lo cual en principio resulta sorprendente, dada la escasa notoriedad del artista. La mayoría de estas copias, de finales del siglo XIX y principios del XX, se han localizado en Estados Unidos, aunque también hayan aparecido algunas en Europa. La razón más plausible de la profusión de copias que aparecen en Estados Unidos es que otro ejemplar de la reproducción que sirvió de modelo al joven Picasso en 1895, llegará media década más tarde al otro lado del Atlántico a la Chicago Colortype CO. Esta imprenta suministraba la lámina que como “Art Print Supplement” se incluía en la edición dominical del Chicago Tribune, diario con una tirada en ese momento de más de 100.000 ejemplares. El domingo 13 de octubre de 1901, aunque con el título de *Fisherman's Return*, se difundió una lámina en color de *L'au revoir aux marins*, que serviría de modelo a los autores más o menos aficionados de las múltiples copias encontradas.

La inicial en la firma de la obra divulgada por el Chicago Tribune parece claramente una E, lo que ha llevado en algunos casos a la errónea atribución de esta pintura a Ernest Laurent, ganador del Prix de Rome de 1889. Henri A. L. Laurent utiliza a veces en su rúbrica iniciales con grafías un tanto imprecisas, lo que explica que una observación superficial de la firma de *Fisherman's Return* haya podido llevar a esa confusión; no obstante, el cotejo con las plasmadas en otras de sus obras deja patente que se trata de su firma. Por otro lado, la mera observación de la obra de ambos artistas, de estilos completamente distintos, bastaría para atribuir esta pintura a Henri A. L. Laurent.

De la comparación de *La Alternativa*, con la imagen difundida por el diario americano y con las otras copias halladas, se puede inferir, que la reproducción anterior a 1895 todavía por localizar de la pintura de Henri A. L. Laurent, no solo fue utilizada

como modelo por Picasso, sino también por algunos de los otros copistas, puesto que algunas de esas copias guardan diferencias con la lámina de la Chicago Colortype CO. en algunos detalles de la composición y sobre todo en la gama cromática. Al confrontar las tonalidades utilizadas y el tratamiento de ciertos elementos en las distintas obras localizadas, se revelan singulares paradojas.

Sería sumamente útil y convendría hacer todo lo posible para que esa primera reproducción a que nos hemos referido volviera a salir a la luz; ello permitiría corroborar las hipótesis aquí planteadas y evidenciar las diferencias existentes entre las diferentes copias halladas.

A la vista de las diferencias en las tonalidades de las copias aparecidas, cabe pensar que se realizaron tomando modelos distintos, aunque no se puede afirmar taxativamente que dichas disparidades sean reales y no obedezcan simplemente al cromatismo propio de las distintas impresiones. En un orden lógico de cosas, se podría inferir que las copias aparecidas en Estados Unidos toman como modelo la lámina del Chicago Tribune, en tanto que, las que lo hacen en Europa, incluida obviamente la realizada por Picasso, reproducirían la publicada en este último continente antes de 1895; sólo la aparición de esta imagen permitirá aclarar dicha incógnita.

Lo anterior no zanja la duda de si Picasso pinta el cuadro siguiendo las directrices de su padre, quien como profesor que es, le planteará el reto de copiar una obra académica, o bien si fue él mismo quien elegirá la reproducción a copiar, limitándose don José a proporcionarle la tela. Si, como dice Maya Widmaier-Picasso, tuvo total libertad para escoger el tema, es fácil entender que en su elección pudiera influir la semejanza con lo que más le gustaba de A Coruña: el océano y la tenebrosidad ambiental siempre presentes. Picasso meditará mucho esta obra, consciente del desafío que supone y de la oportunidad que se le brinda de demostrar su valía; a la vista del resultado, no cabe sino afirmar que superó la prueba con gran brillantez.

Un tema importante es el concerniente a las proporciones de la tela de *La Alternativa*, en relación con las del modelo. Excepto la de Picasso, todas las copias localizadas guardan la misma proporción en la composición, lo que nos permite afirmar que es la del modelo original. Picasso utilizará un lienzo mucho más apaisado que el resto de los copistas, lo que le obligará a introducir importantes cambios en la composición para lograr su equilibrio, incluyendo nuevos elementos y modificando las distancias entre ellos. Se carece de indicios para discernir cuál de las dos posibles opciones le llevaron a no ajustarse a las proporciones de la imagen que copiaba: que el padre le exigiera como parte del “examen” adecuar la composición al lienzo que le daba, o que él mismo, con la ilusión de disponer por primera vez de una tela de tal formato optará por no recortarla.

En efecto, adaptar las proporciones de la composición que copia a su tela se convertirá en un reto que resolverá brillantemente, vislumbrándose ya su incipiente genialidad. Como se ha mencionado, para conseguirlo tendrá que añadir nuevos elementos, aunque también quitará alguno, como el ancla junto al canasto volcado a la derecha de la composición que todos pintarán salvo él; canasto que en el cuadro de Picasso y en el de uno de los copistas americanos guarda gran parecido, en contraposición al resto de las copias. En el extremo derecho del cuadro añadirá una suerte de lona y en la esquina inferior un nuevo cabo adujado que le ayudarán a llenar el vacío creado, contribuyendo además dicho cabo a reforzar el punto de fuga de la composición.

Al introducir estos dos últimos elementos en el grupo de figuras de la derecha, el grupo de la izquierda quedará descompensado y en aras a corregir el desequilibrio que se genera, pintará dos nuevos detalles, un par de palos y una red colgando del barandal inferior izquierdo.

Para mantener la perspectiva y el punto de fuga de la composición, separará los dos grupos de figuras; al hacerlo creará un espacio entre ellos que rellenará alargando la barandilla a la que añadirá un nuevo balaustre, y a fin de mantener su coherencia y armonía, desplazará el que se encuentra detrás de la mujer sentada y pintará otro en el extremo derecho.

Picasso, demostrando a pesar de su corta edad, cuán bien había asimilado las enseñanzas académicas recibidas tanto de su padre como en la escuela de Bellas Artes, mejorará incluso la perspectiva frontal del cuadro original de Laurent, aumentando considerablemente el número de tablones que conforman el suelo del embarcadero y modificando su dirección; de ese modo los tablones centrales quedarán en ángulo recto con la mirada del espectador y la dirigirán a los veleros situados casi en la línea del horizonte.

Aun cuando pueda pasar inadvertido, un elemento de especial relevancia en el que es necesario detenerse, es la reinterpretación que Picasso hará de estos veleros. Haciendo casi desaparecer la mayor parte de los barcos del modelo original, atraerá la atención sobre los dos centrales; al contrario del cuadro de Laurent en el que una observación detallada nos permite apreciar como ambos barcos se alejan hacia el horizonte, Picasso pintará uno que viene y otro que se va, creando la incertidumbre de si la mujer que, de pie en la muelle alza el pañuelo, se está despidiendo, o si, por el contrario, está dando la bienvenida. Seguramente es la primera vez que aparece en su obra el juego dual que tantas veces repetirá en el futuro. Pese a la variedad de títulos de las copias encontradas, el más habitual por el que será conocida la pintura de Laurent, *L'au revoir aux marins*, perderá su sentido en la obra realizada por Picasso.

Otra licencia que se permite es la de cambiar las velas de los barcos, que en el modelo original son cuadradas, por velas latinas. Existe un diminuto boceto de veleros que se conserva en el Museu Picasso de Barcelona,¹¹ probablemente de 1896, en el que aparecen dos velas dibujadas con los mismos trazos que los plasmados en las de los dos barcos a los que hemos aludido; si bien el boceto es un dibujo a lápiz, presenta unas singularidades y un orden en los trazos idénticos a los realizados con pincel. En definitiva, hay una total concordancia entre las velas del dibujo del Museu Picasso de Barcelona y las de *La Alternativa*.

Picasso también variará el cromatismo del modelo original, no solo cambiando algunos colores, sino alterando incluso la tonalidad del entorno; podemos conjeturar que lo hizo a fin de poder plasmar la tenebrosidad ambiental que, como hemos dicho tanto le gustaba y tan característica era de A Coruña, y expresar a su vez la gran tristeza y melancolía en que la muerte de Conchita, su hermana menor le había sumido. La gama cromática utilizada, idéntica a la del retrato de su perro Clipper pintado en 1895, unida a las peculiaridades de la rúbrica con la que firma, permite afirmar que *La Alternativa* fue pintada en 1895 poco antes de dejar A Coruña o bien iniciada en dicha ciudad y acabada una vez ya instalado en Barcelona ese mismo año.

La osadía y libertad en los cambios que se permitirá en *La Alternativa* muestran de forma rotunda e inequívoca lo que constituye una práctica habitual de Picasso durante su etapa de formación al copiar obras de otros artistas. Ya en Málaga, cinco años antes, en 1890, con tan solo nueve años, había copiado un óleo de Emilio Ocón, *Crepúsculo en el puerto de Málaga* (1878), conservado en el Museo Municipal, del que don José era conservador-restaurador. Don José había copiado el mismo cuadro en 1887. Si comparamos ambas copias, mientras que la del padre es fiel al modelo, Picasso no sólo cambiará la perspectiva y anulará elementos del original, sino que variará el formato, atreviéndose incluso a introducir un barco velero, inspirado en otra obra de Ocón, pero no en la que teóricamente estaba copiando.

Paradigma de su forma de hacer la volveremos a encontrar cuando, en otoño de 1895, ya instalado en Barcelona, pide autorización para copiar algunas obras del Museo de la Academia de Bellas Artes. En el Museu Picasso de Barcelona se conservan dos de estas pinturas. La primera es un San Antonio de Padua,¹² copia de un pintor de la escuela de Antonio Viladomat. La segunda, y más interesante, es la copia de *Estudio*¹³ de Arcadi Mas y Fontdevila, en el que aparece una mujer desnuda de espaldas sobre un lecho y un cupido; Picasso se centra solo en un detalle, la espalda de la mujer, prescindiendo del academicismo y acentuando la sensualidad de la obra.

En otro orden de cosas y como hemos mencionado al inicio de este artículo, la firma de *La Alternativa* coincide exactamente con las de otras obras realizadas en el mismo período, salvo en un pequeño detalle que los grafólogos consideran absolutamente irrelevante; esta única discordancia respecto de las otras firmas, creemos, sin embargo, que adquiere una inusitada importancia, al venir a confirmar que es este el lienzo que pinta cuando su padre le da la alternativa. En efecto, en uno de los informes grafológicos realizados, al analizar la forma de la firma, se hace una interesante referencia a la discordancia aludida en los siguientes términos:

“El trazo de inicio de la “P” tiene en las firmas indubitadas un rasgo hacia la izquierda, que se aprecia igualmente en la dubitada pero la dirección es hacia la derecha. Debemos hacer constar que esta diferencia en el trazado de la “P” puede venir dado por la edad del autor, ya que está en un momento de evolución, en la que quiere diferenciar su inicial de la que le sirve de referencia.” (sic).¹⁴

El grafólogo, pese a no habersele proporcionado información alguna del autor de las firmas que compara, ni de su edad, descifra con sorprendente perfección la clave de la diferencia observada, acertando de lleno en su interpretación; efectivamente, Picasso en ese momento de su vida, firma imitando la rúbrica de su figura de referencia, su padre. El trazo que el joven Picasso dirige hacia la izquierda en la parte inferior de la P, imita el mismo trazo hacia la izquierda de la J en la firma de don José. En *La Alternativa*, sin embargo, que no hay que olvidar es una suerte de prueba “oficial” de sus aptitudes académicas ante el padre, se hará patente al firmarla, el deseo de diferenciarse de él, que se evidenciará cambiando el trazo de la P hacia la derecha, seguramente de forma inconsciente. Esta variación casi imperceptible en la firma deja patente su voluntad de autonomía como pintor frente al padre. Maya Widmaier-Picasso refiriéndose a esta obra dirá: *“mi padre es todavía P. Ruiz, pero lo sentimos libre hacia su futuro, el futuro donde nacerá Picasso.”*¹⁵ Esta libertad a que se refiere su hija se manifestará en esta ocasión

puntual incluso en la rúbrica, afirmando su voluntad de diferenciación de la figura del padre con este detalle.

Es indiscutible que copiar obras de otros autores ha venido siendo un ejercicio fundamental en la formación académica de todos los artistas y por supuesto también lo será en la formación del joven Picasso. No obstante, a pesar de que *La Alternativa* parezca a primera vista solo una mera copia, nada más lejos de la realidad, como lo demuestran las libertades que se toma modificando elementos del modelo original para adaptarlos a su lienzo, y las singulares aportaciones personales que realiza, absolutamente improcedentes en una copia.

Palau i Fabre da una explicación muy acertada de su forma de hacer en estos sus primeros años, y aunque se refiere a la copia del retrato de Felipe IV de Velázquez, que pintará años después durante su estancia en Madrid, sus palabras tienen plena vigencia referidas a *La Alternativa*: “... nada hay más anti picassiano que la sumisión. Precisamente, la personalidad de Picasso se caracteriza por el don de saber obedecer a su capricho, a su voluntad más íntima.”¹⁶

Durante este período y bajo la tutela de su padre y mentor, Picasso será fiel al academicismo que con tanta dedicación este le ha inculcado, por más que como vemos no puede evitar mostrar su propio genio, anticipándose unos años a lo que de él dirá Palau i Fabre, “...comprendió que estaba perdiendo el tiempo, que lo que tenía que hacer era precisamente todo lo contrario: desobedecer.”¹⁷

El mismo Picasso comentó a Daniel-Henry Kahnweiler en 1952 que consideraba que los cuadros que había pintado en A Coruña eran mucho mejores que los que pintaría en los años siguientes en Barcelona.¹⁸ Incluso a veces tenían más valor para él estas obras que las de la época azul y rosa. Si pensamos que *La Alternativa* es la pintura más importante de las realizadas hasta ese momento, en la que, además, como hemos visto, se vislumbran ya anticipadamente algunos de los rasgos fundamentales de su indomable carácter, el lugar destacado que merece en la obra de Picasso se hace evidente.

Como escribe Maya Widmaier-Picasso: “Es sin lugar a duda la obra maestra de sus primeros años de formación.”¹⁹

¹ Informe pericial caligráfico. Arias de la Cruz. Barcelona, 10 de noviembre de 2003.

² Estudio analítico de pigmentación mediante espectroscopia Raman-Laser de un óleo de dimensiones 79,5 x 151 cm. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona, 17 de junio de 2008.

³ Josep Palau i Fabre. *Picasso vivo, 1881-1907*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1970. Pág. 52.

⁴ Jaime Sabartés. *Picasso. Documents iconographiques*. Pierre Cailler éditeur, Genève, 1954. Pág. 38 y s.

⁵ Ibídem. Pág. 38.

⁶ Se ha venido repitiendo en la bibliografía picassiana que, por *Ciencia y Caridad*, obtuvo también la Medalla de Oro en la Exposición Provincial de Málaga, extremo este último que ha resultado no ser cierto.

⁷ Jaime Sabartés. *Picasso. Retratos y Recuerdos*. Afrodísio Aguado, Madrid, 1953. Pág. 56.

⁸ Carta escrita por Maya Widmaier-Picasso el 18 de febrero de 2014.

⁹ Certificado de autenticidad emitido por Maya Widmaier-Picasso el 6 de julio de 2009.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Picasso, Pablo. *Veleros*. No firmado ni fechado (Barcelona, 1896). 3,5 x 13 cm. MPB 111.373.

¹² Picasso, Pablo. Copia de “San Antonio de Padua” de un pintor anónimo. Barcelona, octubre del 1895 - mayo del 1896. MPB 110.100.

¹³ Picasso, Pablo. Copia parcial de “Estudio” de Arcadi Mas Fontdevila. Barcelona, octubre del 1895 – mayo del 1896. MPB 110.212.

¹⁴ *Informe pericial caligráfico*. Arias de la Cruz. Barcelona, 10 de noviembre de 2003. Pág. 8.

¹⁵ Certificado de autenticidad emitido por Maya Widmaier-Picasso el 6 de julio de 2009.

¹⁶ Josep Palau i Fabre. *Picasso vivo, 1881-1907*. Ed. Polígrafa, Barcelona, 1970. Pág. 138.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Daniel-Henry Kahnweiler. *Huit entretiens avec Picasso*. Le Point, nº XLII, 1952. Págs. 22-30.

¹⁹ Carta escrita por Maya Widmaier-Picasso el 18 de febrero de 2014.

Presentación de « An Alternative Educational
Projet », proyecto basado en parte en el
aspecto pedagógico de *La Alternativa*.

An Alternative Educational Project

An Alternative Educational Project es un sencillo, aunque ambicioso, proyecto pedagógico, filantrópico, cultural y sin ánimo de lucro, dirigido especialmente a padres y educadores. Versa y se articula sobre la transcendental importancia de potenciar la autoestima en niños y adolescentes, considerando que una correcta autoestima y seguridad en las propias capacidades, son determinantes a la hora de afrontar las vicisitudes de la vida, a la vez que herramientas imprescindibles para el desarrollo integral de la persona.

El objeto de este proyecto es la realización de una serie de videos, de uno a dos minutos de duración, contruidos todos sobre la base de tres elementos distintos, pero de igual importancia: una personalidad, un pensamiento y una escenografía. En cada video, una personalidad diferente, preferentemente de fama mundial y reconocido prestigio en un ámbito determinado, expondrá de forma peculiar la idea a transmitir, sirviéndose, según ella elija, de máximas de grandes figuras de la historia del pensamiento universal o de su experiencia personal. La escenografía, cuidada y distinta para cada uno de los audiovisuales, abarcará gran diversidad de estilos; si bien todos los escenarios tendrán en común, como telón de fondo, la misma obra que ejemplifica a la perfección la enseñanza que fundamenta el proyecto.

La obra que se utilizará como elemento central del decorado en todos los audiovisuales es *La Alternativa*, la primera obra maestra de los años de formación de Picasso, que pintada en A Coruña con tan solo trece años, se nos revela como auténtico paradigma de la enseñanza a transmitir.

La alternativa es un ritual de paso por el cual un maestro eleva a un principiante a su mismo nivel. A los trece años, Picasso recibió la alternativa de su padre; en un acto simbólico y solemne, le dio los utensilios de pintor, junto a una tela de grandes dimensiones, para que se luciera y demostrara lo que era capaz de hacer, otorgándole, además, a partir de ese momento, el título de pintor de la familia, mostrándole así, su apoyo incondicional. El joven artista plasmó brillantemente todos los conocimientos académicos adquiridos.

Actos generosos y ejemplares como este de su padre, fueron decisivos para que Picasso lograra y consolidara la gran confianza que tendría en sí mismo y en sus propias capacidades; confianza que le llevaría en la edad adulta a desarrollar todo su potencial creativo y alcanzar la cima a la que llegó en el mundo del arte.

Respecto al contenido del audio, cada personalidad interviniente, como se ha dicho, haciendo alusión a su experiencia personal en relación con la enseñanza base del proyecto, construirá un breve discurso utilizando sentencias de los grandes pensadores de todos los tiempos. Sentencias, que confirmando el aforismo “lo bueno si breve dos veces bueno”, condensarán, a su vez, los reveladores resultados de las más prestigiosas investigaciones realizadas en el campo de la pedagogía y la educación.

Los audiovisuales se difundirán de forma gratuita, utilizando todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la información, siendo la divulgación masiva de sus contenidos la finalidad última del proyecto. También se contempla su cesión para la realización de campañas publicitarias en televisión, realizadas por entidades institucionales y organizaciones que tengan por finalidad la promoción de la educación y la atención a la infancia.

A continuación hay a título de ejemplo, el guión del audio de uno de los vídeos de la serie, con citas de Mahatma Gandhi, Aristóteles, Albert Einstein, Nelson Mandela y Confucio:

“No hay escuela igual que un hogar decente y no hay maestro igual a un padre virtuoso.”

Buen ejemplo de esta gran verdad es Picasso, porque tuvo un padre que desde niño, le ayudó apoyándole total e incondicionalmente para que pudiera desarrollar al máximo sus aptitudes naturales.

Gracias a esto, Picasso pintó esta obra con tan solo 13 años. Su padre en un acto simbólico le había dado por primera vez, para que pudiera lucirse, una tela de

grandes dimensiones, cediéndole además a partir de ese momento, el título de pintor de la familia.

Actos así, estimularían y reafirmarían en extremo la confianza del niño en sus propias capacidades, con unas consecuencias futuras harto conocidas.

Esto que el padre de Picasso supo hacer tan bien en un campo concreto, es todavía mas importante hacerlo en el campo emocional, por lo que entender que “Educar la mente sin educar el corazón no es educación en absoluto”, se hace completamente imprescindible para que la educación se convierta en “el arma más poderosa que se puede usar para cambiar el mundo”; el primer paso, es hacer lo necesario sin flaquear para que los niños tengan una buena autoestima. “La educación genera confianza. La confianza genera esperanza. La esperanza genera paz.”

Y recuerden, “Todos somos genios. Pero si juzgas a un pez por su capacidad para escalar árboles, vivirá toda su vida creyendo que es un inútil.”