

UN VAN GOGH EN EL
GALLINERO

MAUREEN MAROZEAU

UN VAN GOGH EN EL GALLINERO

Y otras historias increíbles
del mundo del arte

Traducción de Horacio Pons

Consulte nuestra página web: www.edhasa.es
En ella encontrará el catálogo completo de Edhasa comentado.

Título original: *Un Van Gogh au poulailler*

Diseño de la cubierta: Edhasa

Ilustración de la cubierta: Edhasa, basada en un diseño original de Jordi Sabat

Primera edición: septiembre de 2017

© Edhasa Argentina, 2017

© Philippe Rey Éditeur, 2014

«Esta edición se publica mediante un acuerdo con Philippe Rey Éditeur junto con su agente debidamente nombrado, L'Autre agence, París, Francia. Todos los derechos reservados. No se podrá reproducir ni transmitir parte alguna de este libro en ningún formato o medio, ya sea electrónico o mecánico, incluida la fotocopia, grabación o mediante un sistema de recuperación o almacenamiento, sin el permiso por escrito de los editores».

© de la traducción: Horacio Pons, 2017

© de la presente edición en España: Edhasa, 2017

Diputación, 262, 2^o1^a

08007 Barcelona

Tel. 93 494 97 20

España

E-mail: info@edhasa.es

Avda. Córdoba 744, 2^o piso, unidad C

C1054AAT Capital Federal, Buenos Aires

Tel. (11) 43 933 432

Argentina

E-mail: info@edhasa.com.ar

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

ISBN 978-84-350-2742-7

Impreso en Liberdúplex

Depósito legal: B. 20358-2017

Impreso en España

A Grégoire

A Grace S. y Micha

«Being your fullest self is no picnic.»

Índice

Prólogo	11
Reina de la belleza. <i>Busto de Nefertiti</i>	15
La victoria de Perséfone. <i>La diosa de Morgantina</i>	39
La obra de arte más codiciada de todos los tiempos. Hubert y Jan van Eyck. <i>El cordero místico</i>	65
Una obra maestra nacida en la sangre. Rafael Sanzio. <i>La deposición de Cristo</i>	95
Para perder la razón. Leonardo di ser Piero da Vinci, llamado Leonardo da Vinci. <i>Retrato de Lisa Gherardini: La Gioconda o Mona Lisa</i>	115
El Vermeer preferido de Hitler. Johannes Vermeer. <i>El astrónomo</i>	137
Cuando el sol envejece. Gian Lorenzo Bernini y François Girardon. <i>Estatua ecuestre de Luis XIV,</i> con los rasgos de Marco Curcio	161
Encuentro(s) en la cumbre. Francisco de Goya. <i>Retrato del duque de Wellington</i>	175
La reina de nueve días. Paul Delaroche. <i>La ejecución de lady Jane Grey</i>	193
La verdad desnuda. Gustave Courbet. <i>El origen del mundo</i>	213

El interno arlesiano convertido en súbdito del Imperio soviético. Vincent van Gogh.	
<i>Retrato del doctor Félix Rey</i>	235
La Pasión de Guernica. Pablo Picasso. <i>Guernica</i>	261
Agradecimientos	287

Prólogo

El fotógrafo británico Martin Parr no fue el primero en tener la idea: inmortalizar el bosque de manos crispadas en *smartphones* que apuntan a *La Gioconda*. Mal encuadrada, a menudo mal iluminada, con los colores falseados... Mona Lisa aparece multiplicada en esas pequeñas pantallas de las que una nueva generación de visitantes de museos parece incapaz de prescindir, como un cordón umbilical que los conectara con la «verdadera» vida... El verdadero cuadro, el de Leonardo da Vinci, se ve en un segundo plano. Borroso y del tamaño de un timbre postal, no es más que el vago recuerdo del retrato que desde hace seis siglos atrae todas las miradas. ¿Cómo explicar ese entrelazamiento de visitantes teleguiados? ¡Es el cuadro más célebre del mundo, vamos! Sí, pero ¿por qué? ¿Por qué ametrallar nerviosamente esa pequeña tabla de madera de álamo como si corriera el riesgo de desaparecer de un momento a otro, cuando a su alrededor abundan las obras maestras? Dan Brown y su *Código Da Vinci* estuvieron sin duda allí. Esta novela de fantasía, que muchos lectores toman como verdad absoluta, es una gota de agua en el océano de historias y anécdotas de toda clase que rodean a la Mona Lisa... Que *La Gioconda* sea hoy una prisionera de su éxito no es una revelación. Pero ¿quién, entre esos visitantes, conoce al menos su origen?

La ambición de este libro es contar de una manera tan ligera como sería las tribulaciones a menudo desconocidas de algunas obras

hoy icónicas. Mal que les pese a Maurice Denis y a su famoso postulado, según el cual un cuadro, «antes de ser un caballo de combate, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es en esencia una superficie plana recubierta de colores reunidos en cierto orden», algunas obras han adquirido el estatus de personajes con todas las de la ley, que pueden jactarse de tener una vida rica y muchas veces muy movida. El inconsciente colectivo ha tenido tiempo de digerir esos acontecimientos hasta no retener de ellos más que su celebridad, como un hecho consumado. Es cierto, la belleza del busto de Nefertiti, que es el orgullo del Neues Museum de Berlín, es tan moderna que no hace falta explicar su atractivo. Pero ¿no será sospechosa esa modernidad? ¿Qué espectador captaría hoy la referencia, muy actual a comienzos de los años sesenta, que hace *El satánico doctor No* al poner un cuadro de Francisco de Goya en el antro submarino del sabio loco? Son contados los que recuerdan que el *Retrato del duque de Wellington* había desaparecido misteriosamente de los muros de la National Gallery de Londres mientras se rodaba ese filme de espionaje... ¿Y cómo explicar que una estatua encargada personalmente por Luis XIV a Bernini, considerado como el nuevo Miguel Ángel, haya quedado hasta hace poco relegada en un rincón del parque de Versalles? Si los detalles sangrientos de los asesinatos en serie que están en el origen de *La deposición de Cristo* de Rafael, exhibido en la galería Borghese, figuran en todas las guías del museo romano, ¿qué mensaje quería transmitir con su cuadro el joven prodigio de la pintura? ¿Y por qué *La ejecución de lady Jane Grey*, de Paul Delaroche, siempre subyugó tanto al público?

Si bien tiene su fuente en la multitud de escritos firmados por los más grandes historiadores del arte, historiadores en general y periodistas, este puñado de anécdotas no pretende ser una herramienta científica o una reseña exhaustiva más. Las aventuras de estas doce obras maestras representan la oportunidad de dar un paseo por las

bambalinas del mundo del arte y, con frecuencia, de reflexionar sobre su evolución de forma dilatada. La devolución de la diosa de Morgantina, que provocó la pérdida de una célebre conservadora del J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, es indisociable, en efecto, de la adaptación forzada de las mentalidades poscoloniales al mercado de antigüedades ético y transparente preconizado por la Unesco. Las desventuras del *Retrato del doctor Félix Rey* de Van Gogh, descubierto en un gallinero de Aix-en-Provence y caído por azar en el museo Pushkin de Moscú, dicen mucho sobre los métodos drásticos de confiscación de las obras de arte de los particulares durante la Revolución rusa y sobre la dificultad aún muy actual con que tropiezan algunos propietarios para recuperar sus bienes. Víctima de la barbarie nazi, *El astrónomo* de Vermeer es el testigo privilegiado del papel asignado al arte en la dominación de un pueblo sobre otro. Las confiscaciones producidas en los conflictos entre naciones se remontan a la Antigüedad, pero Adolf Hitler y la Francia de la Revolución antes que él hicieron de esos saqueos operaciones organizadas a gran escala, de una sistematicidad aterradora.

Frente a esas «obras víctimas», el *Guernica* de Picasso se creó para tener un papel político activo y denunciar el cinismo de aquellos a quienes un cuadro trastorna más que la muy concreta atrocidad de la guerra. Otras obras, para terminar, aparecen habitualmente en la primera plana de los diarios, prueba de su inquebrantable condición de íconos. Así *El origen del mundo* de Gustave Courbet, que una artista luxemburguesa intentó hace poco «recrear» sentada debajo del cuadro en el museo de Orsay en París, o el retablo del *Cordero místico* de los hermanos Hubert y Jan Van Eyck, orgullo de la ciudad de Gante, en cuyo caso la investigación para encontrar una de sus tablas faltantes tiene en vilo a los belgas desde hace varios decenios. Si algunos comparan los museos con tumbas para el arte, estas historias demuestran que esas instituciones no siempre son los lugares sacro-

santos que uno imagina. Los museos distan mucho de significar la muerte para esas obras de arte, que no están, empero, protegidas de las confiscaciones, los robos, las agresiones, las operaciones comerciales o diplomáticas. Este libro representa la oportunidad de saludar el coraje de unos y deplorar la inconsciencia de otros.

Reina de la belleza

Busto de Nefertiti

La belleza de un rostro está en su simetría, dicen. La del rostro de Nefertiti, soberana de Egipto, era simplemente perfecta. Tal es, en todo caso, la imagen que de él da la joya de las colecciones egipcias del Neues Museum de Berlín, un busto policromo al que se atribuye una antigüedad de treinta y tres siglos y medio. Un porte altivo, el de una reina. Un óvalo del rostro de un diseño irreprochable. Un cuello grácil, esbelto. Cejas finamente arqueadas. Una nariz armoniosa, sin defectos. Pómulos de elegante prominencia. Labios carnosos, de una sensualidad casi provocadora. Un solo detalle arruina el conjunto: la bella es tuerta. La cavidad izquierda está desesperadamente vacía; falta el cuarzo que representa el iris. Pero, por más que le falte un ojo, Nefertiti sigue siendo una reina de la belleza.

La historia tiene el don de repetirse. El Museo Egipcio de Berlín, instalado dentro del Neues Museum, tiene en ese busto de Nefertiti su *Gioconda*. La que simboliza la institución, la que aparece en toda la documentación promocional, la que mueve multitudes. Como Mona Lisa, desde su descubrimiento en diciembre de 1912, el busto de Nefertiti sembró la confusión e hizo perder la razón a más de un admirador. Sin embargo, los orígenes de semejante entusiasmo son muy diferentes. Como tan bien lo explicó el historiador del arte André Chastel, la popularidad de Mona Lisa es tal que el cuadro pade-

ce el síndrome de la desencarnación. Los visitantes que hoy se apiñan en la sala de los Estados del museo del Louvre acuden a ver el «objeto» *La Gioconda*. Fotografiarla, filmarla con el teléfono celular para poder decir: «Estuve ahí». Enfrentados a un dispositivo de seguridad disuasivo, a esos visitantes les cuesta mucho admirar las cualidades intrínsecas de la obra. Solo el comité de expertos que se reúne anualmente para examinar con lupa a Mona Lisa está en condiciones de apreciar la delicadeza de los rasgos de la bella que vive emparedada en su cámara climatizada.

En Berlín, el busto de Nefertiti es mucho más accesible. El público acude a admirarlo sin conocer, empero, su destino rocambolesco, el misterio que rodea sus orígenes, su autenticidad discutida o los reiterados pedidos de devolución hechos por Egipto. En la sala de la cúpula, donde ella reina sola detrás de su alta vitrina blindada, el público bebe de una belleza de vertiginosa modernidad. Son pocas las obras de arte que puedan jactarse de ejercer tamaña atracción, tanto en los más eruditos como en los más incultos. Una belleza universal y desarmante. Ahora bien, ese rostro exhibe características plásticas que responden tan bien al gusto de los siglos xx y xxi que hacen poner mala cara a algunos, aun entre los más grandes especialistas. Sus cualidades estéticas no son las únicas en despertar sospechas. Toda la historia que rodea el descubrimiento del busto por el arqueólogo alemán Ludwig Borchardt en el sitio de Tell el-Amarna, su turbia salida del territorio egipcio y su tardía presentación en el museo de Berlín ofrecen suficientes zonas de sombra para sembrar cizaña dentro de la comunidad de egiptólogos. Los conservadores del museo berlinés no tienen duda alguna acerca de la autenticidad del busto de piedra caliza. Su lógica es implacable: ¡ponerla en tela de juicio sería matar a la gallina de los huevos de oro!

La bella ha llegado

La reina de estuco hace su primera aparición pública en 1924, en el Museo Egipcio de Berlín. Es la pieza clave de una exposición donde se exhibe una selección de las alrededor de cinco mil quinientas piezas sacadas a la luz por los equipos alemanes en el sitio de Tell el-Amarna. Al presentar los más bellos ejemplos de un arte amarniano que en un principio no despertó el entusiasmo de los arqueólogos, la exposición populariza un estilo que sobrecoge por su modernidad..., en todo caso, a los ojos de un público todavía sometido al encanto de las volutas del Art Nouveau. Esta ruptura clara en la tradición del arte egipcio surgió bajo la influencia del reinado de Amenofis IV (1352-1336 a.C.), el décimo faraón de la XVIII dinastía. En un Egipto conquistado por el misticismo, el joven faraón impone el culto de Atón (el sol), hace construir nuevos lugares de devoción y se rebautiza Akenatón. Tell el-Amarna, en el Egipto medio, es el lugar donde establece su corte, como una manera de señalar su escisión con el clero de Amón instalado en Karnak. Los artistas le pisan los talones. Se termina la celebración de la fuerza y la gloria militar que caracterizaba el culto de Amón, una deidad inaccesible. Es ahora el turno de un estilo más íntimo, cargado de emoción. Expresionista y vívido, el arte amarniano se distingue por sus líneas flexibles, su interés por las escenas cotidianas y el medio natural. Los retratos de la familia real, y la representación de las figuras humanas en general, se reformulan conforme al criterio de la fisonomía específica del faraón. Cráneo alargado, rostro demacrado, labios pulposos, mentón saliente, hombros y brazos poco desarrollados y caderas generosas, Akenatón hace de sus defectos físicos una nueva norma de belleza e incluso impone a los recién nacidos del reino una deformación del cráneo a su imagen. Solo su esposa Nefertiti, cuyo nombre significa «la bella ha llegado», escapa a ese filtro estetizante. Los diferentes re-

tratos llegados hasta nuestros días han ganado en expresividad y seducción, sin duda, pero conservan la gran sobriedad formal del arte tradicional egipcio.

Volvamos a 1924. El busto de Nefertiti acaba de incorporarse oficialmente a las colecciones del museo berlinés, doce años después de su descubrimiento. ¿Será una sorpresa saber que el primer hombre en sucumbir a su encanto es un príncipe? Su alteza Juan Jorge de Sajonia y su segunda esposa, la princesa María Inmaculada de Borbón-Dos Sicilias, así como la princesa Matilde de Sajonia, están presentes en las excavaciones de Tell el-Amarna cuando aparece el busto. De visita en el sitio arqueológico de Ludwig Borchardt, las altezas quedan subyugadas por tanta gracia e insisten en immortalizar el momento; el Instituto Suizo de El Cairo conserva las fotografías –algunas de ellas publicadas en la prensa– que muestran a las dos princesas posando orgullosamente junto al busto. En Berlín la reacción es coincidente. Una vez levantado el velo de ese soberbio descubrimiento, el público alemán cae bajo su encanto. Loco de rabia al ver que semejante maravilla se ha escabullido entre sus redes, Egipto acomete con una serie de recriminaciones y señala con dedo acusatorio las circunstancias en que el busto ha tomado el camino de Alemania.

Recordemos que en la época del descubrimiento Egipto se encuentra bajo ocupación británica. El 20 de enero de 1913, día en que termina la campaña de excavaciones en Tell el-Amarna, el botín se distribuye en partes estrictamente iguales, tal como lo estipula una ley reciente, entre los equipos alemanes de la Deutsche Orient-Gesellschaft (DOG) y el Servicio de Antigüedades de Egipto; esto es, entre el museo de Berlín y el museo de El Cairo. Según un informe de la DOG, sociedad privada que ha financiado los trabajos de Borchardt, el representante del Museo Egipcio de El Cairo y responsable del reparto, el egiptólogo francés Gustave Lefèbvre, examinó en

principio una serie de fotografías que se le suministraron. Más adelante se conocerá la confesión de Borchardt: la foto de la pieza de Nefertiti se escogió a sabiendas para que «nadie pudiese advertir la belleza de conjunto del busto y bastara para refutar, de ser necesario, cualquier debate ulterior entre las tres partes sobre un intento de disimulo». Lefèbvre examinó a continuación la lista de objetos, ya repartidos en dos lotes de valor equivalente. En la columna de la derecha (para el museo berlinés) el busto de Nefertiti figuraba a la cabeza de una lista de veinticinco estatuas de yeso. En la columna de la izquierda (para el museo caiota), una decena de objetos de piedra caliza, el primero de los cuales era una soberbia estela polícroma que representaba a Akenatón, Nefertiti y sus tres hijas, cuya única otra variante conocida estaba... en Berlín. Su originalidad y su gran belleza monopolizan la atención. Lefèbvre acepta las condiciones del reparto: caía por su propio peso que los artefactos de piedra debían corresponder al museo de El Cairo. Lo que no sabe, y Borchardt se ha guardado muy bien de aclarárselo, es que el busto de Nefertiti es una escultura de piedra cubierta por una delgada capa de yeso, y no una estatua de yeso como se indica en la lista del reparto.

Informado del engaño, Bruno Güterbock, secretario de la DOG, pone mala cara, pero Borchardt mantiene el control de la situación. Sabe perfectamente que Lefèbvre se especializa en papiros antiguos y que no domina el arte de la estatuaria egipcia. De descubrirse el pastel, el arqueólogo alemán está dispuesto a admitir que se ha equivocado respecto de la mercancía. Tras una apetitosa comida bien regada viene la etapa de revisión de los cajones donde se han guardado las piezas descubiertas. Una vez más, Güterbock señala la mala calidad de la iluminación del depósito. Momento de suspenso hitchcockiano: ahí está el busto, envuelto en un lienzo, a punto de ser examinado por Lefèbvre. El arqueólogo francés se contenta con un vistazo superficial para dar su conformidad. Le habría bastado con

levantar el busto para darse cuenta de que su peso supera ampliamente el de una simple estatua de yeso. Más de diez años después, interrogado sobre las circunstancias del reparto, declara no recordar haberlo visto. Su superior, Pierre Lacau, director general del Servicio de Antigüedades de Egipto en El Cairo, lo defiende: «Lefèbvre [...], sin acordarse con precisión, estima que debieron de mostrarle la cabeza y que se engañó acerca de su verdadero valor». Justificación bien penosa de dos hombres conscientes de haber sido timados. Pero lo importante es salvar la cara.

El comienzo de una larga búsqueda

En 1925 el reino de Egipto recupera su independencia y quiere reappropriarse de su patrimonio. Pierre Lacau, animado por un vigoroso sentimiento antialemán originado en su enfrentamiento en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial, reclama la devolución inmediata del busto. Ante la desestimación de su pedido, ordena suspender las campañas de excavaciones de los equipos alemanes. En 1929 Egipto propone un intercambio: el busto de Nefertiti por un lote que incluye dos esculturas, un libro de los muertos y un sarcófago. Heinrich Schäfer, director del Museo Egipcio de Berlín, consciente del valor incalculable de las piezas que se le ofrecen, dice estar de acuerdo con el trato. Y con mayor razón porque en la balanza está –frutilla del postre– la reanudación de las excavaciones cuya suspensión ha tenido gravosas consecuencias para el aprovisionamiento de las colecciones del museo. La prensa se hace eco de la negociación y la opinión pública se indigna. Nefertiti apenas acaba de entrar en escena y ya es indispensable. El acuerdo se va a pique.

Las negociaciones se reanudan en 1933. Entretanto, el busto de Nefertiti se ha convertido en propiedad del Tercer Reich. Cautiva-

do por la belleza de la reina, y sobre todo tranquilizado por saberla hitita, y por lo tanto aria, Hitler se apodera del busto, que considera la encarnación de la belleza indoeuropea ideal. Mal que le pese a la joven Eva Braun, con quien acaba de oficializar su relación, circula el rumor de que el Führer dedica horas y horas a admirar a la bella.

El ministro del Interior de Prusia, Hermann Goering, en cuya jurisdicción está Berlín y por ende el Museo Egipcio, no tiene en cuenta el poder de seducción del busto policromo cuando inicia conversaciones con el rey Fuad I. El allegado de Hitler propone al monarca una alianza política entre Egipto y Alemania que la devolución del busto tiene que sellar. Furioso ante el hecho de que Goering haya puesto en marcha esa negociación sin decirle una palabra, Hitler anula de inmediato la operación. El embajador de Alemania en Egipto, Eberhard von Stohrer, intenta ablandarlo, pero Hitler está completamente subyugado: «La he mirado y admirado muchas veces. Nefertiti no deja de embelesarme. ¡Ese busto es una obra maestra, un adorno, un verdadero tesoro!». Algunos meses después, el «señor Propaganda», Joseph Goebbels, vuelve a la carga e insiste en la dimensión simbólica que tendría el gesto. Hitler se mantiene impassible: Nefertiti es su musa. Le asigna un papel esencial en los planes que traza para Berlín. «¿Sabe lo que haré algún día? Voy a construir un nuevo museo egipcio en Berlín. Sueño con eso. En su interior haré una sala coronada por una gran cúpula. En el medio, esta maravilla, Nefertiti, brillará en todo su esplendor. Jamás devolveré el busto de la reina.»

El sueño de Hitler nunca se realizará. Cuando el Führer muere el 30 de abril de 1945 en su búnker, hace ya tiempo que el busto de Nefertiti no está en el Neues Museum. Tras algunos meses en las bóvedas del Banco del Reich, en 1941 la estatua encontró refugio en una de las torres antiaéreas de Berlín. En cambio, las pesadas piezas de piedra del Museo Egipcio, demasiado difíciles de transportar, no lle-

garon a los depósitos donde se ocultaba la mayor parte de las obras de los museos berlineses. Al cabo de unos años de relativa calma, las salas tapiadas del Neues Museum y los objetos protegidos con sacos de arena sufren el ataque de las bombas y el fuego hace estragos en ellos. Al abrigo en su búnker, el busto de Nefertiti escapa a una segura destrucción. La derrota es inevitable y, mientras el Ejército Rojo se acerca a Berlín, el Führer da la orden de llevarlo a las minas de sal de Merkers-Kieselbach, en Turingia, donde los nazis han depositado todas sus reservas monetarias. La estadía en esa caverna de Alí Babá es breve. Tomado por el ejército norteamericano, el busto es trasladado con el resto del tesoro a Fráncfort y luego, en agosto, se lo deposita en el Central Collecting Point de Wiesbaden con el resto de las obras recogidas en la región por los Aliados victoriosos.

¿Este u oeste?

Tras la guerra llega el tiempo de las negociaciones diplomáticas. Los rusos, que ocupan el este de Alemania y Berlín oriental, reclaman la devolución de las obras confiscadas en el territorio que se les ha asignado. En otras palabras, todas las procedentes de la isla de los museos, de la que forman parte el Neues Museum y su colección de arte egipcio, sobre la cual reinaba antaño el busto de Nefertiti. Los Aliados, que controlan Alemania occidental, se niegan. El busto queda en Wiesbaden. El consulado egipcio en Alemania aprovecha el caos para hacer con discreción un nuevo pedido, seguro del apoyo de los Estados Unidos:

El busto de la reina Nefertiti ha reaparecido una vez más en Wiesbaden, una zona bajo ocupación norteamericana y vigilancia de su ejército. El mundo ha dado muestras de sim-

patía con los esfuerzos de Egipto por repatriar esa obra maestra del arte egipcio. El busto permaneció en Alemania cuando entraron las fuerzas aliadas, a pesar de haber sido robado de Egipto. [...] Hoy, cuando Hitler ya no está y su voluntad ha dejado de ser ley, nada impide terminar con ese robo cometido gracias a la astucia y por medio de la fuerza. [...] La repatriación de la estatua pondría fin a la injusticia perpetrada contra Egipto y sería una importante lección de moral para todos.

El Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York se entera de las tentativas y sugiere que el busto dé un rodeo por la Gran Manzana, para organizar allí una exposición excepcional, y retome luego el camino de El Cairo. Casi un año después, la alianza ocupante envía un mensaje a Egipto en el que declara no estar en condiciones de tomar una decisión de ese carácter, que corresponde, en el plano jurídico, al futuro gobierno alemán. Mientras tanto Nefertiti ha recuperado su público a comienzos de 1946 gracias a una exposición temporal organizada por el capitán del ejército norteamericano que dirige el Central Collecting Point de Wiesbaden. Egipto vuelve una y otra vez a la carga. El gobierno de la República Federal de Alemania sostiene que ésta es la propietaria legal del busto.

En 1955, adiós a Wiesbaden; he vuelto, Berlín. El Museo Egipcio de Dahlem, en Berlín occidental, carece del prestigio del Neues Museum, pero tiene la ventaja de haber sobrevivido a los bombardeos. Situado en la zona de ocupación norteamericana, el pequeño museo apenas contiene una parte mínima de las colecciones egipcias del Neues Museum, a la sazón expuestas en el Bode Museum de Berlín oriental, pero cuenta con su pieza clave. Se entabla entonces una implacable pulseada entre este y oeste con la creación, en 1956, de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, a la que se transfieren

los bienes del ex-Estado Libre de Prusia. En otras palabras, la totalidad de las colecciones de los museos de Berlín, antigua capital prusiana, entre otros tesoros. La República Democrática Alemana se opone a esa transferencia y reclama a voz en cuello que el busto vuelva a su basamento del Neues Museum, en Berlín oriental. En el alboroto general mete baza Egipto al proponer un nuevo intercambio: el busto por el bastón de mariscal de Rommel. Sin éxito. La disputa intransaccional con respecto al patrimonio cultural se eterniza. Pese a la vehemencia de los dos contrincantes, los debates se abandonan en la década de 1970: era como buscar la cuadratura del círculo.

Icono de belleza que todo el mundo se disputa, el busto de Nefertiti encarna en lo sucesivo el conflicto entre República Federal y República Democrática de Alemania. Joya de las colecciones de Berlín occidental, el busto constituye la fuerza política de esta ciudad, islote democrático perdido en Alemania oriental. ¿Y Egipto, a todo esto? Su tenacidad impone admiración. El país juega incluso la carta de la pacificación al proponer la devolución como única solución al conflicto y multiplica los gestos en favor de Alemania Federal. En 1972, el presidente egipcio Anwar el-Sadat le dona las puertas del templo de Kalabsha, un templo nubio que la República Federal ha contribuido a salvar de la inundación provocada por la represa de Asuán. En 1976 Egipto acepta prestar más de setenta objetos a la exposición «Nefertiti-Akenatón» organizada en Múnich y Berlín. En 1980, la exposición «Tutankamón», en Colonia, se pone bajo el patrocinio de Sadat y del presidente de la Federación, Karl Carstens. La historia se repite en 1984, en oportunidad de la exposición itinerante «Nefertiti la bella: la mujer en el antiguo Egipto», con el préstamo a Alemania de numerosos tesoros nacionales. Y para terminar, en 1989 el presidente Mohammed Mubarak llega al punto de decir que Nefertiti es la mejor embajadora que Egipto podría soñar con tener en Alemania. Ese año de reunificación para el país marca

una etapa importante para la reina del Nilo, que, después de cincuenta años de separación, se reencuentra con su esposo Akenatón en las salas del museo reunificado de Charlottenburg.

El fin de la impunidad colonial

¿Se habrá enterrado entonces el hacha de guerra? ¡Claro que no! Tanto más cuanto que, a fuerza de luchar, a Egipto le han surgido émulos. La cuestión de la devolución de las obras y objetos de arte que fueron objeto de saqueos en la época colonial se abre silenciosamente camino en las mentes. La impunidad imperial ha caducado. Como ejemplo, la campaña organizada por la entidad alemana Médico International en la década de 1990 para exigir la devolución del patrimonio cultural saqueado en América del Sur. Los directores de museos sienten que su temperatura sube varios grados y se aferran a sus colecciones con el pretexto de la legitimidad de su misión en calidad de «museo universal». En cuanto a la cuestión de la legalidad del modo de adquisición del busto de Nefertiti, llega a plantearse en el Parlamento alemán. E incluso se propone exponer la pieza de manera alternativa en Berlín y El Cairo.

Con la entronización del leonino Zahi Hawass a la cabeza del Consejo Supremo de Antigüedades Egipcias, los primeros años del nuevo siglo son los de un crecimiento espectacular de las solicitudes de devolución. Entre los nuevos argumentos, la construcción futura de un gran museo de arte egipcio en la meseta de Guiza, a la sombra de las pirámides, que pretende ser el joyero ideal para el busto de Nefertiti. ¿Y qué decir de la instalación de los artistas Bálint Havas y András Gálik, que forman el dúo Little Warsaw, en la Bienal de Venecia de 2003? La definición misma de cavar la propia tumba. En el pabellón húngaro de los *Giardini* venecianos hay un cuerpo des-

nudo de mujer en bronce, sin cabeza. Detrás de él una pantalla muestra el mismo cuerpo en la sala de la cúpula del Neues Museum, de pie junto a la vitrina que protege el busto de Nefertiti. Con la salvedad de que la vitrina está vacía y el cuerpo, ahora, tiene una cabeza: la de Nefertiti, puesta sobre él apenas unos instantes para la cámara. No hace falta decir que la instalación, realizada con el aval del Museo Egipcio de Berlín, desata un escándalo en Egipto. En tanto que la prensa de El Cairo brama contra «el crimen», Zahi Hawass denuncia un «insulto a la historia de Egipto». Dietrich Wildung, director del museo berlinés, rechaza terminantemente la conminación del ministro de Cultura egipcio, Faruk Hosni, sobre la devolución inmediata del busto, con el argumento de que la estatua respetaba los cánones faraónicos. La respuesta es áspera. Como en el caso de los arqueólogos alemanes noventa años antes, se prohíbe el ingreso de Wildung a Egipto. Disculparse no está en las intenciones de éste. Agraviados, los responsables egipcios se remiten a la Unesco. Ahora bien, como Alemania no está dispuesta a negociar, el organismo internacional no puede cumplir su papel de mediador.

Las demandas oficiales de devolución se siguen unas a otras y se asemejan. Aun el pedido de préstamo hecho por Zahi Hawass en 2006, a cambio de un objeto egipcio antiguo de inestimable valor, acompañado de todos los recaudos habituales para asegurar el retorno del busto a Alemania, choca con una negativa categórica: «La dama no está dispuesta a viajar luego de tres mil años», asesta el vocero de los Museos Nacionales en Berlín. En lo sucesivo, la línea oficial de Egipto expone la ilegalidad de la exportación del busto gracias al hallazgo de los documentos que atestiguan la manipulación firmada por Borchardt en el momento del reparto. La respuesta es que el busto no puede viajar por razones de conservación: fin de la discusión. El año 2007 marca el inicio de una campaña sin descanso de las autoridades egipcias, con Zahi Hawass a la cabeza. El objetivo es conseguir el retorno del

busto a tiempo para la inauguración del Gran Museo Egipcio en El Cairo. En 2009, debido al reacondicionamiento del Neues Museum, la reina del Nilo encuentra su trono definitivo en la sala de la cúpula del museo renovado e impera como monarca absoluto sobre las colecciones egipcias de la institución berlinesa.

A algunos miles de kilómetros de allí, en enero de 2011, las chispas de la revolución tunecina incendian Egipto. El Museo Egipcio de El Cairo es asaltado y saqueado y algunas de sus piezas más bellas terminan hechas pedazos en el suelo. Allegado al presidente Hosni Mubarak y sospechoso de corrupción, Zahi Hawass pierde sus cargos de ministro de Antigüedades y secretario general del Consejo Supremo de Antigüedades Egipcias. Suprimida la amenaza Hawass, el Museo Egipcio de Berlín termina en relativa calma los preparativos para la exposición en celebración de los cien años del descubrimiento de Borchardt. Se pretende un perfil bajo. Pero después del saqueo del museo caiota crecen las ínfulas: «Nefertiti está segura en Berlín», se susurra, no sin orgullo. El 7 de diciembre de 2012 se abre al público «En la luz de Amarna. El centenario del descubrimiento de Nefertiti», exposición que vuelve a la era amarniana y a las circunstancias del hallazgo del busto. Entre las críticas hechas al museo por la prensa alemana se encuentra la ausencia y hasta la denegación de toda mención sobre la controversia que agita el avispero de la egiptología en relación con la autenticidad del busto de Nefertiti, piedra angular de la exposición.

Una autenticidad puesta en duda

En definitiva, los reclamos de Egipto son poca cosa frente a las alegaciones de que el busto es falso. Por más que el Museo Egipcio de Berlín haga oídos sordos, alce los ojos al cielo y presente regular-

mente el resultado de nuevos análisis científicos, las dudas se han multiplicado desde el descubrimiento del busto. Hace pocos años, Henry Stierlin, reputado periodista y egiptólogo suizo, publicó una obra atrevida, fruto de unos cuarenta años de investigaciones, que pretende alborotar el avispero (*Le Buste de Néfertiti: une imposture de l'égyptologie?*). El historiador relata en ella la investigación que realizó sobre el busto desde la década de 1960, primero por íntima convicción y luego por conciencia profesional. Fue en esa época cuando el egiptólogo, de alrededor de cuarenta años, posó por primera vez la mirada sobre el busto policromo en el pequeño Museo Berlín-Dahlem, en Berlín occidental. Aunque muy feliz por ver al fin la obra mítica, la admiración no tarda en convertirse en malestar. Como especialista de mirada habituada a observar pormenorizadamente piezas egipcias, dos detalles le saltan a la vista. Por un lado, la falta del ojo izquierdo, «que no era el resultado visible ni de una pérdida ni de un deterioro debido al tiempo o el vandalismo». Una vacío «limpio, casi clínico, reflejo de la voluntad de su autor». Por otro lado, los hombros cortados en vertical, «nada habituales en los escultores egipcios y, al contrario, corrientes en el arte occidental, sobre todo en los siglos XIX y XX». Perturbado por sus observaciones, Stierlin las transmite a uno de sus allegados, André Corboz, profesor de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich. El historiador del arte le hace saber por su parte la confusión experimentada ante el busto, que él también acaba de ver por primera vez:

Nefertiti, una falsificación, a mi juicio, ejecutada por un «artista» cuya producción habitual pertenece más a los escaparates de las peluquerías que a la escultura; su carácter de falsedad era invisible, porque correspondía al gusto dominante de la época en que esa cosa se lanzó al mercado; cuando las últimas secuelas de ese *herrschender Geschmack* (gusto del mo-

mento) hayan desaparecido, no quedará más que la falsificación, y nos sorprenderemos de haber podido tomar por una obra maestra un objeto tan claramente taimado.

Fortalecido, Stierlin acumula indicios y en 1983 se decide a ponerse en contacto con el egiptólogo bávaro Dietrich Wildung. Este organiza por entonces una exposición que desenmascara a «los falsos faraones» en el Museo Egipcio de Múnich, en la cual hace hincapié en la abundancia de falsificaciones inspiradas por el arte amarniano en el mercado de arte. La oportunidad es más que propicia para enviarle un legajo completo sobre el caso. La respuesta es inapelable. En una carta con membrete de la dirección de las colecciones nacionales de arte egipcio, Wildung dice a Stierlin que su teoría es «muy concluyente y convincente». Y termina con su propio análisis histórico-estilístico, que no puede menos que calificarse de corrosivo: «una perfección gélida, una expresión sin vida, donde no se percibe ningún estilo propio de la época: una obra de arte falsificada». El aliento, acompañado de la promesa de un prefacio para la obra en preparación, es un golpe de suerte para el investigador ginebrino. Ahora bien, seis años después, Wildung pone fin a sus intercambios. El egiptólogo bávaro acaba de ser nombrado director... del Museo Egipcio de Berlín. Su deber de reserva le prohíbe en lo sucesivo trabajar contra el interés del museo. Sin sorpresas, su discurso cambia de medio a medio. En Ginebra, Stierlin no tarda en recibir una serie de documentos que intentan probar la autenticidad del busto y acallar la investigación. Nada mejor para alimentar sus dudas.

Al margen de la observación muy fina de la estatua por un ojo avezado, ¿cuáles son las pruebas aportadas por Stierlin? Es ahí donde aprieta el zapato. El egiptólogo ha reunido sospechas, dudas e indicios de todos los gustos y todos los colores que, en conjunto, forman un ramo del más bello de los efectos, pero ninguna prueba irrefutable.

Primer interrogante: ¿por qué Ludwig Borchardt no documentó su descubrimiento? El arqueólogo escribió dos informes oficiales para la Deutsche Orient-Gesellschaft lugar que financiaba las excavaciones. El primero en 1912, para contar en detalle el resultado de las excavaciones amarnianas de 1911-1912, el segundo en 1913 en relación con la campaña de 1912-1913. Sabiendo que Borchardt sostuvo haber desenterrado el busto de Nefertiti en diciembre de 1912, ¿por qué no lo mencionó en su segundo informe de las excavaciones, publicado en octubre de 1913? Como cualquier arqueólogo que se respete, Borchardt llevaba una bitácora que guardaba celosamente. Ahora bien, esas «notas de excavaciones» nunca se publicaron y los investigadores no pueden acceder a ellas. Stierlin aclara que pidió, en vano, consultarlas en 1983. ¿Dónde están? En el Museo Egipcio de Berlín.

Segundo interrogante: ¿cómo es posible que la fotografía del busto polícromo aparezca, como quien no quiere la cosa, en las páginas del segundo informe? En un curioso montaje «antes y después» que presuntamente ilustra los métodos de modelado de los escultores egipcios, la foto truncada del busto visto de perfil enfrenta la de un boceto en yeso blanco, entrecortado por algunos trazos a carboncillo que delimitan las zonas por corregir. El boceto es similar en todos los aspectos y está encuadrado de la misma manera: la cara, las orejas, el comienzo de la cofia y una parte del cuello. Borchardt sólo comenta el boceto en yeso y no dice una palabra de la versión «terminada», notablemente bien conservada. Detalle singular: ¡contrariamente al busto del Neues Museum, la versión terminada del busto exhibe una oreja intacta!

Tercer interrogante: ¿por qué esperó Borchardt doce años para publicar un artículo exhaustivo sobre el busto y la historia de su descubrimiento, acompañado de fotografías e ilustraciones ulteriores, en la obra *Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912-13*, que hacía las veces de catálogo de la famosa exposición de 1924?

Ninguna fotografía, ningún dibujo *in situ* documentan el excepcional descubrimiento, milagrosamente producido el día de la visita de las altezas de Sajonia al lugar, donde las excavaciones, sin embargo, se desarrollan desde hace varios días: Borchardt dice que el busto asoma en la superficie de los escombros. Existe, es cierto, una foto en la que el obrero Ahmed es-Senusi tiene en los brazos el busto cubierto de tierra y lo presenta a un arqueólogo situado a su lado. ¿Y por qué el busto se incorpora tan tarde a las colecciones del Museo Egipcio? ¿Por qué Borchardt insistió en que James Simon, el rico empresario alemán fundador de la DOG y mecenas de las excavaciones en Tell el-Amarna, conservara el busto en su residencia berlinesa? Con el argumento de la necesidad de una restauración, en 1913 el arqueólogo logra evitar que el busto se exponga en el museo de Berlín, en el marco de una primera exposición sobre el resultado de aquellas excavaciones. Ahora bien, si Simon era el propietario de lo obtenido en las excavaciones que patrocinaba, las obras debían, por contrato, enriquecer los fondos del museo berlinés. En 1918 su director, Heinrich Schäfer, vuelve a la carga con el tema de una exposición y, para gran contrariedad de Borchardt, Simon acepta entregarle el objeto. El arqueólogo, sin embargo, se sale con la suya cuando convence al mecenas del riesgo que esa exhibición representaría para las relaciones diplomáticas entre Egipto y Alemania. Pero cinco años después Schäfer hace caso omiso de sus recomendaciones e incluso lo obliga a escribir el relato del descubrimiento del busto para la exposición que abre sus puertas en marzo de 1924. Recordemos que el hallazgo, dos años antes, de la cámara funeraria y el tesoro de Tutankamón por el arqueólogo británico Howard Carter había atizado las brasas de una egiptomanía que perduraba en Europa desde las campañas de Napoleón y los descubrimientos de Champollion. En esa atmósfera competitiva, Alemania debía valorizar sus propios hallazgos.

Una experiencia científica

Según Stierlin, la mala voluntad de Borchardt es un intento desesperado de disimular una falsificación. Si bien recuerda algunos episodios poco edificantes en relación con aquel, autor de una falsificación comprobada para jugar una execrable mala pasada a uno de sus colegas asiriólogos, el egiptólogo suizo no estigmatiza, empero, al alemán, mayor que él. Su teoría se basa en el descubrimiento del taller de Tutmosis en el sitio de Tell el-Amarna. En su primer informe, Borchardt dice haber descubierto intacto todo el material del escultor oficial del faraón Akenatón. El segundo informe es más preciso: en el taller se hallaron herramientas («paleta, mazos, taladros»), una caja de pigmentos, estudios y bocetos —bustos, cabezas de cuarcita, máscaras, pies y manos de estuco, piedra o yeso—, así como una gran cantidad de modelos de escultores que representan al faraón de perfil. La lista de los descubrimientos no es ni exhaustiva ni rigurosa (sobre todo en lo concerniente a las fechas), pero en ella pueden reconocerse varias obras maestras hoy en poder del museo de El Cairo. ¿Puede haber, para un arqueólogo que dispone de la totalidad de los instrumentos de un escultor de la XVIII dinastía, algo más tentador que valerse de ellos? Borchardt habría podido querer «realizar una reconstrucción seria que permitiese hacer una demostración en el dominio estético», para ver en qué resultaría una escultura en alto relieve de la reina tocada con una cofia únicamente vista de perfil en bajorrelieves, y percibir los efectos de la policromía en el arte egipcio. Stierlin supone que Borchardt, para aportar su piedra al edificio de la investigación, habría utilizado los servicios de un joven estudiante pintor y escultor llamado Gerhard Mark, que formaba parte del personal de la DOG en Tell el-Amarna. El arqueólogo le hace el encargo del modelo experimental y le proporciona como modelo los bajorrelieves que presentan a la reina con la corona del

caso, y los materiales encontrados en el taller de Tutmosis: los famosos pigmentos, pero también la piedra para esculpir, la arena y la cal para hacer yeso.

A juicio de Stierlin, todo induce a creer que se trata en este caso de una «experiencia científica interesante». La naturaleza misma de la obra, piedra caliza sobre la cual se modeló una gruesa capa de yeso, es muy rara en el arte egipcio, y única en lo que respecta a un busto. De hecho, esos dos materiales no se prestan al análisis del carbono 14, porque no son de origen orgánico. Al igual que los pigmentos minerales... Un estudio suizo de 1982 prueba además que los pigmentos tomados del busto corresponden a los hallados por Borchardt en el taller de Tutmosis. Diez años después, una serie de radiografías y una tomografía (radiografía en tres dimensiones) revelaron que varias zonas presentaban agregados de yeso correspondientes a correcciones: en otras palabras, pentimentos. Ahora bien, ese examen se limita a analizar la composición del objeto sin certificar su fecha. El busto se distingue además por el espesor del yeso que recubre la piedra, mucho más grande que en los otros casos del arte egipcio. En *El arte egipcio en Berlín*, de 1994, Dietrich Wildung escribe que la estatuaria egipcia es de piedra o yeso, y que los raros casos en que se trata de ambos materiales corresponden a circunstancias específicas: cuando el escultor tiene que apurarse.

Esa prisa explicaría la ausencia del ojo izquierdo, laguna voluntaria del escultor, que según Stierlin constituye «un crimen de lesa majestad» para los egipcios contemporáneos de la reina y de Tutmosis. Por más que Borchardt hiciera que sus equipos pasaran por peine fino los escombros del sitio del descubrimiento, él mismo confiesa algunos años después haber comprendido que el ojo «nunca había existido». Y en su informe concluye que, si la cavidad ocular estaba lisa, sin trazas de pegamento, y la pupila izquierda jamás había existido, el hecho se explica por la voluntad del artista de «ahorrar-

se el trabajo» de hacerla. ¿Quién es más perezoso: Borchardt o el famoso artista? Al margen de su volumen, su fragilidad y su peso, que dificultan su transporte, Stierlin destaca que el busto nunca habría podido servir de modelo oficial, como sugiere Borchardt, «habida cuenta del poder que los antiguos egipcios atribuían a las imágenes». De ordinario los modelos son pequeños relieves planos que los artistas llevan consigo para difundir el nuevo estilo en boga. Ahora bien, de todos los bustos conocidos de la reina, el de Berlín es el único que presenta rasgos tan exagerados. Ni hablar de pómulos salientes, nariz fina, cuello esbelto o mentón tan afilado en los bustos de cuarcita de la reina que son el orgullo de las colecciones del Museo de El Cairo. Las proporciones son desmesuradas y la estilización alcanza un punto culminante. ¿Solo hay que ver en ello la originalidad del arte amarniano?

Stierlin se inclina por un expresionismo de moda en la época del descubrimiento de Borchardt, un ideal estético en la esfera de influencia del Art Nouveau... El suizo aduce como prueba una regla constante «conforme a la cual toda falsificación está influenciada por los conceptos estéticos contemporáneos de su realización». Cuando Elizabeth Taylor encarna a Cleopatra en la película de Joseph Mankiewicz de 1963, es el *summum* de la belleza clásica... de los años cincuenta. ¿No escribe Wildung que la «enorme popularidad [del busto] obedece al hecho de que coincide con el ideal femenino depurado y distante que prevalecía en la década de 1920»? Los hombres verticalmente cortados no aparecen en ningún otro caso en el arte egipcio, que privilegia los bustos con un corte horizontal. El arte occidental, en cambio, convirtió en una de sus especialidades ese recorte lateral, desde el siglo XVI en Alemania y de manera generalizada en el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Esta modernidad explicaría en parte el encanto del busto con que se toparon las alturas reales en el sitio de las excavaciones. Stierlin imagina la esce-

na: frente a esos personajes principescos, admirados delante del busto que creen antiguo, el arqueólogo no se habría «animado a ridiculizar» a sus huéspedes. De ahí su resolución de esconderlo en Alemania y la falta de toda documentación fechada de su hallazgo.

Para terminar, Stierlin cita a Dorothea Arnold, conservadora del Departamento de Arte Egipcio del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, que en 1997 señala que no se ha hecho ningún estudio estilístico exhaustivo del busto, a pesar de su celebridad y de la cantidad de publicaciones dedicadas a analizar el estilo amarniano. Si bien las ciencias duras lo tomaron como objeto de sus investigaciones, ningún estudio examina el recorte incongruente de los hombros. Podría ser interesante, por ejemplo, una comparación con los bustos de mujeres de hombros cortados y pómulos salientes del artista belga Fernand Khnopff, que datan de la década de 1890. Sobre el tema, el Museo Egipcio de Berlín solo ofrece informaciones vagas. Las excavaciones de Borchardt habrían sacado a la luz «los fragmentos de un busto real todavía no publicado que muestra hombros cortados», y el museo poseería otro busto con ese tipo de hombros de procedencia «no determinada claramente». Stierlin no sabrá más.

«El querido Henri podría al menos haberme enviado un ejemplar, con algunas palabras del autor, algo así como “Perdón por esta pequeña broma, pero no pude resistirme”», declara Dietrich Wildung a la AFP respecto del ensayo de su colega. Sorprendido por la falta de contacto de Stierlin con el museo desde varios años atrás, y exhibiendo como prueba los diferentes exámenes radiográficos y tomográficos de la bella, así como el análisis que revela la autenticidad de los pigmentos, el egiptólogo remata: «No exponemos en nuestras vitrinas obras dudosas para los alrededor de setecientos mil visitantes que recibimos anualmente».

¿Belleza ancestral o pastiche célebre a pesar suyo? Al público, tan subyugado, ¿le interesa eso? Imaginemos por un instante, sin em-

bargo, que hubo superchería, voluntaria o involuntaria, y que tanto Egipto como Alemania son perfectamente conscientes de ello. De revelarse el error a plena luz del día, nadie saldría ganando. El museo de Berlín se liberaría entonces de la presión ejercida por Egipto, pero perdería el trofeo de sus colecciones. El público, ofendido por haber sido timado, amenazaría con pasar de largo. Y el cuerpo científico del museo, por último, quedaría desacreditado para siempre. Egipto también tiene sumo interés en acallar el asunto. Verse despojado de semejante obra maestra le hace quedar bien en la historia del imperialismo colonial. El hecho de que el busto volviera al país le aseguraría prestigio y más visitantes. Para terminar, es una baza más para hacer valer en las negociaciones con Alemania. Quiso la ironía de la historia que, en noviembre de 1929, Borchardt se jubilara para consagrarse a un tema que lo apasionaba: las falsificaciones en el arte egipcio.

Busto de Nefertiti, Tutmosis, XVIII dinastía, Imperio Nuevo, *ca.* 1340 a.C., yeso pintado y modelado sobre piedra caliza, 47 cm. de alto, Museo Egipcio, Neues Museum, Berlín.

Bibliografía

- Arnold, Dorothea: *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt*, catálogo de la exposición «Queen Nefertiti and the royal women», Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Borchardt, Ludwig: «Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1911-1912», *Mitteilungen des deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, n° 50, octubre de 1912.
- : «Ausgrabungen in Tell el-Amarna 1912-1913», *Mitteilungen des deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, n° 52, octubre de 1913.
- : *Porträts der Königin Nofret-ete aus den Grabungen 1912-13*, Leipzig, Hinrichs, 1923, col. «Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna», n° 3.
- Connolly, Kate: «Is this Nefertiti – or a 100 year-old fake?», *The Guardian*, 7 de mayo de 2009.
- Eakin, Hugh: «Nefertiti's bust gets a body, offending egyptians», *The New York Times*, 21 de junio de 2003.
- Farmer, Walter Ings: *The Safekeepers: A Memoir of the Arts at the End of World War II*, Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 2000.
- Fiechter, Jean-Jacques: *Faux et faussaires en art égyptien*, Turnhout y Bruselas, Brepols/Association égyptologique Reine Elizabeth, 2005, col. «Monumenta aegyptica».
- Ganslmayr, Herbert y Paczensky, Gert von: *Nofretete will nach Hause: Europa, Schatzhaus der «Dritten Welt»*, Múnich, Bertelsmann, 1984 [trad. esp.: *Nefertiti quiere volver a casa: los tesoros del Tercer Mundo en Europa*, Barcelona, Planeta, 1985].
- Krauss, Rolf: «1913-1918: 75 Jahre Büste der Nofret-Ete/Nefertiti in Berlin», *Jahrbuch Preussische Kulturbesitz* (Berlín), 24, 1988, y 28, 1991.
- Merryman, John Henry (comp.): *Imperialism, Art and Restitution*, Cam-

bridge (Inglaterra) y Nueva York, Cambridge University Press, 2006.

Rossignol, Lorraine: «À Berlin, la saga Néfertiti n'en finit pas», *Le Monde*, 11 de mayo de 2009.

Savoy, Bénédicte (comp.): *Nofretete: eine deutsch-französische Affäre, 1912-1931*, Colonia (Alemania), Böhlau-Verlag, 2011.

Stierlin, Henri: *Le Buste de Néfertiti: une imposture de l'égyptologie?*, Gollion, Infolio, 2009.

«L'Égypte va prouver "le vol" du buste de Néfertiti par Berlin»: Agence France Presse, 14 de junio de 2009.

«Le célèbre buste de Néfertiti est un faux, affirme un historien de l'art»: Agence France Presse, 5 de mayo de 2009.