

Ana Galván Romarate-Zabala

COMERCIO DEL ARTE, ARTE DEL COMERCIO:
COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
EN MADRID (1970-1990)



Dirigida por Fernando Checa Cremades, Profesor Titular de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
AÑO 1997

ÍNDICE

Págs.

Índice

Prefacio 3-5.

CAPÍTULO UNO:

UNA APROXIMACIÓN AL COLECCIONISMO DEL ARTE 6-57.

Introducción. 8-9.

I. EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO. 9-29.

1. Concepto, esencia y significación del coleccionismo. 9-14.

2. El coleccionismo y el comercio del arte 15-17.

3. Trueques y regalos. Creando colecciones 17-18.

4. ¿Mecenazgo versus coleccionismo? 18-21.

5. Cosificación y fetichismo 21-22.

6. Las perversiones del coleccionismo: falsificaciones y robos de arte 23-28.

6.1. Saqueos y botines 23-24.

6.2. Arte bajo sospecha: copias, reproducciones, falsificaciones 24-28.

7. Legislación relativa al coleccionismo artístico. 29.

II. LOS COLECCIONISTAS. 30-55.

1. Concepto y tipologías. 30-31.

2. Psicología y personalidad del coleccionista 31-34.

<u>3. Las motivaciones de los coleccionistas</u>	34-35.
<u>4. Gusto y asesores</u>	35-36.
<u>5. ¿Mujeres coleccionistas?</u>	36-38.
<u>6. El binomio marchante-coleccionista</u>	38-39.
<u>7. El coleccionista de obras de arte como personaje novelesco</u>	39-50.
7.1. <i>El Satiricón</i> de Petronio	41.
7.2. <i>El anticuario</i> de Walter Scott	42.
7.3. <i>El Primo Pons</i> de Balzac.	42-43.
7.4. <i>Bouvard et Pécuchet</i> de Gustave Flaubert.	43.
7.5. <i>A contrapelo</i> de Joris-Karl Huysmans.	44.
7.6. <i>El expolio de Poynton</i> de Henry James	44.
7.7. <i>Bomarzo</i> de M. Mújica Láinez	45-37.
7. 8. <i>Corazón tan Blanco</i> de Javier Marías.	47-48.
7.9. <i>El amante del volcán</i> de Susan Sontag	48-49.
7.10. <i>La cámara de las maravillas</i> de Luis M. ^a Carrero	50.
<u>8. El coleccionista de obras de arte como personaje cinematográfico</u>	50-55.
8.1. <i>Ciudadano Kane</i> de Orson Welles	50-52.
8.2. <i>Un genio anda suelto</i> de Ronald Neame.	52.
8.3. <i>Casanova 70</i> de Mario Monicelli	52.
8.4 <i>Night Gallery</i> de Steven Spielberg.	52.
8.5. <i>Confidencias</i> de Luchino Visconti.	52-54.
8.6. <i>The In-Laws</i> de Arthur Hiller	54.
8.7. <i>Black widow</i> de Bob Rafelson	54.
8.8. <i>High season</i> de Clare People.	54.
8.9. <i>Seis grados de separación</i> de Fred Schepisi	54.

8.10. *Secretos de familia* de Ed Kaplan 55.

8.11. *Basquiat* de Julian Schnabel 55.

III. CONCLUSIONES 55-57.

CAPÍTULO DOS:

PERFILES DE LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO

DEL ARTE EN MADRID 60-96.

Introducción. 60.

I. EL RENACIMIENTO:

ORIGEN Y CONFIGURACIÓN DEL COLECCIONISMO MODERNO . 60-67.

II. EL COLECCIONISMO EN EL SEISCIENTOS:

DE LA CÁMARA DE MARAVILLAS AL GABINETE DE PINTURAS . 67-76.

III. EL SIGLO XVIII:

EL COLECCIONISMO EN MADRID EN LA ÉPOCA ILUSTRADA. . . 76-82.

IV. EL SIGLO XIX:

COLECCIONES PRIVADAS, VENTAS PÚBLICAS. 82-89.

V. EL SIGLO XX:

UN INCIPIENTE COLECCIONISMO 90-94.

VI. CONCLUSIONES 95-96.

CAPÍTULO III:

ASPECTOS LEGALES Y FISCALES DEL COLECCIONISMO PRIVADO

DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990) 99-137.

Introducción. 99-100.

I. LEGISLACIÓN ESPAÑOLA RELATIVA

AL COLECCIONISMO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

(MADRID, 1970-1990) 100-122.

<u>1. La naturaleza jurídica de las obras de arte</u>	100-101.
<u>2. Una legislación necesaria.</u>	101-102.
<u>3. Notas características</u>	102-103.
<u>4. Hitos legislativos</u>	103-122.
4.1. El Decreto-Ley Callejo de 1926..	104-105.
4.2. La Ley de Patrimonio Histórico de 1933..	105-107.
4.3. La Constitución de 1978.	107.
4.4. La Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español..	108-121.
4.4.1. Objetivos.	108-109.
4.4.2. El espíritu de la ley.	109.
4.4.3. Niveles de protección.	109-111.
4.4.4. Derechos y obligaciones..	111-113.
4.4.5. Enajenación de obras de arte contemporáneo.	113.
4.4.5.1. Los derechos de tanteo y retracto..	113-114.
4.4.6. Exportaciones.	114-119.
4.4.6.1. Concepto de exportación.	114.
4.4.6.2. Exportación temporal..	115.
4.4.6.3. El control de exportación.	116-117.
4.4.6.4. Exportación ilícita..	118-119.
4.4.7. La importación de Bienes Culturales..	119.
4.4.8. Infracciones administrativas.	119-121.
4.5. Real Decreto 111/1986.	121-122.
4.6. Normativas comunitarias.	122.
<u>II. FISCALIDAD DEL COLECCIONISMO DE ARTE CONTEMPORÁNEO.</u>	122-134.

<u>1. Impuestos y bonificaciones fiscales</u>	123-130.
1.1. Impuestos, <i>ma non troppo</i>	123-124.
1.2. La Reforma fiscal de 1977	124-125.
1.3. Impuestos que gravan la adquisición, transmisión y tenencia del arte Contemporáneo	125-130.
1.3.1. Impuestos indirectos	126-127.
1.3.1.1. El Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA)	126-127.
1.3.1.2. El Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales (ITP)	127.
1.3.2. Impuestos directos.	127-130.
1.3.2.1. El Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas	127-128.
1.3.2.2. El Impuesto Extraordinario sobre el Patrimonio de las Personas Físicas	128-129.
1.3.2.3. El Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones	129-130.
<u>2. La Dación en pago de obras de arte</u>	131-134.
2.1. Delimitación del concepto	131.
2.2. Origen de la dación en pago.	131-132.
2.3. Objetivos de la dación	132.
2.4. Requisitos para pagar impuestos con Bienes Culturales	132-133.
2.5. Escasos resultados	133-134.
<u>III. CONCLUSIONES</u>	134-137.
 <u>CAPÍTULO IV:</u>	
<u>LAS PERVERSIONES DEL COLECCIONISMO: FALSIFICACIONES Y ROBOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)</u>	138-213.
 Introducción.	140-141.

<u>I. CONTEXTO GENERAL.</u>	142-162.
<u>1. Particularidades del Mercado del Arte</u>	142-145.
1.1. <i>Funny money.</i>	142-143.
1.2. Opacidad y secretismo.	143-144.
1.3. La punta del iceberg.	144-145.
<u>2. Las falsificaciones y robos de arte desde la perspectiva legal</u>	145-156.
2.1. La Constitución de 1978.	145-146.
2.2. El marco penal.	146-149.
2.2.1. Las falsificaciones de obras de arte	149-151.
2.2.1.1. La Ley de Propiedad Intelectual y las falsificaciones de obras de arte.	151-153.
2.2.2. Hurtos, robos y apropiaciones indebidas de obras de arte	153-156.
<u>3. Marco europeo y convenios internacionales</u>	156-162.
3.1. Bienes culturales y ... mercancías	156-158.
3.2. La Convención de París de 1970	159-161.
3.3. El Tratado de Delfos.	161.
3.4. La Convención UNIDROIT	161-162.
<u>II. BOSQUEJO DE LAS FALSIFICACIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990).</u>	162-187.
<u>1. Características generales</u>	162-169.
1.1. Rasgos distintivos	162-166.
1.2. Grupos organizados	166-168.
1.3. Consideraciones sobre las subastas y las falsificaciones de arte contemporáneo	168-169.
<u>2. Casos relevantes</u>	169-187.

2.1. Miquel Barceló	170-176.
2.2. Eduardo Chillida	176.
2.3. Salvador Dalí	176-178.
2.4. Oscar Domínguez	178-180.
2.5. Antonio López García	181.
2.6. Manuel Millares	181-183.
2.7. Joan Miró	183-184.
2.8. Henry Moore.	185.
2.9. Antoni Tàpies	185-187.
2.10. Cristóbal Toral	187.
2.11. Daniel Vázquez Díaz	187.

III. ANATOMÍA DE LOS ROBOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)

<u>1. Características generales</u>	187-194.
1.1. Un fenómeno universal	187-189.
1.2. ¿Profesionales o <i>amateurs</i> ?	189-190.
1.3. Tipología del ladrón de arte contemporáneo	190-191.
1.4. <i>Modus operandi</i> o descripción tipológica del delito	191-192.
1.5. La comercialización del arte robado	192-193.
1.6. Casos esporádicos	193-194.
<u>2. Algunos ejemplos</u>	194-201.
2.1. Robo en una exposición	195.
2.2. Hurto de un cuadro de Hernando Viñes	195.
2.3. Robo de cinco cuadros de María Blanchard	195.
2.4. Robo en la tienda <i>Cariátide</i>	196.

2.5. Robo de veinticinco cuadros en una empresa de productos químicos	196.
2.6. Robo en Biosca.	196.
2.7. Robo en una galería	196.
2.8. Robo en el aeropuerto de Barajas.	196-197.
2.9. Robos en domicilios particulares	197.
2.10. Robo en los juzgados	197.
2.11. <i>Supuestos</i> robos de obras de Picasso y Dalí	197.
2.12. Robo en Arco	197-198.
2.13. Robo en un automóvil	198.
2.14. Robo de varias pinturas de Regoyos, Sorolla y Dalí	198.
2.15. Robo en el Museo Español de Arte Contemporáneo	198.
2.16. Robo de un Miró	198.
2.17. Robo de veinticinco obras de arte en un domicilio particular. . .	199-200.
2.18. Robo en un avión	200.
2.19. Robo en Arco	200.
2.20. Robo en la galería Soledad Lorenzo	201.
<u>3. La recuperación de obras de arte contemporáneo robados</u>	201-202.

**IV. MEDIOS PREVENTIVOS, RESOLUTORIOS Y COMPLEMENTARIOS
CONTRA LAS FALSIFICACIONES Y ROBOS DE
ARTE CONTEMPORÁNEO** 202-213.

1. Medios preventivos 202-203.

1.1. Catalogación y fotografías. 202-203.

1.2. Dispositivos de seguridad 203.

2. Medios resolutorios. 203-206.

2.1. Denuncias y publicidad 203-204.

2.2. Grupos de delitos contra el Patrimonio Artístico	204.
2.3. Control aduanero	204-205.
2.4. Cooperación internacional.	205.
2.5. La Interpol.	205-206.
<u>3. Medios complementarios</u>	206-209.
3.1. Archivos de arte robado	206.
3.1.1. IFAR	206-207.
3.1.2. THE ART LOSS REGISTER	207.
3.1.3. Centro europeo de documentación de arte robado	207-208.
3.2. Seguros de obras de arte.	208.
3.3. Sanciones penales	208-209.
<u>V. CONCLUSIONES</u>	209-213.

CAPÍTULO V:

COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE

<u>CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)</u>	214-530.
---	-----------------

Introducción.	216-217.
--------------------------------	-----------------

<u>I. EL CONTEXTO</u>	217-220.
--	-----------------

<u>II. EL COLECCIONISMO</u>	220-224.
--	-----------------

<u>III. LOS COLECCIONISTAS</u>	224-227.
---	-----------------

<u>1. Coleccionistas y profesionales liberales</u>	228-354.
---	-----------------

1.1. Juan Abelló	229-246.
-----------------------------------	-----------------

1.1.1. Esteticismo y subjetividad	231-232.
--	-----------------

1.1.2. Tributo a la excelencia	233-234.
---	-----------------

1.1.3. El arte de pagar a Hacienda	234-235.
---	-----------------

1.1.4. Relación de autores y obras seleccionadas	235-246.
1.2. Plácido Arango	247-266.
1.2.1. De Tampico a Madrid	249.
1.2.2. Una personalidad inquieta	250-251.
1.2.3. Una marchante y un puñado de artistas mejicanos	251-252.
1.2.4. Un coleccionista metódico y reflexivo	252-253.
1.2.5. Errores y aciertos	253.
1.2.6. Las preocupaciones de un coleccionista solitario	253-255.
1.2.7. Caleidoscopio de arte español	255-257.
1.2.8. Consideraciones sobre el coleccionismo en España	257.
1.2.9. Un reducto acogedor	257-258.
1.2.10. Relación de autores y obras seleccionadas	258-266.
1.3. Ladislao Azcona	267-292.
1.3.1. Veinte años para formar una colección de 500 piezas	269-270.
1.3.2. Trabajo, viajes y coleccionismo	270-274.
1.3.3. El futuro de una colección	274.
1.3.4. Relación de autores y obras seleccionadas	274-292.
1.4. Ph. D.	293-322.
1.4.1. Una personalidad discreta	295-296.
1.4.2. La forja de una afición	296.
1.4.3. Un coleccionista bien informado	297-298.
1.4.4. Delectación y posesión	298.
1.4.5. Con el corazón, no con la cabeza	299.
1.4.6. Historia de dos falsificaciones	299-300.
1.4.7. Amistad con artistas	300-301.

1.4.8. Gustos selectivos	301-303.
1.4.9. Un sencillo duplex	303-304.
1.4.10. En última instancia	304-305.
1.4.11. Relación de autores y obras seleccionadas	305-322.
1.5. Jacques Hachuel	323-340.
1.5.1. Raíces sefardíes	325.
1.5.2. Una vida sembrada de peripecias	326-327.
1.5.3. Reflexiones de un mercader	327-328.
1.5.4. Sincretismo de contrarios	328-329.
1.5.5. Colección viajera	329-330.
1.5.6. Una colección paradigmática de los ochenta.	330.
1.5.7. Doblan las campanas	330-331.
1.5.8. Escenario magnético	331-332.
1.5.9. Relación de autores y obras seleccionadas.	332-340.
1.6. Juan Antonio Puerta.	341-354.
1.6.1. Momentos irrepetibles	343-344.
1.6.2. Escala de valores	344-345.
1.6.3. Tres asesores de peso	345-346.
1.6.4. La <i>cuadra</i> de Buades	346-347.
1.6.5. Veneno en la piel	347-348.
1.6.6. Relación de autores y obras seleccionadas.	348-354.
<u>2. Coleccionistas y Políticos.</u>	355-387.
2.1. Alberto Ballarín Marcial	356-368.
2.1.1. Nuevos horizontes	359.
2.1.2. Sevilla-Madrid	359-360.

2.1.3. Una colección a buen precio	360-361.
2.1.4. Amplitud de miras	361-362.
2.1.5. Un despacho y cuatro casas	362-363.
2.1.6. Relación de autores y obras seleccionadas	363-368.
2.2. Agustín Rodríguez-Sahagún.	369-387.
2.2.1. Semblanza abocetada de un coleccionista polifacético	371.
2.2.2. Inquietudes intelectuales	372-373.
2.2.3. Coleccionar: su otro <i>currículo</i>	373.
2.2.4. Una colección coherente.	374-375.
2.2.5. Una oportunidad perdida.	375-376.
2.2.6. Relación de autores y obras seleccionados.	376-387.
<u>3. Coleccionistas y Marchantes</u>	388-439.
3.1. Helga de Alvear.	389-408.
3.1.1. Ver, conocer, querer	392.
3.1.2. Modernidad y vanguardia	392-394.
3.1.3. Tras las huellas de Juana Mordó.	394-396.
3.1.4. Decoración	396.
3.1.5. Relación de autores y obras seleccionadas.	396-408.
3.2. Ana Jacob.	409-422.
3.2.1. Una coleccionista belga en Madrid.	411-412.
3.2.2. Una tradición familiar	412-413.
3.2.3. Nuevas sorpresas	413.
3.2.4. Una colección homogénea	413-415.
3.2.5. Área de descanso	415-416.
3.2.6. Relación de autores y obras seleccionadas	417-422.

3.3. L.N	423-439.
3.3.1. Toda una vida	425-426.
3.3.2. Una colección con brillo especial.	426-427.
3.3.3. El <i>continente</i> de la colección	427-429.
3.3.4. Relación de autores y obras seleccionadas.	429-439.
4. <u>Coleccionistas y Artistas</u>	440-490.
4.1. Eugenio F. Granell.	441-461.
4.1.1. Años de aprendizaje	443-444.
4.1.2. La gran travesía	444.
4.1.3. "Una de las mejores colecciones del mundo"	445-445.
4.1.4. Nueva York, Nueva York	445-446.
4.1.5. El <i>planeta</i> Granell: Una colección surrealista	446.
4.1.6. Un cierto <i>horror vacui</i>	447-448.
4.1.7. La <i>catástrofe</i> del Mercado del Arte	449.
4.1.8. Relación de autores y obras seleccionadas.	449-461.
4.2. Lucio Muñoz	462-476.
4.2.1. Arte y Vida	464-466.
4.2.2. Coleccionar es crear	466.
4.2.3. Regalos de boda y cambalaches	466-467.
4.2.4. A partes iguales.	467-468.
4.2.5. Una casa de artistas	468.
4.2.6. Relación de autores y obras seleccionadas.	468-476.
4.3. Gerardo Rueda	477-490.
4.3.1. La lección de Zóbel.	479-480.
4.3.2. Personalidad y gustos artísticos	480-481.

4.3.3. Arte, snobismo, desidia.	481-482.
4.3.4. Una colección de amigos	482-483.
4.3.5. Relación de autores y obras seleccionadas.	484-490.
<u>5. Coleccionistas y Críticos de Arte.</u>	491-520.
5.1. Juan Manuel Bonet	492-508.
5.1.1. El Arte o la Vida.	494-496.
5.1.2. Bibliófilo y coleccionista.	496-497.
5.1.3. Proyecto de una colección <i>pointu</i>	497-499.
5.1.4. Un <i>menú</i> a pedir de boca.	499.
5.1.4.1. <i>Entrantes</i> : la escultura	499.
5.1.4.2. <i>Primer plato</i> : fotografía y obra gráfica.	499-500.
5.1.4.3. <i>Segundo plato</i> : pintura contemporánea española	500.
5.1.4.4. <i>Postre</i> : <i>macedonia</i> de artistas.	500.
5.1.5. Libros y cuadros	500-501.
5.1.6. Relación de autores y obras seleccionadas.	501-508.
5.2. María Escribano y Fernando Huici	509-520.
5.2.1. Aficiones comunes	511-512.
5.2.2. Aprendizaje sensorial y mental.	512.
5.2.3. Claves de una colección	513-514.
5.2.4. Un entorno equilibrado.	514-515.
5.2.5. Relación de autores y obras seleccionadas	515-520.
<u>6. Coleccionistas y Cantantes.</u>	521-533.
6.1. Manuel (<i>Manolo</i>) Escobar.	522-533.
6.1.1. Orígenes humildes.	524-525.

6.1.2. Coleccionista de *olfato* 525.
6.1.3. Capacidad de apuesta 526-527.
6.1.4. Matrimonio de *conveniencia* 527-528.
6.1.5. Relación de autores y obras seleccionadas. 528-533.

IV. CONCLUSIONES 534-535.

CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES. 536-540.

BIBLIOGRAFÍA 541-598.

A Javier
A mi familia
A Gerardo Rueda *in memoriam*

"El arte es lo único que hace posible que no muramos a causa de la verdad."

F. Nietzsche

PREFACIO

Estimamos oportuno comenzar estas páginas aludiendo a la **elección** del tema objeto de esta tesis doctoral. Responde claramente a un doble motivo: lo apasionante del asunto a investigar, y los escasos estudios de los que hasta el momento ha sido objeto. Mi interés por el coleccionismo artístico se remonta a un curso monográfico de doctorado, *Colecciones y Museos del Siglo XX*. Fue impartido por Fernando Checa en la Universidad Complutense de Madrid en 1990. A ello se unió mi interés cada vez mayor al contemplar *in situ* colecciones fascinantes como la Doria Pamphili en Roma, la Wallace o Soane en Londres, la Frick en Nueva York o la I.S. Gardner en Boston. Los insuficientes estudios sobre el tema referidos a Madrid y el hecho de que investigaciones extranjeras lo ignoraran -son paradigmáticos por ejemplo, el caso de Felipe II o Felipe IV sobre los que se solía pasar sobre ascuas- incrementó más si cabe mi curiosidad por el asunto. A esto se suma el atractivo de haber centrado mi investigación en una época reciente que he vivido y en la que he podido conocer personalmente a los coleccionistas y contemplar las obras de arte que atesoran. Asimismo me ha interesado porque es una cuestión multidisciplinar que abarca desde la historia del arte hasta la economía, pasando por el derecho o la sociología.

Los **objetivos** fundamentales de este trabajo son los siguientes:

I. Estudiar de forma exhaustiva, sistemática y crítica las colecciones privadas de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990) haciendo particular hincapié en sus coleccionistas (motivaciones, personalidad, gustos artísticos, etc.). Conseguir un perfil lo más aproximado posible a la realidad. Realizar una valoración global del coleccionismo privado de arte contemporáneo sin caer en la falsificación histórica de juzgar un personaje o etapa histórica desde una perspectiva o modelo teórico de referencia actual.

II. Poner de relieve los aspectos legislativos y fiscales relativos al coleccionismo de arte contemporáneo y su incidencia en el mismo.

III. Poner de manifiesto los *peligros* que acechan al coleccionismo, particularmente en lo relativo a robos y falsificaciones de obras de arte contemporáneo. Dejar testimonio de los casos

de los que se tiene noticia basándonos en la información facilitada por las brigadas de delitos contra el patrimonio histórico, así como las noticias aparecidas en prensa.

Más que defender una **hipótesis** de antemano, nos ha interesado realizar una investigación crítica de carácter testimonial sobre el coleccionismo. Aun así nos ha parecido fundamental intentar acabar con el manido tópico de que no existe coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid.

Con respecto a la **metodología** empleada en la elaboración de esta tesis, ha estado en función de los diferentes apartados. En primer lugar, fue esencial como punto de partida la lectura sistemática de libros y artículos alusivos al coleccionismo. Pero no menos importante y necesaria han sido las entrevistas a coleccionistas, abogados, inspectores de policía, pintores, o marchantes, tarea no exenta de dificultades inherentes al siempre proceloso mundo del arte, donde la ley del silencio suele ser la primera de las *virtudes*. La metodología básica ha sido, pues, la deductiva, partiendo de casos particulares para llegar a una conclusión general. El enfoque del estudio que presentamos tiene, pues, un marcado carácter histórico-crítico. El estudio lo hemos abordado por tanto apoyándonos en **fuentes** escritas y en los testimonios de los entrevistados, así como en la visualización de las colecciones artísticas objeto de nuestro estudio.

Hemos **configurado** este trabajo en cinco partes claramente diferenciadas. El primer capítulo es una introducción general y aproximativa sobre el fenómeno pluriforme del coleccionismo. A continuación, hemos centrado nuestra atención en las pautas que ha seguido el coleccionismo del arte en Madrid en el curso de los siglos. En la tercera parte se desglosan pormenorizadamente los aspectos legislativos y fiscales relativos al coleccionismo de arte contemporáneo. El cuarto capítulo hace referencia a dos peligros que acechan al coleccionista: los robos y las falsificaciones. Por fin, la última parte de esta tesis que es con mucho la más extensa, es el núcleo central de la misma: tras una introducción sobre el coleccionismo y sus protagonistas en el Madrid de los años setenta y ochenta, analizamos las colecciones de arte contemporáneo de aquella época. Estos cinco capítulos tienen su corolario en las conclusiones. Viene a complementar este trabajo el apéndice documental: es el *corpus* práctico formado con la aportación de anexos y fotografías que estimamos pertinentes, dado que complementan las ideas

y datos vertidos a lo largo del apartado teórico. La bibliografía queda dividida en cinco secciones relativas a cada una de los capítulos de esta tesis.

Hemos intentado en lo posible huir de generalizaciones, tópicos al uso y simplificaciones sin obviar las contradicciones que hubieran podido surgir.

En la larga historia de este tesis el capítulo de **agradecimientos** ha de ser necesariamente extenso, ya que son muchas las personas que han colaborado directa o indirectamente en la elaboración de este trabajo. Por eso quiero dar las gracias :

A mi director de tesis, Fernando Checa Cremades por su paciente ayuda y colaboración.

A las siguientes instituciones: la Biblioteca Nacional, Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y en Londres las bibliotecas del Museo Victoria and Albert y de la Tate Gallery.

A los coleccionistas, sus familiares y secretarias sin cuya colaboración no habría sido posible esta tesis.

A Alfonso de la Torre, Pedro Soto, Juan José Luna, Tomás Lloréns, Soledad Lorenzo, Jose Antonio Urbina (Caylus), Elvira Mignoni (Galería Theo), María Martín (Galería Jorge Mara), Fernando Durán, Julieta Rafecas (Christie's Madrid), Fernando Durán, James Stourton (Sotheby's Londres), Genara Roviralta (Sotheby's Madrid).

A Inmaculada Parada (Fundación Gala-Salvador Dalí de Figuras, Girona), Miquel Tàpies (Fundación Tàpies de Barcelona), Rosa María Malet (Fundación Miró de Barcelona), Ana Vázquez de Parga, Elvireta Escobio, Carmen Bores, María Moreno.

A Alfredo Pérez de Armiñán, Bernardo M. Cremades y Javier Rodríguez Santos de J.&B. Cremades & Asociados.

Al Grupo de Delitos contra el Patrimonio Histórico Cultural de la Unidad Central Operativa de Policía Judicial de la Guardia Civil, especialmente al capitán Antonio Cortés, Domingo Pérez y Jerónimo Mateo. Al Sr. Montero del Grupo de Delitos contra el Patrimonio Histórico del Servicio Central de la Policía Judicial, y a Enrique Rodríguez Martín, inspector del Grupo II de Protección del Patrimonio Histórico Español.

Y especialmente a Javier Martínez Martín por sus correcciones y su apoyo personal constante.

CAPÍTULO I

UNA APROXIMACIÓN AL COLECCIONISMO DEL ARTE

" Los coleccionistas son los personajes centrales del mundo de las artes."

André Chastel

" De siempre, el coleccionar es una forma fatal de ponerse en viaje: reúne, tiene todo junto a sí, se roza con la codicia y la avaricia."

Ernst Bloch

UNA APROXIMACIÓN AL COLECCIONISMO DEL ARTE

Introducción

El primer capítulo de esta tesis doctoral está planteado a modo de introducción sobre el siempre apasionante mundo del coleccionismo de obras de arte. No **ambicionamos** realizar un estudio pormenorizado sobre este tema, sino aproximarnos al mismo como un fenómeno cuasi universal que trasciende los estrechos parámetros de un solo ámbito. De ahí que hagamos referencia a varios aspectos que de una forma nuclear o tangencial tienen que ver con el coleccionismo y los coleccionistas, a saber: el comercio del arte, el mecenazgo, el fetichismo, las procelosas relaciones con los artistas, las falsificaciones y los robos -dos peligros que acechan a los adquirentes de objetos artísticos-, así como la personalidad de estos compiladores, sus motivaciones o la fortuna crítica de estos singulares personajes a través de varias obras literarias y cinematográficas, en los que si no son los protagonistas, al menos son los personajes más destacados.

La **metodología** empleada para la realización de este capítulo parte básicamente de la lectura de libros y artículos sobre coleccionismo, ligados muchas veces al mercado del arte y otras a biografías y recuerdos personales de marchantes y/o coleccionistas. También han sido de gran utilidad las novelas e incluso el visionado de películas que en mayor o menor medida tratan este tema. La búsqueda de obras específicas sobre este apasionante asunto me llevó a consultar los fondos de las bibliotecas de los museos Victoria & Albert y Tate Gallery de Londres y del MNCARS de Madrid. Las **fuentes** han sido, por tanto, estudios sobre este materia así como las entrevistas a coleccionistas de obras de arte que me han permitido extraer mis propias conclusiones¹. La **bibliografía** sobre coleccionismo empieza a ser abundantísima. Habiendo sido un tema tratado desde antiguo por historiadores anglosajones y franceses principalmente, no será hasta tiempos recientes cuando los expertos en arte españoles les tomarían el relevo².

¹ En puridad, el resultado de esas entrevistas aparece reflejado en el capítulo V que hace referencia al coleccionismo y a los coleccionistas de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990).

² Entre las innumerables obras existentes sobre coleccionismo artístico consideramos fundamentales las obras de A. B. Saarinen (1959), G. Reitlinger (1961), P. Cabanne (1963), D. Cooper (1963), J. Alsop (1982), M. Rheims (1965, 1980, 1990), F. Haskell (1976 y 1980), F. H. Taylor (1980), A. Vollard (ed. 1983), P. Miquel (1987), K. Pomian (1987), V. Prat (1988), J. L. Marion (1989), J. Brown (1990 y 1995),

La **configuración** de este capítulo se ha realizado en dos grandes apartados: la primera parte aparece focalizada en el fenómeno del coleccionismo para a continuación la segunda parte incidir en los coleccionistas de obras de arte. Las **conclusiones** siempre provisionales, subjetivas y abiertas a revisión, son el punto final de este capítulo.

I. EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO

1. Concepto, Esencia y Significación del Coleccionismo

El vocablo *colección* halla etimológicamente su origen en el término latino *collectio-onis*, derivado, como *collecta* de *colligere* (reunir) y éste de *légere* que quiere decir coger, escoger, etc. procedente del griego *lego*. Nuestro Diccionario de la Real Academia de la Lengua lo define como "conjunto de cosas por lo común de una misma clase"³ mientras revela que el *coleccionismo* es una "afición a coleccionar objetos y técnica para ordenarlos debidamente."⁴

Estas definiciones nos parecen atinadas pero del todo punto imprecisas ya que no aluden a las motivaciones de esta *afición* ni a que tipología de objetos se orienta el coleccionismo que en nuestro estudio claramente se encauza hacia las obras de arte contemporáneo. No obstante, nos gustaría subrayar el término *afición* porque hace referencia al aspecto gozoso, frutivo que a nuestro parecer presenta el coleccionismo y aún más, si aparece asociado con el arte. Además, el Diccionario de la Real Academia lo considera una *técnica* para ordenar los objetos debidamente, aunque no siempre en las colecciones hay una estructura sistemática. En muchos

A. G. Marquis (1991), H. Trevor-Roper (1991), P. Mellon (1992), Ch. Burrus (1992). Entre los investigadores españoles que han dedicado una atención especial al coleccionismo destacamos los estudios de F. Checa y J. M. Morán (1985), J. Álvarez Lopera (1987 y 1992), F. Checa (1992 y 1994), J. Marín-Medina (1988a) -quien ha publicado periódicamente numerosos artículos sobre coleccionismo en revistas especializadas-, y las tesis doctorales de I. Rose Wagner (1983) y R. Gil (1994). Son imprescindibles asimismo, los artículos sobre colecciones de arte publicados en el diario *El País* por Francisco Calvo Serraller -quien dirigió un excelente seminario sobre este tema en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander en 1992- y las diatribas contra los así llamados coleccionistas de arte de Ángel González (1993).

³ *Diccionario de la Lengua Española*, 1970, p. 322.

⁴ *Ibidem*.

casos lo que nos encontramos es un *totum revolutum* sin orden ni concierto⁵. Hemos constatado que a los coleccionistas les gusta agrupar obras heteróclitas de autores de distintas épocas y estilos reunidas muchas veces al azar, aunque en general con un cierto sentido. Eso no es óbice para que encontremos colecciones que responden a un programa o plan establecido al menos, en principio⁶.

Al margen de las definiciones que nos proporciona el Diccionario de la Real Academia, y abundando en el concepto de coleccionismo, podemos preguntarnos ¿cuál es verdaderamente la *esencia* de una colección? ¿cuándo la compilación de un conjunto de obras tiene tal entidad? ¿cuáles son los rasgos distintivos que las distinguen?. En principio, una colección no es más, como ya intuyera K. Pomian que "un ensemble d'objets... exposés au regard."⁷ Es claro que deben ser varias piezas, pero en un tema tan subjetivo como éste la cantidad pensamos que no es lo determinante, aunque no hay duda que influye y mucho. Parece un criterio asumido que para que una colección sea verdaderamente significativa, tenga que tener centenares de cuadros o esculturas⁸, aunque no tiene por qué ser así necesariamente. De hecho, hay colecciones fantásticas formadas con muy pocas piezas pero de calidad, y colecciones muy extensas de irregular valía. En puridad, el coleccionista, aunque yerre, siempre atina, porque está expresando a través de las obras por él reunidas sus gustos e inclinaciones artísticas. Sea como fuere, con el tiempo, lo deseable es que las colecciones se vayan depurando y eso significa reducir el número de piezas conservadas. En suma, *a priori* parecería que el primer criterio para formar una colección es hacer acopio de varias obras de arte, aunque nos parece del todo punto insuficiente. Una colección se

⁵ Así lo testimonia la colección del afamado coleccionista, arquitecto y profesor de la Royal Academy de Londres, Sir John Soane (1753-1837). Su casa, abierta al público desde 1837, es uno de los más deliciosos museos de Londres. En las diversas estancias, y dentro de un inevitable *horror vacui*, se distribuyen toda una amalgama de cuadros y *objets d'art* agrupados de forma poco convencional, buscando imaginativos efectos: pinturas sobre seda, bronce egipcios, relojes, cerámica china, infinidad de esculturas, algún Canaletto y una fantástica colección de obras de Piranesi y Turner.

⁶ Éste es el caso de la planificada colección de Douglas Cooper el crítico de arte y *connoisseur* americano que se especializó en composiciones cubistas de Picasso, Braque, Gris y Lèger de los años 1906-1914. Más tarde sus gustos se hicieron más eclécticos, alcanzando a otros artistas del siglo XX (Klee, Miró, etc.) Otro ejemplo nos lo brinda también Vincec Kramar, un coleccionista especializado en *picassos* cubistas, que más tarde donaría a la Galería Nacional de Praga de la que este experto en arte llegó a ser director.

⁷ K. Pomian, 1987:37.

⁸ Quizá es que aún tenemos *in mente* las megacolecciones del pasado: Felipe II, Carlos I de Inglaterra, Felipe IV, Catalina la Grande, etc. *Cfr.* K. Pomian, 1993:41.

nos antoja algo más que un mero conjunto de obras artísticas atesoradas sin más criterio que la contigüidad y el azar. Así las cosas, creemos que configurar una genuina colección implica la asunción de varias premisas, a saber, la satisfacción y complacencia sincera que produce en los coleccionistas tal *afición* y el anhelo de *posesión*, de atesorar y ser dueño de las piezas codiciadas. El punto de partida fundamental de toda colección, es pues, la *pasión* o *enamoramiento* que el coleccionista debe sentir por el arte, dejando de lado otros criterios que no sean estrictamente los artísticos, léase inversionistas, especuladores o de *estatus* social. Sin embargo, esta formulación, que parece tan obvia, no es moneda común entre muchos coleccionistas, hasta el punto que Ángel González en un combativo artículo sobre estos personajes, manifestaba su desconfianza o desengaño ante ellos, llegando a decir que hasta "un fetichista le tiene más apego a sus zapatos"⁹, en clara referencia al poco afecto que manifiestan hacia sus obras de arte. ¿No será que el verdadero coleccionista es el que ni dice que lo es ni alardea de ello?. Coleccionar, por otro lado no es decorar. Son ámbitos distintos aunque a primera vista estén relacionados. Poseer varias obras de arte no implica necesariamente que esos bienes sean una verdadera colección. Ineludiblemente creemos que debe darse como rasgo definitorio una cierta homogeneidad de las piezas o al menos un hilo conductor que las transite. Llegados a este punto concluimos que lo que verdaderamente define una colección, al margen de las obras, es su coleccionista. Su personalidad, sus móviles y actitud hacia el arte, sus criterios al dictado o no, de su propio gusto. Fatalmente, la esencia de la colección se nos escapa como agua entre las manos si no tenemos en cuenta a sus artífices: el verdadero santo y seña de la colección. De ahí que no haya dos colecciones iguales.

Si centramos ahora nuestra atención en la significación y valoración del coleccionismo en el curso de la historia nos encontramos con que ha sido uno de los ejes básicos sobre los que ha girado la historia del arte, de suerte que, al igual que podemos hablar de la historia del arte y de los artistas, podemos tener en consideración la historia no sólo de los coleccionistas sino de los mecenas con los que en mayor o menor medida se han visto relacionados cuando no identificados. Bucear en este fenómeno apasionante donde los halla es adentrarnos en un mundo casi secreto y críptico inherente al propio instinto humano de atesorar objetos. Y es que el coleccionismo engloba realidades complicadas y cambiantes, siendo su configuración y desarrollo muy diverso a lo largo de la historia. Tradicionalmente ha sido no sólo una forma fantástica de apreciar y estimar el arte, sino un medio de salvaguardar la herencia cultural de un pueblo, de forma que el

⁹ A. González García, 1993:73.

coleccionismo público se ha nutrido de las colecciones privadas. Por ello es fiel reflejo de la sensibilidad de la sociedad ante el hecho artístico. De hecho, innumerables movimientos artísticos serían impensables sin la presencia de estos entusiastas fetichistas de los objetos¹⁰. Es comúnmente admitido que artistas tenidos por *malditos* o estilos artísticos menospreciados, eran estimados gracias a la labor de los coleccionistas, que a veces guiados sin más criterio que su propio gusto, dieron en la diana al valorarlos adelantándose a su tiempo.

Pero la significación del coleccionismo sobrepasa y con mucho los límites de la mera custodia y difusión de obras artísticas. Efectivamente, y mal que nos pese, el coleccionismo de todos los tiempos ha sido motivo y aliciente de expolios y confiscaciones de obras de arte de todo el mundo.

Aunque coleccionar sea una pulsión casi universal -rara es la civilización que se ha sustraído en alguna forma a ella- lo cierto es que ha aparecido tradicionalmente ligada al poder y la riqueza. Para Douglas Cooper¹¹, es un lujo de unos pocos, una élite con posibilidades económicas¹². De tal forma que el coleccionismo deviene un fenómeno menos extendido de lo que pudiéramos esperar como ya intuyera J. Alsop¹³. Por otro lado, la importancia enorme de los coleccionistas y su rol como personajes influyentes del mundo del arte lo demuestra el hecho de que generalmente copan los consejos o patronatos de los museos al tiempo que suelen ser consejeros habituales de las grandes Casas de Subastas como Christie's o Sotheby's y fundaciones

¹⁰ Vital fue el apoyo otorgado por Paul Alexandre a Modigliani, André Lefèvre al cubismo o Saatchi a la transvanguardia italiana.

¹¹ D. Cooper, 1963:12.

¹² Un claro ejemplo de lo anteriormente enunciado nos lo proporciona el poderoso coleccionismo americano y en menor medida, el japonés. La formación de grandes fortunas en el país de las oportunidades propició -con un evidente prurito nacionalista y un cierto snobismo- la concreción de colecciones sin parangón en el mundo occidental. El *allure* del arte de los viejos maestros y la devoción sobre todo por la pintura francesa propiciaron que ese país, con una fiscalidad favorable al coleccionismo, se convirtiera en el principal centro neurálgico del mercado del arte mundial. Así lo atestiguan míticos coleccionistas como Ch. Lang Freer, Andrew W. Mellon y su hijo Paul Mellon, J. P. Morgan, Clay Frick, Rockefeller, Menil, John G. Johnson, Peggy Guggenheim, etc. Por su parte los japoneses, presentes de una forma más acusada en el mercado del arte desde inicios del siglo XX iniciaron una fulgurante ascensión, batiendo records en el mercado del arte occidental durante los años ochenta, coincidiendo, curiosamente con factores económicos: en 1985 se dobló el valor del yen frente al dólar, con su economía en franca expansión.

¹³ Cfr. J. Alsop, 1982.

tanto públicas como privadas¹⁴. Según el conocido coleccionista conde Panza di Biumo, hay "colecciones hermosísimas reunidas por personas que tan sólo poseen una fortuna modesta o incluso pequeña (...)." ¹⁵ Aunque ése, precisamente no ha sido su caso sí que es cierto que muchas pequeñas o grandes colecciones se han formado con pocos medios y muchos sacrificios¹⁶.

En clara vinculación con el poder y la riqueza, el coleccionismo de arte ha sido, y no sólo en contadas ocasiones, un instrumento para acceder al poder real. Nos referimos, claro está, a épocas pretéritas, en las que se buscaba congraciarse con el monarca de turno mediante el regalo de obras de arte¹⁷. Y es que el arte es y ha sido un vehículo de prestigio, y no sólo a nivel privado sino también político. Así, J. L. Álvarez escribió que "hay una experiencia universal y es que la riqueza de todos los tiempos ha buscado su prestigio y su justificación en una labor de mecenazgo o de coleccionismo artístico." ¹⁸ Es evidente que el apoyo pródigo a las artes como medio para legitimar pretensiones arribistas es tan antigua como la cultura occidental¹⁹. Recordemos que en la Holanda del siglo XVII en la que tuvo un gran desarrollo el coleccionismo de arte como nos lo refleja la aparición del género de pintura de gabinete, el coleccionismo se estimaba como símbolo de poder económico y de estatus social, muestra de su magnificencia. Por ello eran los burgueses quienes más coleccionaban guiados en parte por el deseo de ascender socialmente. Ese deseo de *épater les bourgeois* en ocasiones llevaba implícita la idea de lavar una reputación y de lograr un mayor lustre social²⁰.

¹⁴ *Trustee* del museo Guggenheim de Nueva York ha sido la coleccionista española Silvia Coca o del Museo Metropolitano, Plácido Arango, amigo personal de su director Ph. de Montebello. Consejeros de Sotheby's son también los coleccionistas Juan Abelló o Pedro Ruiz Nicoli.

¹⁵ Giuseppe Panza di Biumo, 1993:85.

¹⁶ Hay coleccionistas de orígenes humildes como Frick o Widener, que con el tiempo, a la par que se enriquecieron, lograron reunir unas colecciones fastuosas.

¹⁷ Así don Luis de Haro, marqués del Carpio "nutría su amistad con el rey regalándole cuadros." *Cfr.* J. Brown, 1995:137.

¹⁸ J. L. Álvarez, 1989: 27.

¹⁹ T. E. Crow, 1989:152.

²⁰ Sería representativo de ello el coleccionista italiano de arte neoclásico francés Giovanni Battista Sommariva que encontró en su colección un medio para fomentar el olvido de los orígenes vergonzosos de su fortuna o Isabella S. Gardner que a través de su colección quiso blanquear su reputación libertina frente al puritanismo bostoniano. Parece que cuánto más se retrocede en el tiempo más amables parecen a la posterioridad los mecenas y los coleccionistas porque ¿quién recuerda los delitos y crímenes de los Médici?.

Por otro lado, tradicionalmente como así lo demuestran el coleccionismo español y el inglés del siglo XVII, los monarcas se erigían en árbitros del gusto y su *afición* solía ser *emulada* cuando no claramente imitada por muchos nobles con pretensiones arribistas, o simplemente deseosos de lograr una ventajosa posición en la sociedad aristocrática de su época²¹. De igual modo que los coleccionistas buscaban el favor real a través de esta afición, también es cierto que muchos artistas han perseguido la fama y el enriquecimiento tratando de relacionarse e introducirse en los círculos de los *happy few*: los influyentes coleccionistas²².

Si el coleccionismo ha sido seña de identidad de una élite cultural y económica, no es menos cierto que el desarrollo de esta *afición* se ha visto históricamente condicionada por la situación económica, política y social de un lugar y momento determinados. No podemos olvidar la relación directa entre la obra artística y el contexto en el que se halla inmerso. Las condiciones sociales, económicas y políticas influyen de manera determinante en el desarrollo del coleccionismo²³. Así se explica que durante el siglo XVIII, como ha estudiado Denys Sutton, la hostilidad entre Francia y Gran Bretaña no propiciara los contactos artísticos ni el coleccionismo entre ambos países, que se incrementaron notablemente toda vez que la paz reinó entre ambos²⁴.

En nuestra época el coleccionismo ha aparecido vinculado a sociedades industriales, donde ha existido un evidente grado de desarrollo económico y suficientes grupos sociales como magnates y burgueses con inclinaciones artísticas -en grado infinitamente mayor que la aristocracia- y un mínimo de tiempo y dinero como para destinarlo al coleccionismo. De ahí que no sea extraño que en nuestro país empresas y fundaciones tanto públicas como privadas, se lanzaran desafortadamente a crear sus propias colecciones de arte, sobre todo a partir de los años

²¹ Sobre este tema, véase J. Brown (1995:57).

²² Por citar sólo dos casos: el publicitado Julian Schnabel siguió el ejemplo de A. Warhol persiguiendo la fama con una política de autopromoción que le llevó en 1987 y con tan sólo 36 años a publicar su propia autobiografía, *Nicknames of Maitre D's and other excerpts from life*, y por su parte Francesco Clemente gusta rodearse de gente *fashionable* a la vez que ha llegado a posar como modelo de la firma francesa *Comme des garçons*.

²³ F. Antal liga el desarrollo del arte en Florencia al auge de las ciudades y de la burguesía (siglos XIV -XV): "el florecimiento de la pintura en Italia, al principio casi exclusivamente religiosa, fue el resultado del desarrollo de las ciudades italianas. Fue en Italia donde apareció por primera vez y en gran escala la pintura en tabla, y ello fue debido a que también fue Italia el primer país en que se desarrolló una clase media numerosa." F. Antal, 1989:118.

²⁴ D. Sutton, 1981:282.

ochenta, coincidiendo con una etapa de bonanza económica y de expansión del mercado artístico. Es una forma -legítima- de autopromoción y publicidad, vinculada a actividades de patrocinio, lo que tantas veces decía Ramón Areces: devolver a la sociedad en forma de cultura lo que recibía la empresa en forma de beneficios. Desde otro punto de vista, las colecciones de obras de arte han sido también un vehículo para enriquecer a los herederos del coleccionista, ya que a la muerte de su titular, para repartir la herencia ha sido habitual la venta de las colecciones en pública subasta. Ha sido asimismo una forma de saldar deudas en situaciones apuradas, aunque en esos casos, y dado el apremio lo que más se suele hacer es malvender²⁵. Así las cosas, no podemos dejar de aludir al hecho de que la historia del coleccionismo está llena de historias novelescas, divertidas anécdotas y turbios *affairs* que muchos artistas y marchantes desbrozan en sus memorias, puesto que como señala Marín-Medina no todo en la historia del coleccionismo es "trigo limpio."²⁶

Por lo demás, aunque la historia del coleccionismo de arte ha solido ser bastante ignorada hasta tiempos bien recientes y en los manuales de Historia del Arte es raro que se aluda a los coleccionistas sí es cierto, quizá por su vinculación con lo venal y lo artístico a partes iguales, que sea "uno de los pocos aspectos de la historia del arte que atrae en general."²⁷

2. El Coleccionismo y el Comercio del Arte

Nuestra tradición cultural parece considerar la relación arte-dinero-comercio como algo problemático²⁸. Es cierto que la *raison d'être* del arte está divorciada de consideraciones

²⁵ Un caso paradigmático en este sentido es el caso *Bloom* que salió a la luz en 1988. El *whiz Kid* de Wall Street, David Bloom, vendió su colección de arte en una subasta de Sotheby's, teniendo impresionantes pérdidas. Se gastó casi quince millones de dólares de los fondos de sus clientes: en total unas cincuenta obras de autores europeos y americanos. El total vendido representa aproximadamente el 56% del precio de lo que había comprado, por lo tanto las pérdidas fueron impresionantes. Ahora bien, no siempre resulta ruinoso coleccionar como inversión. Es también muy cierto que hay especuladores que ganaron bastante dinero invirtiendo en arte, aunque, claro está, elevar a categoría estos casos, sería exagerado.

²⁶ J. Marín-Medina, 1988a:50.

²⁷ J. Brown, 1995:6.

²⁸ En principio, la visión negativa sobre el comercio ha sido compartida desde Aristóteles. La Iglesia parece que no aceptó de buen grado la profesión de mercader y se oponía al préstamo con interés, aunque gradualmente ese tradicional recelo fue diluyéndose. Habrá que esperar a la Reforma con su gran estimación por el ahorro y del trabajo, para que la maldición del dinero fuera desapareciendo, aunque como apuntó Max Weber en su célebre estudio sobre la ética protestante y el espíritu del capitalismo, el protestantismo se

materiales, ya que la dimensión económica del arte parece cosa extrínseca y remota al mismo, pero es innegable que desde el momento en que una obra de arte es susceptible de ser comprada o vendida, en definitiva, de ser coleccionada, pasa a formar parte de los mecanismos o estructuras del mercado. Por consiguiente, sería hipócrita negar que el arte forma parte del comercio.

Además, el precio se configura como un baremo de primer orden para determinar, al menos aproximativamente, la valía de la pieza. Así las cosas, el coleccionismo es la base sobre la que se sustenta el mercado del arte, de suerte que si éste no existiera no tendría sentido hablar del comercio artístico. De todas formas, por mucha afición que exista por el arte, el coleccionismo necesariamente se fragua en sociedades que tienen que haber alcanzado un cierto grado

despreocupaba un tanto de las riquezas y del consumo de artículos de lujo. Si como hemos apuntado, la visión negativa sobre el comercio viene de antiguo, más ha sido aún, el desdén hacia el valor crematístico del arte y la vinculación de este último con el mercado. A lo largo de los siglos ha sido casi un lugar común en la historiografía artística el pasar sobre ascuas sobre este tema, en el que abundan los prejuicios. Ya los griegos no podían conciliar la idea de la creación, fruto de la inspiración divina, con la compensación monetaria por la obra creada. Incluso distinguían ingenuamente entre los artistas que trabajaban vocacionalmente, por auténtico amor al arte -caso del artista Zeuxis que regalaba sus pinturas, ya que decía que no tenían precio- y los que lo hacían siguiendo criterios más venales. Asimismo se supone que una de las razones por las que se relegaba a los artistas figurativos a la categoría de artesanos era porque, al diferencia de los poetas se les pagaba por sus obras. En paralelo con lo anterior, la estimación de la obra llegaba a ser más importante que el propio artista, como claramente ponía de manifiesto Plutarco. Durante el siglo XVII era una convicción fuertemente arraigada la idea de que el arte no se podía remunerar siguiendo las pautas de las mercancías vulgares. Por aquel tiempo, como ha estudiado F. Haskell (1980:131), en Roma, una vez que un artista se había hecho un nombre no tenía la intención de trabajar para un comerciante, a no ser que estuviese en la miseria, dada la mala fama que tenían tanto entre los pintores como entre el público. De inequívoca raíz antimercantilista fueron las Academias de Bellas Artes como la francesa, que ya desde sus orígenes prohibía a sus miembros hacer comercio. Esa consideración negativa de la actividad comercial, es pues, pareja a la del dinero, como bien demuestra Karl Marx. Para el filósofo alemán, que llegó a considerar al mercader como la expresión suprema de la autoalienación humana, el arte estaba en decadencia en el sistema capitalista burgués. En su opinión, el motivo era muy claro: en este régimen económico se exacerbaba el valor de cambio sobre el de uso hasta el punto que los valores intelectuales y artísticos eran transformados en meras mercancías perdiendo así su antigua condición sacral.

En otro orden de cosas, por lo que sabemos a través sobre todo de los testimonios de muchos artistas, ha sido usual considerar que el ingenio prospera o se ve favorecido más en la penuria que en la opulencia. Esta idea ya la encontramos en *Las Vidas de Artistas* de Giorgio Vasari. A menudo la pobreza según este autor, puede ser beneficiosa para los artistas, como un *humus* sobre el que se asienta y madura su obra. En contra de esta formulación se manifestaba el atormentado Benvenuto Cellini, para quien se daría más habilidad artística cuanto más riqueza existiese. L. B. Alberti, por su parte, advertía abiertamente contra la codicia ya que podría poner en peligro la eminencia artística. Aun así, la vida mísera, de bohemia que parecía ser garante de libertad, es una imagen recurrente que tomará cuerpo en el Romanticismo. Desde el Romanticismo al menos, se ha venido suponiendo que la sociedad está corrompida por el oro y que los poetas y artistas son entes puros, por vivir perpetuamente en la indigencia. Así, los románticos, insuflados del *mal du siècle* resaltaron en sus obras la difícil vida de los artistas, sus vidas sacrificadas por mor del arte, viviendo *à l'écart* de la sociedad. Es el mundo de la bohemia que reflejan tan bien las novelas de artistas del siglo XIX y que maravillosamente ejemplifica *L'Oeuvre* (1886) de Émile Zola.

de desarrollo económico, sobre todo desde el punto de vista comercial y financiero. Como acertadamente ha puesto de relieve Jonathan Brown "esos negocios no sólo generan el excedente de capital necesario para sostener un mercado de artículos de lujo, sino que además suministran prototipos de técnicas mercantiles que pueden aplicarse a la compraventa de arte."²⁹ Así nos lo demuestra palpablemente el coleccionismo flamenco del siglo XVI o el japonés de los años ochenta. Además, los sistemas políticos imperantes son también fundamentales, así como la situación económica del momento. En épocas de crisis, parece que el coleccionismo se ralentiza y progresa en momentos de bonanza económica, como vivimos en el segundo lustro de los ochenta. Intimamente ligado a lo anterior es la necesaria presencia de grupos sociales que tengan sensibilidad y recursos para apreciar y adquirir arte, así como una legislación que propicie el coleccionismo. Por de pronto, para que éste se desarrolle es necesario que exista la infraestructura necesaria para el mismo, que propicie la canalización y difusión en el mercado de obras de arte (galerías, revistas de arte, museos...). Hoy en día el comercio del arte se presenta como un fenómeno de carácter global, sobre todo por lo que se refiere al arte contemporáneo: el mismo artista puede estar vendiendo su obra en Londres, Nueva York o París, mientras en las subastas se puede pujar simultáneamente desde varios lugares diferentes. Paralelamente, se ha expandido en nuestra época el consumo anónimo de obras de arte.

3. Trueques y regalos : creando colecciones

De todos es sabido que desde tiempo inmemorial, como otra mercancía más, las obras de arte han sido comercializadas, incluso por los propios artistas, en ferias, en mercados locales o internacionales, en las puertas de las iglesias, en abigarrados tenderetes *ad hoc* o en talleres. Pero la concreción de colecciones artísticas no se ha realizado sólo mediante la compra de obras de arte. De hecho, trueques, intercambios y regalos se encuentran en la base de muchas colecciones, desde hace siglos³⁰. El trueque, pues, ha sido una fórmula válida utilizada por los

²⁹ J. Brown, 1995:149.

³⁰ Los testimonios que acreditan la producción y existencia de esos intercambios proceden de datos documentales recogidos en textos literarios, artísticos, o historiográficos (vidas de artistas, contratos), y en piezas-testigos. Ahora bien, no siempre es posible saber que mercancías eran objeto de comercio o fruto de rapiñas y saqueos. Por lo demás, los yacimientos arqueológicos nos ofrecen también un testimonio de primera mano sobre los intercambios artísticos. A modo de ejemplo, podríamos citar que en necrópolis etruscas de los siglos VIII-VII a. de C. han aparecido objetos de plata mesopotámicos. Paralelamente, se han

propios artistas para conseguir su sustento³¹, así como un medio utilizado por los coleccionistas para engrosar sus fondos. Ha sido también habitual que los artistas-coleccionistas intercambiaran obras suyas por las de otros colegas. Ése fue el caso de Zuloaga o de Rodin³². No queremos dejar de subrayar la importancia de las colecciones de arte formadas a base de *regalos*³³. Sin lugar a dudas ha sido una práctica habitual entre dignatarios y embajadores el regalar obras de arte a los monarcas como medio de acceder al favor real. A todo esto, muchos artistas, en el curso de la historia, han sido recompensados con presentes por sus mecenas³⁴.

4. ¿Mecenazgo versus coleccionismo?

Deslindar las diferencias entre coleccionismo y mecenazgo nos parece de obligada necesidad. Es claro que no todos los mecenas son coleccionistas ni todos los coleccionistas son mecenas. Ahora bien, es evidente que son actividades íntimamente relacionadas, en clara conexión con los artistas y no necesariamente antagónicas. Por lo demás, un estudio riguroso sobre la historia del mecenazgo todavía está por hacer³⁵. Sea como fuere, ambos fenómenos presentan

encontrado piezas egeas en el valle del Nilo y obras de arte egipcias en Creta y Micenas, entre ellas varias con los nombres de Amenofis III y de la reina Ti.

³¹ Así por ejemplo A. Durer, para costearse su viaje por los Países Bajos vendía o cambiaba dibujos o grabados durante el camino, y el propio Van Gogh afirma en sus cartas: "gané algunos pedazos de pan en el camino, aquí y allá, cambiando algunos dibujos que tenía en mi valija." (ed. 1984:48)

³² Ambos compartían un vehemente entusiasmo por el coleccionismo. Incluso el propio escultor francés vino a España, posiblemente con el célebre coleccionista ruso Iván Schukin, en un viaje organizado por Ignacio Zuloaga. Se sabe, según ha estudiado O. Spiegel (1996:61), que poco antes de partir hacia Madrid, Rodin había regalado a Zuloaga tres bronce: *La avaricia y la lujuria*, un *Torso* y *Minotauro* y que éste le correspondió con su cuadro *El alcalde de Torquemada*. La colección que Zuloaga recopiló a lo largo de su vida se conserva en su museo en Zumaia y abarca desde pintura gótica hasta obras de El Greco, Zurbarán, Vicente López o Gutierrez Solana.

³³ Como muestra, basta citar la colección del duque de Wellington que se conserva en Apsley House (Londres).

³⁴ Así por ejemplo, según nos cuenta Vasari, Giotto, después de trabajar en Avignon para el Papa Clemente V, regresó a Italia cargado de regalos, convertido en un artista rico y famoso. Por su parte el cardenal Hipólito de Medici regaló un caballo árabe a su admirado Miguel Angel, que aceptó encantado.

³⁵ Entre los todavía escasos estudios sobre el mecenazgo destacamos las obra de F. Haskell (1980), H. Trevor-Roper (1991) y el catálogo de la exposición celebrada en Toledo en 1992 *Reyes y Mecenas*.

algunos rasgos divergentes. A nuestro modo de ver, el principal radica en que en los coleccionistas lo nuclear no es tanto *proteger o apoyar* a los artistas como adquirir sus obras, unas obras que no suelen encargarse, sino comprar directamente cuando ya han sido realizadas. Por su parte, la noción de *mecenazgo* alberga un concepto tan usado como impreciso.

Según nuestro Diccionario de la Real Academia de la Lengua es "la protección dispensada por una persona a un escritor o artista"³⁶ y al mecenas como "príncipe o persona rica o poderosa que patrocina a los literatos o artistas" y "por alusión a Cayo Clinio Maecenas, amigo de Augusto y protector de las letras y los literatos".³⁷ En opinión de F. Checa, el mecenazgo "comporta una protección muy directa a los artistas, una relación más íntima que cualquiera de las anteriores entre comitente y artista."³⁸

Al margen de ese primer indicador que caracteriza el mecenazgo, hemos de reseñar que los móviles que impelen a los mecenas en su patrocinio de las artes son, sobre todo desde el siglo XVI tal y como ha estudiado T. E. Crow, el atesoramiento y la ostentación³⁹. No es casual que los mecenas más destacados a lo largo de los siglos hayan sido la Monarquía y la Iglesia - pontífices, prelados y órdenes religiosas⁴⁰- y que estas instancias coparan la demanda de encargos de obras de arte. Resulta significativa, asimismo, la protección otorgada a los artistas por familias pertenecientes a la burguesía o la nobleza, quienes en múltiples ocasiones, vinculaban su mecenazgo artístico con el patrocinio religioso⁴¹. De ahí, que aparezcan como donantes representados en muchas obras de arte y que sus donaciones se centren en capillas funerarias, monasterios o iglesias, en forma de cuadros, esculturas, u objetos de artes decorativas. Sea como

³⁶ *Diccionario de la Lengua Española*, 1970, p. 865.

³⁷ Es costumbre enlazar la aparición de esta actividad con la figura del siempre mentado Mecenas (69 a. de C- 8 d. de C.), caballero de alto linaje etrusco, famoso político, militar y avisado coleccionista, promotor de escritores de fuste como Horacio o Virgilio. *Cfr. Ibidem*.

³⁸ F. Checa, 1992:301.

³⁹ T. E. Crow, 1989:47.

⁴⁰ Especialmente en los encargos de los monasterios, el pago se solía hacer en especie (trigo, cebada, etc.) Indicio evidente de la mala posición económica del artista, este sistema se mantuvo alternativamente durante siglos.

⁴¹ La iglesia franciscana de Santa Croce en Florencia -empezada en 1294- fue especialmente favorecida por las ricas familias financieras mecenas de los Bardi, los Peruzzi, los Alberti y los Baroncelli. Por su parte, la familia Strozzi distinguieron a los hermanos Nardio di Cione y Andrea Orcagna con el encargo de decorar su capilla de Santa María Novella.

fuere, el mecenazgo ha propiciado a lo largo de la historia la introducción de nuevas formas artísticas. Así, movimientos culturales como el Renacimiento no se entienden sin el apoyo prestado por determinadas familias como los Mendoza en el caso de España o los Médici por lo que se refiere a Italia. La isonomía que suele establecerse entre *patrocinio* y *mecenazgo* halla su razón de ser en la protección o ayuda a un artista que ambas comparten. Por extensión implican la concesión de donaciones y la demanda de encargos. En este punto se identifican plenamente con la figura del *comitente* que como su nombre indica, es "el que comete o da poder o encargo a otro."⁴² Los encargos de obras de arte no sólo fueron un excepcional medio de persuasión y propaganda del comitente y sus objetivos, sino que notablemente en la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco, tuvieron una vital importancia en la configuración de colecciones artísticas. Aun así no podemos dejar de citar que el sistema de encargos propiciaba una estrecha relación artista-cliente. En este sentido, la inagotable vanidad de los comitentes y la servil actitud de los artistas hacia ellos ha sido puesta de manifiesto por Herbert Read⁴³. Y es que la autonomía del artista quedaba muy constreñida por los deseos de sus mecenas, no siendo extraño que tuvieran que hacer concesiones. Los encargos solían quedar rígidamente definidos a través de los contratos en los que los comitentes fijaban sus exigencias que los artistas debían cumplir escrupulosamente en lo referente a la temática, el tamaño o el número de figuras de las obras que iban a realizar⁴⁴. Esto es claramente palpable si el artista formaba parte de la Corte o si la institución comanditaria era la Iglesia. Los ejemplos son innumerables⁴⁵. Pero no siempre los artistas se doblegaban a los criterios de sus comitentes. Ya el propio Mecenas se quejó de una ausencia prolongada de Horacio y el poeta le aseguró que estaba dispuesto a devolverle todos los dones que le había dado, si debía pagarlos con su *independencia*. Aun así, los comitentes solían

⁴² J. Casares, 1985: 201.

⁴³ H. Read, 1970: 119.

⁴⁴ En relación con los contratos, hay que hacer notar que solían ser fijados y supervisados sobre todo a partir de la Edad Media por los gremios y demás asociaciones profesionales que además de formar a los artistas, estipulaban el trato con los clientes y lo que es más importante, regulaban las ventas de obras de arte, convirtiéndose así en intermediarios entre el artista y la sociedad.

⁴⁵ Según ha estudiado F. Antal (1989: 289), en los contratos que Ghiberti y Donatello firmaron con los gremios de banqueros y lenceros para la realización de las estatuas de San Mateo y de San Marcos para la florentina Orsanmichele (1410-1419) se establecía expresamente que dichas obras debían ser tal y como estipulasen los clientes.

tener casi siempre la última palabra⁴⁶.

Afortunadamente, las relaciones entre los mecenas y sus artistas no siempre fueron tan conflictivas, ni las actitudes de los artistas hacia ellos tan sumisas⁴⁷. Hay también muchos ejemplos con ecos de la tradición clásica en la que el artista y el mecenas, generalmente un príncipe se comportan como iguales. Así parece ser que fue, según Francesco de Hollanda, la relación de Miguel Ángel con sus mecenas papales, en especial Clemente VII o la de Carlos V con Tiziano⁴⁸.

Finalmente, sólo apuntar que este sistema de producción artística, aunque no llegara a desaparecer del todo, fue gradualmente desmantelado en el siglo XIX, cuando nuevas instancias como el público o la crítica, en definitiva el mercado propiamente dicho, entraron en escena⁴⁹.

5. Cosificación y fetichismo⁵⁰

La adoración, el *culto* al objeto suele ser habitual en los coleccionistas. En este sentido, algunos autores han señalado que coleccionar es una de las características fundamentales del comportamiento impulsivo e instintivo del ser humano ya que por naturaleza el hombre es un animal adquisitivo. Reunir, atesorar objetos se convierte así en algo pulsional, inconsciente, existiendo de manera universal, de forma más o menos larvada en cada individuo. Se han establecido concomitancias entre el impulso de los coleccionistas de atesorar objetos y el instinto

⁴⁶ Así por ejemplo, el artista mejicano Diego Rivera recibió el encargo de John D. Rockefeller de realizar un mural *Man at the Crossroads* (1932-3) pero el magnate americano forzó al artista a abandonar el proyecto y destruir el mural cuando el pintor se negó a sustituir la cara de Lenin por la de un trabajador desconocido.

⁴⁷ Como botón de muestra citemos las estrechas relaciones que Tiziano mantuvo con sus dos principales mecenas: Carlos V y Felipe II. Por su parte, según nos cuenta Vassari en sus *Vidas de artistas* Donatello por mediación de Cósimo Medici consiguió un encargo de bronce para un mercader genovés. Al ir a cobrar la pieza, el mercader alegaba que el precio era demasiado alto. Donatello enfurecido rompió la obra. El mercader, afligido, suplicó a Donatello que hiciera otra ejemplar y que le pagaría el doble. Las súplicas de Cósimo y del mercader fueron improductivas ya que no lograron convencerle.

⁴⁸ E. Kris y O. Kurz, 1982:50.

⁴⁹ Al estructurarse el mercado, el artista comenzó a liberarse de la servidumbre de aceptar encargos absolutamente específicos, de las rigideces que suponía pertenecer a un gremio o de las directrices de las Academias, para finalmente verse involucrado directamente en el mercado en el que, por lo demás, el marchante suele dictar las condiciones. La relación que se establece entre el cliente y el artista suele ser muy difusa, ya que éste último trabaja la mayor parte de las veces, para un mercado anónimo.

⁵⁰ Sobre el fetiche consúltese William Pietz, 1993:93-114.

animal de acumular cosas -la avaricia de la hormiga, el gusto por los objetos brillantes de las urruacas, los objetos heteróclitos que reúnen en sus nidos los milanos negros- también equiparable a la obsesión de muchos niños por acaparar juguetes con los que tienden a identificarse. Incluso desde los más antiguos enterramientos ya existía la idea de hacer acopio de los más variados objetos⁵¹. Sin embargo, media un abismo entre lo anteriormente citado y el coleccionismo artístico. Dotado de un carácter ontológico superior al resto de los objetos de coleccionismo, las obras de arte -cuyos orígenes aparecen ligados a lo mágico, mítico, ritual y religioso- han solido presentar hasta tiempos recientes una connotación de objeto único e irrepetible. Así pensamos como Adorno que el arte tiene un componente espiritual que hace que "por el espíritu, las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósmico (...)." ⁵²

El *fétichisme* (fetichismo) término acuñado por Charles de Brosses en 1757 alude al impulso hacia la posesión de objetos en los que subyace un valor emblemático, simbólico, *féérique*. Este término fue adoptado por el antropólogo E. B. Taylor en *Primitive Culture* para significar una veneración cercana a la idolatría por tales obras. Supersticiosamente, en algunos pueblos primitivos los fetiches se idolatraban ya que se pensaba que un espíritu estaba encarnado o personificado en ese objeto ostentando la pieza un poder mágico.

Sigmund Freud interpretó la manía de coleccionar objetos como una forma de fetichismo, por lo que tiene precisamente de fuerte apego afectivo por determinadas obras, rayano en una veneración excesiva. En parecidos terminos se manifestaba Walter Benjamin para quien el coleccionista "siempre tiene algo de adorador de fetiches ya que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultural." ⁵³ Pero Adorno va más allá al precisar el carácter fetichista de las obras de arte. En su opinión, los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, de ahí que el arte siga teniendo algo de ese carácter, muy por encima sin embargo del fetichismo de la mercancía, de quien por cierto, Marx hablaría. Para Adorno las obras de arte no pueden "expulsar de sí ese carácter ni tampoco negarlo." ⁵⁴

⁵¹ Los ajuares funerarios ya desde el Neolítico (Satal Huyük) solían reunir los más preciados tesoros artísticos con una finalidad esencialmente escatológica y ostentosa. Es el caso de las tumbas reales de UR (3500-3200 a. de C.)

⁵² T. Adorno, 1989:120.

⁵³ W. Benjamin, 1987:27.

⁵⁴ T. Adorno, *op.cit.*, p. 298.

6.Las Perversiones del coleccionismo: falsificaciones y robos de Arte

6.1. Saqueos y botines

De todos es sabido que desde tiempos inmemoriales se han producido todo tipo de saqueos y botines de objetos artísticos al calor de las guerras y situaciones de inestabilidad política y económica. Los pillajes y botines son la tipología más antigua de arte robado⁵⁵. Desde la Antigüedad han sido una forma fabulosa de provocar el expolio del acervo cultural de muchos pueblos, y *mutatis mutandis*, una vía aunque no muy legítima de crear colecciones de arte, o por el contrario de destruirlas. La Historia nos demuestra que los fenómenos de expoliación y conservación van con frecuencia, a la par, léase por ejemplo el Partenón. Por todo ello no es extraño que los grandes museos y colecciones privadas del mundo occidental estén repletos de tesoros adquiridos en circunstancias de dudosa legalidad o de clara ilegalidad⁵⁶. Las instituciones museísticas de todo el mundo son conscientes de que parte de sus fondos son fruto de la labor requisitoria llevada a cabo por parte de arqueólogos, diplomáticos y coleccionistas⁵⁷.

La literatura griega -concretamente Homero- ya daba cumplida cuenta en sus obras de los robos de arte ocurridos en el saqueo de Troya. Sin embargo, serían los romanos los primeros en glorificar el pillaje de obras de arte, a base de las riquezas artísticas que iban sustrayendo en sus conquistas, sobre todo en Grecia y Asia, como ya apuntó Plinio el Viejo y patentizó en su colección Verres. Las guerras que han sacudido a Europa desde tiempo inmemorial también propiciaron saqueos sin cuento, dando lugar a la ruina de muchos coleccionistas y de sus

⁵⁵ La bibliografía sobre robos de arte cuenta con los clásicos estudios de Karl E. Meyer (1973), J. Chatelain (1976, 1988), B. Burnham (1978), L.V. Prout y P.J. O'Keefe (1985), V. Fuentes Camacho (1994) y los informes que publican IFAR (*The International Foundation for Art Research*, desde 1977) o los archivos de STOP (*Society to Prevent Trade in Stolen Art*). Stop puede consultarse en Internet en la dirección [http:// www.stop.org](http://www.stop.org).

⁵⁶ La colección de la familia Tudor fue formada a base de botines y en cambio la fantástica colección de Rodolfo de Praga se vió dispersada a causa de la ruinoso Guerra de los Treinta Años.

⁵⁷ El Museo Metropolitano de Nueva York -que hoy en día alberga más de ¡dos millones! de obras de arte desde la prehistoria hasta la época actual- en septiembre de 1993, después de una batalla legal de más de seis años tuvo que devolver más de doscientas piezas del Tesoro de Lidia al gobierno de Turquía. El motivo: habían sido sacadas ilegalmente de Turquía en los años sesenta y al parecer el Met lo había adquirido a través de diversas donaciones como la de John J. Klegman.

colecciones⁵⁸. Así, los nazis expoliaron sistemáticamente antes y durante la Segunda Guerra Mundial, Rusia, Francia o Italia mientras consideraban algunas obras maestras como *arte degenerado*⁵⁹. Por lo demás, los ejércitos victoriosos americanos y rusos no iban a la zaga de los ejércitos alemanes. Los rusos saquearon a placer obras de arte de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial⁶⁰. Los americanos, al mando del general Eisenhower y por orden del presidente Truman, requisaron doscientas pinturas que fueron transportadas a Estados Unidos.

Más recientemente, tanto África como Asia⁶¹ o los países de la Europa del Este sufren el acoso de los expoliadores. La sangría continúa en ocasiones favorecida por la complicidad de algunos funcionarios de los países. Un caso paradigmático de la connivencia que a veces se ha dado entre los supuestos expoliadores y los propios responsables del patrimonio artístico lo encontramos en la venta del ábside de la iglesia segoviana de San Martín de Fuentidueña que hoy se encuentra en el museo neoyorkino *The Cloisters*⁶².

6.2. Arte bajo sospecha: copias, reproducciones, falsificaciones

El arte ha sido susceptible de ser imitado, copiado, reproducido, y lo que es peor falsificado. Efectivamente, la historia del arte está plagada de casos fraudulentos. Delimitar los límites que separan a las copias de las reproducciones y falsificaciones puede ser problemático ya que es un terreno resbaladizo y proceloso, de difusos límites y versátil significación.

Ya Leonardo Da Vinci consideraba a la pintura más sublime que las ciencias ya que las obras de arte son *inimitables*. También nosotros tendemos a pensar el arte y su coleccionismo

⁵⁸ La guerra civil inglesa del siglo XVII propició la dispersión y venta de flamantes colecciones como las del conde de Arundel, los herederos del duque de Buckingham o el conde de Hamilton.

⁵⁹ Confiscaron entre 1938 y 1945 las propiedades de miles de judíos que durante décadas permanecieron almacenadas en un monasterio de Mauerbach (Austria).

⁶⁰ Sobre este tema véase K. Akinsha, 1991 y K. Akinsha, G. Kozlov y S. Hochfield, 1995.

⁶¹ Los patrimonios artísticos de Malí o Bangladesh se han visto tan diezmados, que hoy las colecciones de sus museos son mínimas y poco representativas.

⁶² John D. Rockefeller, un enamorado de la porcelana china y el arte medieval, no cejó en su empeño de adquirir el ábside de esta iglesia hasta que consiguió comprarlo en 1958!. Rockefeller lo hizo con el previo consentimiento de la Academia de Bellas Artes, el obispo de Segovia, el alcalde, la Academia de Historia... A cambio ofreció ayuda financiera para la reconstrucción de San Martín. Sobre este caso véase A. B. Saarinen, 1959:355.

bajo criterios de unicidad⁶³, originalidad, autenticidad. Ahora bien, no es oro todo lo que reluce y entre los riesgos e incertidumbres que acosan al coleccionista uno de los más importantes son precisamente, las falsificaciones de obras de arte. Cara y cruz del comercio ilícito, su concepto empero, no se nos presenta con nítidos perfiles, como a primera vista pudiera parecer⁶⁴.

Entre lo original y lo falso hay una amplia gama de manifestaciones intermedias. Es bien evidente que a más volumen de mercado, más falsificaciones⁶⁵. El poliédrico concepto de originalidad -sustentado bajo el binomio unicidad y autenticidad de la obra de arte según el criterio establecido por Michel Melot⁶⁶- fue desde el siglo XV valorándose cada vez más, aunque sería en el siglo XIX cuando la veneración por la obra original quedara claramente formulada, a la par que las falsificaciones iban siendo cada vez más frecuentes.

Pero primero centremos nuestra atención en las *copias*⁶⁷, asunto inagotable para retornar a él una y otra vez. Se puede afirmar sin miedo a equivocarnos que durante siglos las *copias* han tenido casi el mismo valor que los originales⁶⁸. Así, ya en Grecia, las gliptotecas de los centros

⁶³ El concepto de unicidad entra en crisis con el arte contemporáneo. La supuesta pérdida de terreno de la pintura en el arte contemporáneo junto con la aplicación de tecnologías como la informática, ha puesto en entredicho tanto este concepto como el de originalidad en la obra de arte. Negar la unicidad de la obra de arte, empero, supondría abandonar el concepto tradicional de creación y el *aura* que esta singularidad comporta.

⁶⁴ Sobre el siempre proceloso mundo de las falsificaciones consúltese Ch. Moreau-Vauthier (1913), E. Bayard (1920), G. Isnard (1959), F. Arnau (1961), O. Kurz (1967), I. Clifford (1975), S. J. Fleming (1975), J. Chatelain (1979), y los catálogos de las exposiciones sobre este tema celebradas en Londres en 1986 y 1990.

⁶⁵ En una época como el siglo XVII en el que Europa entera se aprovisionaba de pintura en Venecia, ante tantísima demanda de arte italiano, las copias inundaron el mercado. Así por ejemplo, la colección de veneciano Tirabosco en 1655 constaba de 68 cuadros de los cuales se estima que la mitad eran copias.

⁶⁶ La noción de originalidad y su importancia en la definición de las obras de arte ha sido tratada entre otros por Michel Melot (1985: pp. 191-202).

⁶⁷ María Moliner en su *Diccionario de uso del español* (ed. 1987:763) define copiar como "hacer una cosa igual a otra que ya está hecha tomando ésta como modelo." *Copia* en latín quiere decir abundancia y Moliner considera que el sentido que se le da en español a este término procede de la estrecha relación que se establece entre reproducción, abundancia y multiplicidad.

⁶⁸ Un buen ejemplo lo encontramos en el afán inconmensurable por comprar tanto originales como copias de las esculturas más famosas de la antigüedad que sentía Francisco I de Francia, convirtiendo el palacio de Fontainebleau en una especie de *nueva Roma*. Esta afición fue compartida por otros monarcas de su tiempo y posteriores como Luis XIII, Carlos I de Inglaterra, Felipe IV de España y sobre todo Luis XIV quien en su palacio de Versalles se tuvo que contentar en la mayor parte de los casos, con copias notables.

culturales helenísticos ilustraban la evolución del arte griego pero en gran parte constaban de copias. Más tarde, Roma sería la gran copista del arte griego. Posteriormente, el humanismo renacentista redescubriría los valores de la antigüedad clásica y el desarrollo de la arqueología en el siglo XVI marcó el inicio de las copias a gran escala, puesto que existía más demanda de obras antiguas que oferta. Por consiguiente, durante esa etapa se realizaron en todo tipo de materiales numerosas reproducciones de obras de la antigüedad. Pues bien, el interés por el clasicismo durante el siglo XVIII, unido al descubrimiento de Herculano y Pompeya fomentaron ingentes producciones de este tipo de piezas. No obstante, sería en el siglo XIX, la edad de oro de los historicismos y *revivals* antiguos, cuando se dio un gran ímpetu a la realización de copias de piezas griegas, romanas o etruscas. Por lo demás, y hasta el siglo XIX solían ser ejecutadas por artistas de la categoría de Vignola o Primaticci.

El aspecto *docente* o *pedagógico* que pueden tener las copias no debe ser soslayado⁶⁹. Copiar las obras de grandes maestros ha sido tradicionalmente un medio de formar al artista. Desde los inicios del Renacimiento fue una práctica muy extendida. Sea como fuere, todos los grandes pintores se han basado en las obras de otros artistas. Sabemos que el escultor florentino Bertoldo gustaba de imitar a su maestro Donatello; Rembrandt se inspiró en una xilografía de Durero para hacer la *Cacciata del Tempio*; Durero, a su vez imitaba a Mantegna; Rafael al Perugino; Dorcy a Greuze; Snyders fue copiado por Paul de Vos; Rubens hizo copias de Tiziano y Antonio Guardi llegó a dirigir un taller en Venecia dedicado a la producción de copias de obras de arte. Los ejemplos se podrían extender *ad infinitum*.

A todo esto se suman las *pinturas de escuela* que patentizan como antiguamente importaba menos que hoy en día poner de manifiesto la autoría de la obra de arte⁷⁰.

⁶⁹ Una copia de una obra de arte puede presentar además de un valor estético, aunque evidentemente no siempre sea así, un interés histórico o documental sobre todo si reproduce una obra ya desaparecida o dada por perdida. Así sucede con cuadros cuyos originales no han llegado a nosotros por ejemplo, la *Leda y el cisne* de Leonardo.

⁷⁰ Las *pinturas de escuela* designan las obras que guardan similitudes vagas y superficiales con un estilo artístico o un autor determinado. Participar en un taller como medio de formación y profesionalización de un artista ha sido esencial a lo largo de la historia del arte. En los contratos se solía estipular si el maestro debía pintar todo o sólo una parte de la obra. Así durante el primer Renacimiento y no sólo en aquella época, era habitual que el pintor-maestro trazara la estructura de la composición que acababan sus alumnos. A veces del genuino pintor tenía poco, por lo tanto, hablar del concepto de autenticidad carece de sentido en estas obras de *escuela*. Un buen ejemplo lo constituyen algunas obras de Rembrandt. Este pintor, que firmaba pocas veces sus pinturas, más que taller tuvo muchos alumnos que asimilaron su técnica y estilo. Por otra parte, las obras de Rubens han sido catalogadas siguiendo diversos criterios: obras realizadas enteramente

Las *reproducciones* y las *copias* son prácticamente términos sinónimos⁷¹. Las reproducciones implican "volver a producir o producir de nuevo"⁷², se supone que utilizando medios técnicos. Walter Benjamin, autor nada ajeno al asunto que nos ocupa, aseguraba que incluso en "la reproducción más acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" y "la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca."⁷³

El resbaladizo concepto de falsificación⁷⁴ es bastante reciente, aunque sea un fenómeno ligado al coleccionismo y tan antiguo como aquel. Es característico de la cultura occidental moderna, aunque no es sólo privativa de ella. Para que una obra sea considerada una falsificación, un fraude en definitiva, debe concurrir el deseo expreso de hacer pasar una obra por lo que no es, por ejemplo, de un pintor, de una época, que no se corresponden con la realidad y en la que por tanto, hay una idea de impostura muy clara. Ése es el rasgo verdaderamente definitorio de las falsificaciones: la intención fraudulenta que albergan. Para ello, el falsificador intentará utilizar todos los medios a su alcance tanto técnicos como artísticos o de otro tipo -como firmar, por ejemplo una obra anónima o realizar cambios en una ya existente⁷⁵-, para lograr su propósito.

Queremos hacer hincapié en el hecho de que el desarrollo del coleccionismo va

por Rubens, cuadros pintados por Rubens pero con algún trazo de sus ayudantes; obras de taller realizadas en el estilo de Rubens por sus seguidores; copias de escuela sin la participación personal de Rubens; copias ejecutadas por otras escuelas, etc. El trabajo de taller fue la norma en las grandes composiciones de Rubens desde Banqueting House en Londres a la Torre de la Parada. Sea como fuere, en muchos casos es difícil por no decir imposible desligar la mano del maestro de los pintores de su taller, de los imitadores de su tiempo e incluso de recientes falsificaciones.

⁷¹ Una variante de las copias son las *réplicas*. Desde el período del *Grand Tour* hasta hoy, ha existido una demanda por parte de los viajeros de este tipo de *souvenirs* de conocidas obras de arte.

⁷² J. Casares, 1985:725.

⁷³ W. Benjamin, 1987: 20-21.

⁷⁴ Tipológicamente se destacan dos grandes grupos de falsificaciones, atendiendo a la forma o manera en que han sido realizadas: el primer grupo estaría formado por las falsificaciones realizadas sin tener un modelo *in mente*, es decir, no imitan a ninguna obra específica sino que están realizadas al *estilo de*. En el arte contemporáneo es bastante habitual este tipo de falsificaciones. El segundo grupo, por el contrario, lo conforman las obras fraudulentas que plagian específicamente una obra en concreto. Variantes de ambas tipologías son los *pastiches*, esto es, las falsificaciones que son resultado de unir en una sola pieza materiales -similares y auténticos- de varias obras. Es lo que en la terminología relativa a muebles se denomina una *boda*. Y por otro lado, las *restauraciones fraudulentas* realizadas con el ánimo de hacer pasar una pieza, normalmente un cuadro por lo que no lo es, a base de alteraciones y adiciones, como por ejemplo, dándole una *pátina* de antigüedad.

⁷⁵ Muchos falsos, son pues, en origen, *originales*.

íntimamente ligado al auge de las falsificaciones, de suerte que los siglos XIX y XX se nos presentan como una especie de época dorada de los falsificadores y sus obras. En cualquier caso, sobre las falsificaciones pende el hilo de la degradación que acosa a la obra de arte y su coleccionismo. Para terminar, sólo resta apuntar que la historia de las falsificaciones de obras de arte cuenta con innumerables casos curiosos y sabrosas anécdotas⁷⁶.

⁷⁶ Ya en el Renacimiento, hay algún que otro caso relevante. Por ejemplo el artista Terenzio Da Urbino fue despedido por su mecenas, el cardenal Montalto, por falsificar una Madonna y atribuirlo como un cuadro de Rafael. En el siglo XVI Giacomo della Porta imitaba antigüedades de mármol que luego eran vendidas como originales. Más tarde, en las postrimerías del siglo XVII Luca Giordano estuvo en juicios por pintar según el estilo de Durero, pero al parecer, fue absuelto porque no pintaba tan bien como el maestro alemán. Un ejemplo ilustrativo de cómo el mayor enemigo del falsificador es el tiempo y las incongruencias de estilo en que pueden caer los falsificadores, nos lo brinda la espléndida *Tiara de Saitaphernes*, una de las falsificaciones más conocidas de la historia del arte. Su gran calidad y pericia técnica engañaron hasta a los más sesudos expertos. Realizada en oro, en estilo griego antiguo, fue un encargo de un marchante al orfebre de Odessa, Israel Rouchomovski que la realizó en 1895. Israel, que invirtió ocho meses en realizar la obra, cobró dos mil rublos por la misma. El artista aseguró que había sido hecha como una obra de arte, no como un fraude, pero la historia indica lo contrario. El Louvre, considerándola una obra griega del siglo III antes de Cristo, no tardó en adquirirla por la nada despreciable cantidad de ¡doscientos mil rublos!. A fines del siglo XIX, se empezó a cuestionar la autenticidad de esta obra, aunque el museo francés era remiso a considerar que pudiera ser una falsificación. Finalmente, en 1903 el propio autor confesó públicamente que esta pieza era una falsificación, mientras que a su vez, surgían numerosas copias de esta pieza en el mercado. Rouchomovski tuvo que realizar otra pieza igual en público para que se despejaran las dudas de los que no creían que él hubiera creado la pieza que se hallaba en el Louvre. En este caso, las incongruencias de estilo apuntaban a que esta obra era una falsificación : unos motivos artísticos eran característicos del siglo V antes de Cristo, mientras otros databan del siglo I.

En el siglo XX destacan dos grandes falsificadores: **Hans Van Meegeren y Dossena**. Hans Van Meegeren era un pintor holandés (1889-1947), que no habiendo alcanzado el éxito, decidió dedicarse a falsificar sistemáticamente obras de Veermer y de Pieter de Hoogh, al parecer con ánimo revanchista hacia los críticos holandeses que le habían discriminado. Paradójicamente, sus obras tenidas por Veermers, fueron aclamadas al unísono por parte de los expertos (Abraham Bredius...) y del público en general.

Durante la Segunda Guerra Mundial intentó vender uno de sus falsos Veermer *Cristo y la adúltera* al nazi Hermann Goering, con destino a la colección de Hitler, por 165.000 libras. Evidencias científicas fueron también determinantes también, en la detección de falsificaciones. Van Meegeren fue llevado a juicio en 1947, acusado de traición y colaboración con los nazis por vender un *Veermer* y se habló de la posibilidad de ejecutarlo. En el juicio, su mejor defensa fue confesar que el tal Veermer había salido de sus manos, aun así, fue condenado como falsificador a un año de prisión, que no cumplió ya que murió antes de ir a la cárcel, poco después de la sentencia. Por su parte, el italiano Alceo Dossena (1878-1937) destacó como uno de los más talentosos falsificadores de todos los tiempos. Nacido en el seno de una familia de artistas, fue un virtuoso escultor, capaz de asimilar y evocar una amplia gama de etapas y estilos (escultura griega, renacentista...). Para ello, se informaba muy bien de la obra. Tenía una gran habilidad para imitar a Giovanni Pisano, Donatello, Mino de Fiésole. En Roma trabajaba en un estudio para marchantes sin escrúpulos para los que realizaba falsificaciones, de las que poco cobraba, aunque sus obras llegaron a estar muy cotizadas -el Museo de Bellas Artes de Boston llegó a pagar 100.000 dólares por una obra de Dossena, sin saber, claro que era una falsificación-. En pleitos con sus marchantes, en 1927 acabó confesando en un juicio. Murió sumido en la pobreza en 1937.

7. Legislación relativa al coleccionismo artístico⁷⁷

Aunque durante siglos el comercio internacional del arte ha funcionado virtualmente sin ningún tipo de restricciones efectivas desde el punto de vista legal o normativo, lo cierto es que la mayoría de los países del mundo -con clamorosas excepciones como Estados Unidos- imponen medidas coercitivas primordialmente dirigidas a la exportación de obras de arte. A este respecto recordemos que Lord Duveen reconoció que Europa era muy pobre económicamente, pero rica en obras de arte y que Estados Unidos era inmensamente rica pero pobre en arte⁷⁸. Incluso hay países como Irak donde el extremado celo proteccionista del Estado impide la comercialización de antigüedades, mientras en Egipto, se considera felonía el poseer algún objeto anterior a 1850. Estas excesivas restricciones suelen tener efectos más bien contraproducentes⁷⁹.

Como la historia nos demuestra, la legislación sobre materia artística no es algo rígido e inmutable, sino que va cambiando con el tiempo. Lo importante es considerar cuál es el propósito de estas medidas. A veces parecen ser fruto más del Ministerio de Economía y Hacienda que del de Cultura. Hay, por tanto que considerar si la finalidad de estas disposiciones es propiciar el coleccionismo o lo contrario; si además, entre sus fines se halla el de frenar el comercio ilícito. Lo mismo podemos decir sobre las medidas fiscales que suelen afectar a la adquisición, tenencia y transmisión de obras de arte. Sea como sea, la mayoría de los países propician la creación de inventarios y registros de los bienes culturales de mayor interés, así como la adopción de medidas fiscales que propicien la adquisición de obras de arte. Aunque en el caso de España el porcentaje de coleccionistas que registran sus obras todavía es mínimo.

⁷⁷ En la bibliografía general sobre este asunto descuellan con mucho los trabajos de L. V. Protz y P. J. O'Keefe, 1985 y 1989.

⁷⁸ S. N. Behrman, 1962:65.

⁷⁹ En México en 1972 se prohibió exportar arte precolombino y se disparó el mercado negro de estos productos en proporciones epidémicas.

II. LOS COLECCIONISTAS

1. Concepto y tipologías

A la hora de situar al coleccionista en sus verdaderas coordenadas es fundamental precisar el concepto a que se refiere este vocablo. El Diccionario de la Real Academia define como *coleccionista* o *coleccionador* "a la persona que colecciona"⁸⁰, sin apuntar más rasgos de estos apasionados entusiastas de los objetos. Bajo diversos términos se ha intentado encuadrar tipológicamente a los coleccionistas, siempre teniendo en cuenta sus motivaciones y actitudes ante las obras de arte. Aunque no es posible generalizar, podemos dejar constancia que en ellos hay algunos rasgos comunes y definatorios que merecen ser resaltados, dejando de lado que no hay una sólo tipología de coleccionistas sino muchas. Así pues, podemos distinguimos entre *amateur* -que sería el *aficionado* de altos vuelos-, el *erudito* -en ellos prima la erudición sobre el gusto, representando la vertiente más racional y científica-, el *dilettante* -sibarita y hedonista-, el *curieux* -un espíritu inquieto e inquisitivo o el más elitista, culto y experto *connoisseur*. Todas estas categorías lejos de ser incompatibles pueden confluir en una misma persona, aunque pensamos que siempre predomina más una que otra. Sea como fuere, todos suelen mostrar una visceral pasión por el arte y tres atributos esenciales que mencionaba Balzac es su deliciosa novela *Le cousin Pons*: la paciencia del israelita, las piernas del ciervo y el tiempo del ocioso⁸¹.

No está de más poner de manifiesto que los auténticos coleccionistas son la antítesis tanto de los especuladores como de los *furnishers* o simplemente decoradores que adquieren arte para rellenar huecos en las paredes o los *snoobs* que más que arte coleccionan firmas.

Algunos coleccionistas, en los que influye la vanidad o el altruismo, prefieren dar a conocer las obras que han ido reuniendo a través del tiempo, superando el sentido de ocultación. Son los coleccionistas de *vitrina*. Sin embargo, y por muy diversos motivos, predominan los coleccionistas de *armario*, esto es, los que ocultan a la mirada de intrusos sus *tesoros*, tal y como ejemplificó entre tantos otros, Barnes⁸². Y es que, de ordinario, el coleccionismo tiende a ser una

⁸⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, 1970, p. 322.

⁸¹ H. de Balzac, 1966:594.

⁸² Albert Coombs Barnes fue un celoso custodio de su colección de arte, que hoy se puede visitar en la Barnes Foundation Gallery de Merion (<http://journal.wharton.upenn.edu/insideguide/barnes.html>). La

pasión secreta, definida por sus perfiles de coto cerrado, para complacencia de unos pocos. Sea como fuere, el coleccionismo público se nutre de las colecciones privadas de forma que las colecciones particulares de hoy en día con toda probabilidad serán las colecciones públicas del mañana. Cada país, tiene, por tanto su deuda particular con sus donantes y coleccionistas⁸³.

Ambroise Vollard en su sabroso libro de memorias llegó a establecer, basándose en su propia experiencia personal, diferentes categorías de coleccionistas según sus países de procedencia. Así, consideraba que los coleccionistas rusos tienden a ser impulsivos y propensos al regateo; mientras que los franceses, siempre temiendo ser engañados, hacen gala de un gusto ultraconservador por lo que así comprendía Vollard los obstáculos que tuvieron que hacer frente a maestros como Manet, Degas o Renoir, para imponerse a sus compatriotas.

Los coleccionistas americanos se destacan, en opinión de Vollard, por su riqueza en dinero e ignorancia, mientras los alemanes se configuran como los más visionarios, dotados de buen gusto y mejor ojo. De los españoles, nada dice⁸⁴.

2. Psicología y personalidad del coleccionista⁸⁵

Adentrarnos en los arcanos de la psicología y personalidad del coleccionista es bucear en un mar sin fondo. Cada coleccionista es un mundo en sí mismo. En las colecciones se refleja de forma fidedigna la identidad de los coleccionistas. Así que no es extraño lo que afirma el psiquiatra A. Storr "it is actually extraordinary that human beings project so much of themselves into the inanimate objects that surround them."⁸⁶ *Hablan* tanto por las obras que poseen como por las que carecen ya que son epítome y proyección de los gustos de sus poseedores. Son muy

agrupación de los coleccionistas en dos categorías tal y como estipulara el también coleccionista Sacha Guitry aparece reseñado en M. Rheims, 1965:s/p.

⁸³ Por poner tan sólo dos ejemplos, es el caso de los Mellon o los Rockefeller en Estados Unidos o Sir Hugh Lane en Irlanda, por sus generosas donaciones a la National Gallery y a la Galería de Arte Moderno de Dublín.

⁸⁴ A. Vollard, 1983: 142 y ss.

⁸⁵ Acerca de la psicología del coleccionista recomendamos el libro de E. Bonnaffé (1881) y los artículos de Anthony Storr (1983) y B. Kronsky (1985).

⁸⁶ Anthony Storr, 1983:38. Este afamado psicoanalista interpreta el coleccionismo en clave de un proceso de autodescubrimiento y autoafirmación, expresión, además, de la necesidad humana de orden.

reveladoras de su personalidad, como la casa en la que habitan o la ropa que llevan. Son espejos en los que se reflejan, afirmando su identidad⁸⁷. La colección lleva la impronta del coleccionista y privada de él pierde su sentido.

Coleccionar puede llenar simultáneamente diferentes roles en la vida psicológica del coleccionista. La vertiente iniciativa, de búsqueda y maduración del gusto que se va transformando y depurando ya lo intuyó Ernst Bloch quien veía sesgos contradictorios en la personalidad del coleccionista⁸⁸. Muchos aficionados al arte dan rienda suelta a su creatividad al formar una colección, mientras que para otros es una manera de afirmar su identidad, de encontrarse a sí mismos, buscando una compensación y un lenitivo para las penalidades de la vida. El conde Panza di Biumo se preguntaba si existe otra "medicina que tenga un poder tan milagroso."⁸⁹ Aunque también habría que preguntarse si el coleccionista fatalmente no acaba *cansándose* de sus obras. Y esto sin añadir las múltiples *cargas* que implica el coleccionismo como cuidar y restaurar las piezas, satisfacer las obligaciones fiscales que corresponda, hacer frente a los múltiples peligros que acechan a las obras de arte como robos, falsificaciones, catástrofes naturales y un largo etcétera.

El carácter vehemente, rayano en lo maniaco, que suele llevar aparejado el coleccionismo ha sido con frecuencia parangonado por muchos coleccionistas con la pasión amorosa: es la adicción al arte. Y es que el aspecto creativo y estimulante que supone coleccionar arte puede tener también una vertiente obsesiva, incluso enfermiza, que alude al impulso casi bulímico que les lleva a dedicar parte de su tiempo y arcas en configurar su colección⁹⁰. Así, en opinión de Ángel González "el coleccionista vendría a ocupar con sus manías, obsesiones y artimañas el lugar que las cosas han dejado vacío. Las pasiones, por lo general muy bajas, que despierta en el coleccionista el apremiante deseo de apropiarse de algo, hace más completa su ocultación."⁹¹ El

⁸⁷ Recordemos que los psicoterapeutas, especialmente los que tienen influencias de Jung, con frecuencia piden a sus pacientes que objetivicen su estado de ánimo, pintándolo.

⁸⁸ Para Bloch la forma más noble de coleccionismo es la de objetos artísticos o exóticos: es el deseo de estar presente en varias épocas antiguas, en países lejanos. Véase E. Bloch, 1977:380. Tomo I.

⁸⁹ G. Panza di Biumo, *op.cit.*, p. 92.

⁹⁰ Un buen ejemplo nos lo muestra el coleccionista armenio de origen griego George Costakis, quien no dudaba en gastarse casi todo su dinero en arte, incluso en sus inicios cuando sólo contaba con exiguos recursos económicos.

⁹¹ Ángel González, 1993: 66.

cariño que muchos coleccionistas profesan a sus colecciones lo refleja muy bien las últimas palabras de Mazarino poco antes de morir "il faut quitter tout cela! Adieu, chers tableaux que j'ai tant aimés et qui m'ont tant coûté."⁹² Este aspecto afectuoso por los objetos de colección lo destacan muchos coleccionistas como Mario Praz, para quien las obras coleccionadas tienen un sugerente poder evocativo⁹³, de acontecimientos y personas como deja constancia a lo largo de su autobiografía *La casa de la vida*, 1995.

Pero el coleccionista, aunque esté orgulloso de sus obras, será siempre un ser *angoissé* porque nunca tiene todo lo que anhela y sus obras le saben a poco. Siempre hay más, algo mejor. Satisfacer los deseos indefectiblemente da lugar al anhelo de otros nuevos. Y es que el hombre es un ser de deseos eternamente insatisfecho, siendo la colección algo vivo que nunca halla su culminación del todo. Así por ejemplo, La Bruyère aseguraba que el coleccionismo "ce n'est pas un amusement mais une passion souvent si violente qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la politesse de son objet."⁹⁴ Por su parte, el célebre coleccionista Gulbenkian denominaba a su colección "las mujeres de mi harén" y "mis hijas." Y Balzac en *Le cousin Pons* calificaba a los coleccionistas como "los seres más apasionados de la tierra."⁹⁵

Es sabido que de suyo el coleccionismo es una *pasión solitaria*, rayana casi en lo patológico. Así no es extraño que abunden los solteros y no sólo en las novelas como así lo prueban S. Pons o Jonathan Oldbuch de Mokbarns. Históricamente encontramos excéntricos coleccionistas como el emperador Rodolfo II de Praga, cuyo celo por el arte, los laboratorios de los alquimistas y los talleres de los relojeros fomentaron que desertara de los asuntos de Estado en favor del arte y se convirtiera en un "ermitaño solitario" dejando que "la Iglesia y el Imperio fuesen a la ruina mientras él se encerraba en su palacio como tras los barrotes de una prisión."⁹⁶

Estos prisioneros de su afición que disfrutaban buscando y no menos reuniendo sus piezas más anheladas, han sido equiparados a los artistas. Coleccionar, es según algunos autores un arte

⁹² Citado en F. Haskell, 1980:191.

⁹³ Sigmund Freud fue un coleccionista compulsivo. Para el doctor vienés el coleccionismo era su segunda adicción después del tabaco. Llegó a reunir, entre otros objetos, numerosas esculturas antiguas, principalmente griegas y egipcias que le evocaban los lugares que había visitado. *Cfr.* A. Storr, 1983:36.

⁹⁴ Citado en P. Miquel, 1987: 203.

⁹⁵ H. De Balzac, *op. cit.*, p. 712.

⁹⁶ H. Trevor-Roper, 1991:149.

en sí mismo. Lograr reunir una colección de arte deviene así un acto de creación y no es extraño que el coleccionista suizo Bührle considere que el verdadero coleccionista "es un artista frustrado."⁹⁷

3. Las motivaciones de los coleccionistas

Barruntar los motivos que subyacen en el afán coleccionista es tomar en consideración múltiples factores que de forma más o menos acusada inciden en los coleccionistas. En verdad es excepcional la conducta humana que está determinada por una sólo causa o motivo, siendo en general fruto de una compleja trama de condicionantes⁹⁸. ¿Por qué coleccionar? En cada coleccionista opera una profusión de impulsos, pero es de notar que las motivaciones psicológicas y sociológicas que inciden en ellos han variado poco a lo largo de la historia. La experiencia nos demuestra que detrás del arte siempre hay un interés, ya sea la economía, la vanidad, la política, o afortunadamente, el arte por el arte. Entre todos los móviles que impelen a los verdaderos coleccionistas a coleccionar podríamos distinguir en primer lugar como motivación totalmente necesaria, desde nuestro punto de vista, que el coleccionista disfrute con el arte y sea ese gusto por los objetos artísticos el que le mueva a adquirirlo. Junto a ello sobresale el deseo de posesión, prueba de codicia y ostentación, de prestigio social, y emblema de expresión de poder, como ya analizamos anteriormente.

Una segunda motivación podría ser relativa a razones éticas, que llevarían a algunos coleccionistas a buscar un refugio espiritual o un bálsamo ante las penalidades de la vida en la contemplación de sus colecciones; ése es el caso del oscense Lastanosa o F. Cambó quien llegó a exclamar que no comprendía cómo puede haber un momento de tristeza, o de descorazonamiento ante una de las obras supremas de los grandes artistas. A veces los coleccionistas se mueven por ambiciones de descubrir y promover los nuevos gustos artísticos más que por la vocación de poseer arte a cualquier precio⁹⁹.

⁹⁷ Cat. Expo. *The passionate eye. Impressionist and Other Master Paintings from the Collection of Emil G. Bührle*, National Gallery of Art, Washington, 6 May-15 July 1990, p. 19. Por su parte, Marcel Duchamp llegaría a calificar al coleccionista de "artista al cuadrado."

⁹⁸ Cfr. Giuseppe Panza di Biumo, 1993:77-98.

⁹⁹ Este sería el caso de los Scull y su afición por el arte pop, aunque acabaron vendiendo su colección y obteniendo grandes beneficios económicos.

Consideraciones de orden estético y hedonistas suelen encontrarse en la raíz de muchas colecciones que ponen sobre todo el acento en el aspecto más lúdico y frutivo del arte. Así lo patentiza la maravillosa colección Wallace, que muestra los gustos refinados y sensuales de la familia Hertford donde lo truculento o feo no tenía lugar. Es el coleccionismo como recreo del espíritu y expresión del sentimiento estético, independientemente de su destino social o religioso.

Finalmente las motivaciones inversionistas y de especulación deben ser obviadas totalmente por los genuinos coleccionistas, porque el auténtico *amateur* es el que cuando compra un cuadro no calcula el beneficio que puede obtener de él revendiéndolo, sino que compra por el mero placer que éste le proporciona¹⁰⁰.

4. Gusto y asesores

De todos es sabido que el gusto se forma a base de influencias, en las que los factores culturales, sociales, familiares, de mentalidad, pueden ser determinantes. En la configuración de esas preferencias suelen ser influyentes y decisivos los denominados asesores. Esenciales en la historia del coleccionismo, históricamente e incluso en épocas recientes, asesorar en materia artística, ha sido patrimonio casi en exclusiva de los propios artistas.

A partir del siglo XX la figura del *art adviser* se hace más nítida y persistente, de la mano de expertos en arte como Paul Mellon que asesoró a John Whitney, mientras el propio Mellon era asesorado por John Baskett; Highnaman que aconsejó al padre del actual Barón Von Thyssen, cuyo gusto es patente en la colección o Solomon Guggenheim cuya colección adolecía de sus gustos un tanto indefinidos hasta que desde 1927 contó con el crucial asesoramiento de Hilla Rebay.

La importancia de los asesores en Estados Unidos fue determinante, como ejemplifica el propio B. Berenson que según Aline B. Saarinen influyó en el gusto y en el coleccionismo de Estados Unidos más que ningún otro consejero¹⁰¹.

Desde los inicios del arte moderno, asesorar se ha convertido en una profesión que va

¹⁰⁰ Y es que el que compra para vender es más un *dealer* o un especulador que propiamente un coleccionista.

¹⁰¹ El propio Berenson llegó a ser un consumado coleccionista de primitivos italianos y de arte oriental como ejemplificó su mansión florentina, aunque él negaba siempre su condición de coleccionista. Fue el asesor de arte italiano de Duveen (1907-36). Véase A. B. Saarinen, 1959:viii.

ligada a la creciente importancia mundial del mercado del arte. Pensemos que en plena vorágine de los años ochenta, sólo en Nueva York, existían más de quinientos *art advisers*, expertos tanto en economía como en arte, como Jeffrey Deith, considerados en puridad *curators* de colecciones privadas. Hoy en día, los asesores de arte no son sólo agentes individuales sino también empresas consultoras que gestionan, asesoran y coordinan diferentes servicios relacionados con el coleccionismo (Aproarte, Wasart...). Asimismo, valoran y tasan colecciones a efectos de su aseguramiento, testamentaría, partición de un negocio, su venta en el mercado o valoraciones en el Impuesto del Patrimonio.

A nuestro modo de ver el genuino coleccionista es el que se deja guiar por sus propios criterios, apostando y arriesgándose en lo que elige, aunque no por ello desestime la opinión de los expertos en arte¹⁰².

En último término, en nuestra opinión, es el coleccionista quien debe elegir por sí mismo, en vez de comprar *de oídas* o al *dictado*. Una colección privada, no así las públicas, necesariamente ha de ser personal y el asesorarse nos hace cuestionarnos hasta qué punto no se está así anulando la personalidad de la colección. Esto es particularmente peligroso en las colecciones públicas, sufragadas con el dinero de los contribuyentes, en las que o hay una ausencia total de criterios coherentes o el subjetivismo demostrado provoca las más airadas críticas.

Vinculados a los asesores, sería interesante considerar aquí a los agentes de los coleccionistas, quienes antiguamente removían cielo y tierra con tal de adquirir las mejores piezas para sus señores¹⁰³.

5.:Mujeres coleccionistas?

La historia del papel desempeñado en el coleccionismo por las mujeres está lejos de estar definida y estudiada, pero no parece erróneo considerarla, al menos a primera vista, como menos

¹⁰² Sin embargo existe el riesgo de que el *gusto* del asesor *fagocite* los criterios del coleccionista. Lo que tendríamos que preguntarnos en ese caso es si el coleccionista tenía criterios, que es algo que escasea más de lo que nos imaginamos.

¹⁰³ Como botón de muestra descuella Alonso de Cárdenas, un agente español de Felipe IV quien J. Brown ha definido como "el más agresivo y atinado comprador de los tesoros de Carlos I" (J. Brown, 1995:69). Por lo demás, es cierto que muchas veces los propios artistas actuaron como agentes de sus mecenas. Es el caso de Archimboldo quien fue agente del emperador Rodolfo II de Praga en la búsqueda de cuadros, y objetos artísticos. Pero no fue el único. Rodolfo II tenía agentes por todas partes.

transcendental y numéricamente no tan numerosa como la del hombre. Para el experto Maurice Rheims *el sexo débil* desde el punto de vista psicológico siente menos necesidad que los hombres de coleccionar¹⁰⁴. Esta afirmación, a primera vista sorprendente, no desdice lo señalado por algunos autores, que han creído ver un sello distintivo en el coleccionismo de mujeres en el que los propios artistas juegan a veces un papel definitivo, ante cuyas influencias, consejos o relaciones personales se muestra sensible la mujer.

En ellas pues, el factor afectivo es determinante, entre otras cosas, tal vez porque la mayoría de los artistas son hombres. Psicoanalistas y psiquiatras como Anthony Storr han elaborado una visión un tanto peculiar sobre el hecho de que históricamente no abunden las mujeres coleccionistas. La clave, en su opinión, se halla en el dinero, aunque no sólo y así argumenta: "since most of the great collectors of the past were men, it is tempting to interpret their passionate rivalries with one another as ritual contests for male dominance. But since wealth became available to women, they too have shown a passion for acquisition, as the collections of Arabella Huntington, Isabella S. Gardner, Helena Rubinstein and many others demonstrate."¹⁰⁵

Susan Sontag en su novela *El amante del volcán* (1995), considera que el coleccionismo es "una ocupación viril." El coleccionismo, es además, según da a entender Sontag, una pasión solitaria ya que "es sumamente antinatural ser un co-coleccionista. Uno quiere poseer y (ser poseído) a solas."¹⁰⁶ Y más adelante añade "a las mujeres se las educa para que no se sientan ni competentes ni gratificadas por la búsqueda, la competición, la licitación que coleccionar (como algo muy distinto a la compra en gran escala) exige. Los grandes coleccionistas no son mujeres como tampoco lo son los grandes chistosos. Coleccionar como contar chistes implica estar en un mundo donde circulan objetos ya fabricados, donde se compite por ellos, se transmiten. Esto presupone la pertenencia segura, plena, a un mundo así. A las mujeres se las prepara para ser jugadoras suplentes o marginales en dicho mundo, como en tantos otros. Para competir en pos de la aprobación, no para competir en sí."¹⁰⁷ Aun así la Historia nos demuestra destacados aunque

¹⁰⁴ Cat. expo. *Collections Passion*, Musée d'Étnegraphie, Neuchâtel, 1982, p. 154.

¹⁰⁵ Anthony Storr, 1983:36.

¹⁰⁶ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 34. Aun así, encontramos algunos ejemplos de matrimonios de coleccionistas en los que ambos comparten esa afición: los Ludwig, Bühler, Reis, Beyeler, Lowenthal, Annenberg y un largo etcétera.

¹⁰⁷ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 148.

excepcionales casos de mujeres coleccionistas. El punto de partida del coleccionismo protagonizado por las mujeres arrancaría en el Renacimiento con los paradigmáticos ejemplos de Isabella d'Este o Catalina Cornaro en un momento en el que el coleccionismo experimentaba una etapa de gran esplendor. Famosas mecenas y coleccionistas a lo largo de la historia fueron Isabel la Católica, la marquesa de Pompadour, la condesa de Verrue, Cristina de Suecia, o la voraz Catalina la Grande o de Rusia que adquirió la colección amasada por Sir Robert Walpole en Houghton Hall por más de cuarenta mil libras conteniendo obras de Rubens, Murillo, V. Dyck o Salvatore Rosa¹⁰⁸. O también el caso de la *art addict y man eater* Peggy Guggenheim, Electra O. Havemeyers, Lilian Bliss, Vandervilt, Whitney, Hilla Rebay, Potter Palmer¹⁰⁹ o Gertrude Stein¹¹⁰.

En este sentido, no cabe duda que en la consideración y difusión del arte moderno el rol jugado por las mujeres sobre todo en Estados Unidos, fue esencial allí donde sus apuestas en sus colecciones solían ser más arriesgadas que las de los hombres. Para concluir, sólo apuntar que en vano buscaremos entre los personajes literarios o cinematográficos a mujeres con aficiones coleccionísticas, ya que son más la excepción que la norma.

6. El binomio marchante-coleccionista

El papel incontestable representado en el mundo del arte por los marchantes no debe provocar la confusión, planteada desde Durand-Ruel entre marchandismo y coleccionismo¹¹¹. Son dos realidades profundamente imbricadas aunque de límites difusos que no deben invitar a equívocos. Existen numerosos casos de galeristas que fueron creando su propia colección en paralelo a su labor como galeristas (Ernst Beyeler, Leo Castelli, Juana Mordó, etc.). En estos casos lo importante es que fueron creando opinión y difundiendo y promocionando a los artistas

¹⁰⁸ G. Reitlinger, 1961a:21.

¹⁰⁹ Potter Palmer, casada con uno de los más ricos y poderosos magnates de Chicago, en su castillo de Palmer House epitomizó el mejor gusto a la moda, en la que sobresalía la pintura francesa (Degas, Delacroix...).

¹¹⁰ Los cuatro Stein, Gertrude, Leo, Michael y Sarah, hicieron de coleccionar arte una aventura familiar, aunque contaban con pocos medios económicos. De todas formas, la importancia de Gertrude como coleccionista con ser fundamental solapa un tanto la de su hermano Leo, no menos relevante, aunque tal vez no tan conocida. Sobre G. Stein merece la pena leer su libro *The autobiography of Alice B. Toklas* (1990).

¹¹¹ Paul Durand-Ruel, (1831-1922) comercializó las obras de los impresionistas pero murió en 1922 sin dinero, aunque con una colección de 1500 cuadros no vendidos de impresionistas y postimpresionistas.

y el arte contemporáneo más que ser significativos por sus colecciones, aunque estas fueran exquisitas y rutilantes.

7. El coleccionista de obras de arte como personaje novelesco

Cyril Connolly afirmaba rotundo en una reseña aparecida en el *Sunday Times* el 20 de septiembre de 1964 que "todos los libros sobre las colecciones privadas tienden al aburrimiento, aunque se trate de Strawberry Hill, especialmente si están escritos por los propios coleccionistas que sofocan al lector con *bric-à-brac* y reminiscencias." Esta concluyente afirmación no era gratuita: se basaba en la lectura de *La casa de la vida* un suerte de recreación pormenorizada y llena de recuerdos personales de las colecciones de pintura, muebles y *objets d'art* del italiano Mario Praz. Lo señalado por C. Connolly no nos parece un caso aislado. De hecho, y sin menoscabo de otros ejemplos más condescendientes con la figura del coleccionista, abrumadoramente su fortuna crítica a través de la literatura, básicamente novelas, no ha podido ser más negativa. Aunque toda cuestión siempre está sujeta a dos o más lecturas, al estudiar la visión que sobre los coleccionistas ha existido a través de muchas novelas sorprende encontrarnos con que en general pocas instancias como la figura legendaria del coleccionista han tenido tan escaso eco, resonancia y reconocimiento social a lo largo de los siglos¹¹².

¿Cuáles son los motivos de esta secular *mala prensa* de los coleccionistas?¹¹³ Posiblemente sea por su actitud un tanto endogámica, dedicada a sus quehaceres del *hic et nunc*. O bien por su vinculación con el comercio del arte o la riqueza. En gran parte ha sido debido también a que suelen ser celosos custodios de sus *tesoros* y a la presencia-vigencia de esos *falsos coleccionistas*, léase, especuladores, snobs con pretensiones arribistas que como los *falsos artistas* han emponzoñado el mundo del arte. ¿No será que igual que escasean los buenos artistas también lo hacen los genuinos coleccionistas y esto se refleja en la literatura?. Tal vez así lo entendió Walter Benjamin para quien la figura del coleccionista, que con el tiempo aparece cada

¹¹² A este respecto es sintomático el ya lejano aforismo griego que con un carácter más peyorativo que laudatorio afirmaba "un âne devant une lyre est l'image d'un collectionneur." Citado en P. Miquel, (1987:208). En las antípodas del apotegma griego encontraríamos al francés del siglo XIX Chennevières para quien el coleccionista es un modelo de cortesía, urbanidad, nobleza, situándose por encima del resto de los mortales.

¹¹³ Calvo Serraller da su particular visión sobre este punto en el artículo "Lo sublime a buen precio", (1993: 74-82).

tiempo aparece cada vez más atractiva, no ha recibido "todavía lo suyo."¹¹⁴

Puestos a la búsqueda de los coleccionistas como personajes literarios nos encontramos indefectiblemente con las novelas. Ningún género literario como las ficciones novelescas nos permite acceder mejor a la psicología y personalidad de los coleccionistas. Estos personajes literarios son una fuente de primer orden de la naturaleza humana, reflejo imaginario de la propia existencia. De cara a la prospección de la realidad, las novelas son, pues, un instrumento de primera mano. Pero los coleccionistas, esos seres movidos por ese *fatum* del que no logran desprenderse, rara vez aparecen en la literatura, a diferencia, por ejemplo de la abrumadora presencia de los artistas como ya estudiara F. Calvo Serraller¹¹⁵.

No es nuestra intención aquí hacer un recuento exhaustivo de los relatos en los que se manifiestan, aunque sea de un modo secundario, los coleccionistas de obras de arte. Si hemos querido fijar nuestra atención en algunos ejemplos, a nuestro modo de ver destacados, de distintas épocas y de rasgos muy diversos.

Ya en la Antigüedad los griegos fueron los primeros en dar a sus colecciones descripciones escritas. Y desde luego, la literatura latina abunda en ejemplos alusivos a ricos romanos que vivían en casas más o menos lujosas llenas de obras de arte. Así lo narra, por ejemplo, Cornelio Nepote (c. 99-c. 24 a. C.) en *Vida de Ático* o M. Terencio Varrón (116-27 a.C) en *Res rustica*¹¹⁶. Por contra, son un lugar común los ataques contra el lujo que realizan muchos autores latinos. De entre todos, destacamos a Plinio el Viejo (23-79 d. C) y Séneca (?-65 d. C)¹¹⁷.

Descripciones escritas de *cabinets* y colecciones artísticas encontramos en el Renacimiento, aunque sería a lo largo de los siglos XVII y XVIII¹¹⁸ cuando los libros sobre

¹¹⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁵ Sobre los artistas como figuras novelescas véase el excelente estudio de F. Calvo Serraller, 1990.

¹¹⁶ Cfr. J. Bayet, 1972:195 y ss.

¹¹⁷ Séneca escribió en "De los beneficios, VI, 3": "Todos esos bienes que os hinchán de orgullo que os elevan sobre la humanidad y os hacen olvidar vuestra fragilidad, que guardáis con armas, tras puertas de hierro (...); por los que armáis flotas dispuestas a enrojecer las aguas de los mares (...) ¡no son para vosotros! No son sino un depósito que de hora en hora, aguarda a otro dueño: un enemigo, o un heredero con el corazón de enemigo, se apoderará de ellos... ¿Me preguntas cómo asegurarlos? Dándolos" (...). Citado en J. Bayet (1972:348).

¹¹⁸ En pleno siglo XVII, el español Juan de Piña publicó una novela llamada *Casos prodigiosos y cueva encantada* en la que describe la fantástica galería de pinturas de un coleccionista de la poderosa familia de los Vargas, Antonio de Sotomayor, en la que descollaban los cuadros de Ticiano. Sobre esta obra

coleccionismo y coleccionistas, como sus biografías por ejemplo, empiecen a ser más frecuentes, según ha estudiado K. Pomian¹¹⁹. Así las cosas, en precisamente en el siglo XVII, según dejó escrito Walter Benjamin¹²⁰, cuando el coleccionista hace su entrada en la literatura de la mano del escritor francés Jean de La Bruyère¹²¹ (1645-1696), con Marolles, modelo de Damocède.

Posteriormente, en las comedias de los siglos XVIII y XIX, los coleccionistas serán "unánimemente" caricaturizados¹²². En el siglo XIX inútilmente los buscamos entre los personajes novelescos de la literatura romántica y habríamos de esperar al gran novelista Honoré de Balzac para encontrar en *Le Cousin Pons* el retrato más acabado y menos arquetípico del genuino coleccionista. A la vista de esta novela, ahora entendemos por qué abundan tan poco los verdaderos amantes del coleccionismo y del arte.

7.1. El Satiricón de Petronio

Pocas novelas como *El Satiricón* de C. Petronio (?- 65 d. C) reflejan de forma tan fidedigna la sociedad antigua "con todas sus abominaciones" como ya destacara Menéndez y Pelayo¹²³. El episodio más largo de cuantos se han conservado de esta novela-libro de viajes, es la cena en casa de Trimalción, un riquísimo liberto que se vanagloriaba de su fortuna y de sus gustos artísticos¹²⁴. Petronio reproduce con todo lujo de detalles la vida suntuosa de este personaje, su mansión y sus obras de arte: descuellan los muebles y las pinturas, sobre todo las representaciones de *La Iliada* y *La Odisea*, así como dioses Lares realizados en plata, una Venus de mármol, etc. Los protagonistas de la obra, según nos cuenta el autor, visitaron esta casa con el ánimo de desechar la tristeza ante la vista de tantos cuadros notables.

consúltese F. Checa, 1994:186.

¹¹⁹ K. Pomian, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁰ W. Benjamin, 1987:131.

¹²¹ Jean de La Bruyère reflejó en sus obras, con una mirada crítica y severa a un tiempo, las costumbres francesas de su época, rechazando categóricamente la avidez desmedida que observaba en sus contemporáneos por el dinero.

¹²² Esa es la constatación a la que llega F. Calvo Serraller, *op. cit.*, 1990, p. 75.

¹²³ Citado en el estudio preliminar de F. L. Cardona, 1994: 23.

¹²⁴ C. Petronio, 1994:57.

7.2. El Anticuario de Walter Scott

El sagaz genio de Walter Scott rebosa a raudales en su novela ambientada en la Escocia del siglo XVIII *The Antiquary* (El anticuario, 1816). En ella traza el perfil de un coleccionista, Jonathan Oldbuch de Mokbarns, quien en verdad es un anticuario, o mejor dicho, un comerciante que también colecciona arte. Sin lugar a dudas, Scott no pone el acento en su quehacer coleccionístico sino en su pasión por el comercio del arte. El autor lo describe como "un hombre de gustos moderados."¹²⁵

El protagonista, que andaba más bien sobrado que falto de dinero, era envidiado por sus vecinos burgueses quienes encontraban incomprensibles sus aficiones artísticas. Su apego por las antigüedades la compartía con otros *amateurs* con los que se carteaba. Pero a pesar de ser un hombre dotado de facultades intelectuales, era más bien huraño y de carácter irritable "por una contrariedad amorosa a consecuencia de la cual sentía cierta misoginia."¹²⁶

Bien cuidado por su hermana soltera y una sobrina huérfana, lo que añade tintes melodramáticos a la historia, este solterón empedernido configuró su casa como una especie de cueva o retiro, plena de *objets d'art* de todo tipo, armaduras, lámparas romanas, retratos, baratijas varias y libros, montones de libros. Este curioso *maremágnum* de cachivaches que bien pudiera ser la descripción de la casa del dickensiano Mr. Scrooge, había sido reunido, no a fuerza de dinero, sino como él dice "de conocer el asunto."¹²⁷ Como buen amante del arte, se extasiaba hablando de sus obras. Gozaba de la sorpresa y envidia que provocaban en otros coleccionistas: éstos eran sus momentos de felicidad que le compensaban de tantos esfuerzos.

7.3. El Primo Pons de Balzac

Le cousin Pons (1846) forma junto con *La cousine Bette* la serie de *Los parientes pobres* de la *Comedia Humana* de Honoré de Balzac. Narrada con el habitual e ingenioso sentido del humor de Balzac, es esta obra un compendio de los rasgos más sobresalientes que hallamos en

¹²⁵ Walter Scott, 1990:24.

¹²⁶ Walter Scott, *op. cit.*, p. 24.

¹²⁷ Walter Scott, *op. cit.*, p. 34.

los verdaderos coleccionistas, al margen de cualquier tipo de tópicos al uso. El narrador omnisciente, presencia activa a lo largo de toda la novela, disecciona con su analítica mirada la estructura psíquica y la personalidad de este personaje-tipo inserto en una sociedad, parisiense para más señas, que poco o nada tiene que ver con sus valores y su forma de entender la vida.

Su protagonista, Silvano Pons, es un músico, en cierto sentido un artista dotado de una alma cándida y sensible, henchida de un furibundo amor por el arte del que se apasionó durante su estancia en la Ciudad Eterna. La amistad y el arte son los ejes vertebrales sobre los que ha girado su vida. Personaje solitario, dotado de un fuerte sentimiento de la belleza, no le gustaba gastarse grandes sumas de dinero -entre otras cosas porque carecía de ellas- y no frecuentaba las subastas, ignorando el valor venal de la maravillosa colección que había logrado reunir.

Cifraba su felicidad en su colección llegando a límites maniáticos por ella, y asegurando que únicamente permitiría que se vendiese cuando estuviera muerto¹²⁸. En suma, en Pons encontramos a un coleccionista paradigmático y excepcional, un verdadero amante del arte.

7.4. Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert

Esta novela inacabada fue publicada postumamente en 1881. Ha sido interpretada como una crítica a la fe ciega en el poder redentor de la técnica, la industria y el comercio¹²⁹. De paso, nos retrata con conocimiento de causa a Bouvard et Pécuchet, dos amigos y aficionados al arte, curiosos *flâneurs* cuya casa parecía un museo, llena de especímenes de geología, sarcófagos galoromanos, medallas, libros antiguos, algún retrato y *bibelots* sin fin. Su colección era su imagen, su espejo. Ambos experimentaban ante el arte "un frémissement de plaisir, une émotion religieuse."¹³⁰

¹²⁸ Silvano Pons tiene su contrapunto en otro coleccionista, un avaro judío llamado Elías Magus, antiguo comerciante de cuadros y antigüedades. A diferencia de Pons, Magus amasó un ingente fortuna y a pesar de ser un "alma entregada al lucro", en el fondo era también un enamorado del arte. (1966:712.).

¹²⁹ Así lo interpreta Javier del Prado, 1994:890.

¹³⁰ Gustave Flaubert, 1974: 123.

7.5. A Contrapelo de Joris-Karl Huysmans

El escritor parisino Joris-Karl Huysmans (1848-1907) escribió *À Rebours* (A Contrapelo, 1884), una de las novelas que mejor reflejan la crisis de valores culturales y artísticos de fines del siglo XIX. El duque Jean Floressas des Esseintes es el protagonista, el único personaje, de esta novela. Des Esseintes es el paradigma del esteta decadente, dotado de una sensibilidad aristocrática e incorformista. Ávido lector y soñador excéntrico, sentía una fascinación por el arte de Gustave Moreau, de quien había adquirido sus obras maestras. Su pasión por las artes plásticas se plasmaba asimismo en su colección de grabados (Goya, Rembrandt) y de cuadros (R. Bresdin, Odilon Redon...). Vivía rodeado de libros, muebles y objetos decorativos. Era en definitiva, la quintaesencia del espíritu decadente, modelo y guía de la nueva sensibilidad que estaba surgiendo.

7.6. El expolio de Poynton de Henry James

El escritor americano Henry James retrató supuestamente a la coleccionista americana Isabella S. Gardner en su novela *The spoils of Poynton* (*El expolio de Poynton*, 1897). Henry James, después de poner de manifiesto que pocas cosas hay más insondables que una pasión profunda, describe los dotes personales que contaba la protagonista de esta novela. A saber, el genio, la pasión y la paciencia del coleccionista aunque seguidamente matiza "en realidad, más que paciencia, una habilidad casi infernal que le había permitido hacer todo con una limitada cantidad de dinero. Para un inútil, nunca habría dinero bastante -decía con orgullo- pero lo hubo para ella."¹³¹ Convencida de que ella era el más astuto cazador siguiendo el rastro de la caza, el entusiasmo que la coleccionista sentía por sus obras queda perfectamente plasmado cuando afirma: "¡hay cosas en la casa por las que casi hubiéramos llegado a morir de hambre! ¡Fueron nuestra religión, nuestra vida, fueron *nosotros!*"¹³²

A pesar de ser tan diferente esta coleccionista al primo Pons, es indudable, a nuestro entender, la huella del maestro francés en Henry James a la hora de inspirarse para sus personajes.

¹³¹ H. James, 1990:28.

¹³² H. James, *op. cit.*, p. 43.

7.7. Bomarzo de Manuel Mújica Láinez

El siglo XX -plagado de magníficas novelas- no es particularmente prolijo en publicaciones de este género literario alusivas a los coleccionistas de obras de arte¹³³. Sin embargo, queremos destacar a tres escritores que desde perspectivas muy diferentes trazan prototipos paradigmáticos de coleccionistas en sus fantásticas novelas. Nos referimos a *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez, *El amante del volcán* de Susan Sontag y a *Corazón tan blanco* de Javier Marías.

El escritor argentino Manuel Mújica Láinez terminó de escribir este magno calidoscopio de la vida y la época del duque Pier Francesco Orsino, señor de Urbino en 1961. Escrito en primera persona, como si fuera la propia autobiografía de este personaje histórico-legendario, en ella hallamos el retrato minucioso y ¡por fin condescendiente! con la figura del coleccionista, de este atribulado y no menos interesante héroe literario.

La acción de la novela se enmarca en un contexto histórico-cultural y espacial muy determinado: el Renacimiento italiano y Bomarzo, una bellísima localidad de origen etrusco cercana a Viterbo, donde el duque de Urbino había creado su propio *sancta sanctorum* que ejercía sobre él un más que irresistible hechizo. Este personaje poliédrico, culto y refinado, de facetas muy distintas, pero muy centrado en sí mismo, vivía la paradoja, más aparente que real, de sentirse y no sentirse al mismo tiempo, un privilegiado. Y es que estaba lastrado por su joroba, su débil carácter y por un destino fatal que parecía conducirle a la desgracia. Aunque, por otra parte, este noble romano pertenecía a una de las familias de más rancio abolengo de toda Italia, los Orsini, razón por la cual se sentía sumamente orgulloso de sus orígenes.

Dotado de un alma sensible y hedonista, con gran capacidad para disfrutar de la hermosura y "de hallarla donde para los demás se encubría"¹³⁴ era un lector febril de clásicos latinos -sobre todo Catulo- y un gran aficionado a la alquimia y la nigromancia. Se codeó con la flor y nata de

¹³³ En ocasiones, los escritores no aluden a la afición por el coleccionismo de sus personajes literarios, que con frecuencia tienen un trasunto real. Tal es el caso, por ejemplo, del novelista americano Theodore Dreiser (1871-1945) quien escribió la trilogía *The Financier* (El financiero, 1912), *The Titan* (El Titán, 1914) y *The Stoic* (El Estoico, 1946), basándose en la vida de un magnate de Filadelfia, Charles T. Yerkes. Yerkes fue, además, un gran coleccionista, pero ese aspecto de su personalidad está poco presente en las tres novelas citadas.

¹³⁴ M. Mújica Láinez, 1986:62.

su época: desde Ignacio de Loyola, hasta Carlos V -que le armó caballero-, pasando por los Médici, los Colonna, los Farnese, los Gonzaga, los Mendoza, Pietro Aretino, Lorenzo Lotto, Benvenuto Cellini, Isabel d'Este, Isabel de Mantua, Paracelso y un sinfín de preladados de alcurnia. En fin, todo un amplio elenco de figuras del Renacimiento -muchos de ellos coleccionistas- que dejaron su mayor o menor huella en este aristócrata.

Aficionado al arte desde niño, su colección que empezó siendo de bustos, medallas y camafeos antiguos, nació "entre las burlas irritadas y los celos de mis hermanos"¹³⁵ y por ello no es extraño que proclamara "¿no me dejarán un rincón, una celda, en Bomarzo, para que en ella enclaustre mi deformidad como un monje, y mi actividad se reduzca a leer, a escribir versos, a frotar camafeos y monedas y a mirar los valles por la ventana?".¹³⁶

Coleccionista más sensitivo y retiniano que cerebral, no dudamos que la emoción que sentía por el arte era sincera pues llega a describir su colección como "una de las pasiones de mi vida, alivio de mi soledad"¹³⁷ y más adelante afirma "mis colecciones, mis famosas colecciones, habían crecido extrañamente. Eran mi fiel reflejo, por absurdas, por intrincadas, quizás por monstruosas, también por frívolas. Sólo un *dilettante* de gustos raros podía haberlas reunido. A los que más recuerdan, ahora que en ellas pienso (...) es a los peregrinos gabinetes de arte y curiosidades que poseyeron los emperadores de Alemania Fernando I, hermano de Carlos V, sus sucesores Maximiliano II y Rodolfo II y el archiduque Fernando del Tirol. Como ellos, sentí desde la niñez la atracción de lo singular; como ellos, más allá de las grandes salas oficiales donde se exhibían los retratos de familia, las magistrales pinturas, los mármoles preciosos y los espléndidos tapices, tuve yo en Bomarzo, mis habitaciones casi secretas en las que el tiempo fue superponiendo la más diversa, la más desconcertante y fascinante acumulación de creaciones sugestivas" (...). "Ese conjunto era una maravilla."¹³⁸

Ahora bien, reconoce que en alguna ocasión le dieron gato por liebre, porque ya en aquella época menudeaban los falsarios. Esta colección de obras de arte de alto voltaje, herencias de familia en ocasiones y en otras adquisiciones propias procedentes de Italia o del lejano Oriente,

¹³⁵ M. Mújica Láinez, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁶ M. Mújica Láinez, *op. cit.*, p. 71.

¹³⁷ M. Mújica Láinez, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁸ M. Mújica Láinez, *op. cit.*, p. 484.

incluían las cartas alquimista Dastyn al cardenal Napoleón Orsini; el *Retrato de gentilhombre en el estudio* que el veneciano Lorenzo Lotto (h. 1480-1556) le hiciera, captando hasta lo más profundo de su psicología -"la imagen de mi verdad y de mi absolución"¹³⁹; su pieza-talismán de la colección, esto es, un anillo de acero puro, incrustado de oro, obra de su admirado Benvenuto Cellini que se lo regaló en prueba de amistad; dos *Tizianos* -en especial un cuadro inspirado en un pasaje de Catulo que su padre y su hermano llevaron a Bomarzo como parte de un botín de unas de sus campañas y una Ariadna; cuadros de Rafael Sanzio, de Sebastiano del Piombo, de Dossio Dossi, de Pontormo, de Bronzino, de Giorgio Vasari; una armadura etrusca, que acabaría andando el tiempo en el Museo Gregoriano; quince bustos de emperadores romanos -de Augusto a Marco Aurelio- de la colección de los patriarcas de Aquilea; objetos de nácar y de coral; amuletos; piezas eruditas y curiosas; vasos en forma de quimeras; tapices de Flandes, añosos retratos de sus antecesores...

En fin, cuantiosas obras de arte que sería largo de enumerar y que constituían una maravillosa *wunderkammer* así como un más que excelente gabinete de pinturas. Por lo demás, cuando emprendió la tarea de ordenar y clasificar sus colecciones descubrió que al hacerlos encontró "una droga para postergar mis ansiedades. Perdido en el bosque de los objetos, olvidaría la selva de los hombres."¹⁴⁰ Y es así como su colección se configuró como un reducto secreto, una cueva de Ali-Babá -abierta sólo a sus cómplices- donde las pinturas se extendían hasta el techo y donde se sentía muy dichoso al ver lo que había creado.

7.8. Corazón tan Blanco de Javier Marías

Javier Marías, un premiado autor español de renombre internacional, tangencialmente alude no sólo a los coleccionistas de arte, sino a las falsificaciones en su novela *Corazón tan blanco*. En ella describe, con su particular lucidez no exenta de ciertos tópicos al uso, la personalidad de un coleccionista de escasos escrúpulos.

Este personaje, llamado Ranz, es un experto en arte de la plantilla del Museo del Prado,

¹³⁹ También asegura "así era yo de triste, de extraño, de indeciso, de soñador, de turbio y de añorante. Un príncipe intelectual, un hombre de esa época, poco menos que arquetípico, situado entre la Edad Media mística y el Hoy ahito de materia" (...). M. Mújica Láinez, *op. cit.*, p. 363.

¹⁴⁰ M. Mújica Láinez, *op.cit.*, p. 485.

dedicado a realizar peritajes y a su labor como consejero de museos y fundaciones de Estados Unidos así como coleccionistas particulares. Este avisado coleccionista fue paulatinamente amasando una considerable fortuna, no tanto por su trabajo en el museo sino por su "corrupción paulatina y ligera."¹⁴¹

Dotado de buen ojo y aún mejor mano, durante años fue aficionándose a coleccionar arte y aquí viene uno de los tópicos que encontramos en tantas novelas de coleccionistas, desde Balzac a Henry James, "por cuatro cuartos": poseía "joyas que no le costaron nada y de algunas de las cuales nada se sabe".¹⁴² Inferimos pues, que algunas de sus adquisiciones habían sido realizadas fraudulentamente. También Marías matiza que más que invertir para sí mismo lo hacía para sus descendientes ya que nunca quiso vender nada de su propiedad, desconociendo a cuanto ascendía económicamente el conjunto de su colección. Su hijo, pensaba el coleccionista, más tarde o más temprano, lo sabría el día que no tuviera más remedio que averiguarlo...

7.9. El Amante del Volcán de Susan Sontag

Uno de las últimas novelas publicadas, de la archiconocida escritora norteamericana Susan Sontag es *The Volcano lover* (El amante del volcán, 1995). Esta maravillosa novela que la propia autora presentó en 1995 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid ante una sala abarrotada, es una atinada y muy personal reflexión sobre el coleccionismo de obras de arte, además de un estudio psicológico e histórico de un coleccionista inglés en el Nápoles del siglo XVIII.

En esta novela Sontag hace gala de una perspicaz inventiva y de un espíritu crítico a menudo demoledor. La subjetiva y original visión del coleccionismo que tiene esta escritora la refleja en esta contundente frase: "coleccionar es tanto una actividad social como de piratería"¹⁴³ y aún más: "cada coleccionista es potencialmente (si no de hecho) un ladrón".¹⁴⁴

El protagonista de esta novela, El *Cavaliere* no es otro que el *alter ego* de Sir William Hamilton. La novela está basada en la vida de este personaje, pero la recreación que de él hace

¹⁴¹ Javier Marías (1992:113).

¹⁴² Javier Marías, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴³ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁴ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 83.

es mitad ficticia, mitad real. Prototipo del coleccionista de pintura refinado que se "ajusta al tipo ideal" este "aristócrata, cortesano, erudito, hombre de gusto"¹⁴⁵, era además un dotado violinista, y un apasionado del Vesubio: coleccionaba rocas volcánicas, siendo ésta su pasión más desinteresada. Como tantos coleccionistas obsesivos -como Pons o Jonathan Oldbuch de Mokbarns- este reputado experto era por naturaleza un solterón -aunque claramente por el interés económico-, se había casado con la hija única de un rico hacendado, lo cual "le había procurado dinero para comprar obras de arte"¹⁴⁶.

Su estilo de vida se caracterizaba precisamente por el lujo, prueba de ello es que además de doscientos cuadros de artistas de la talla de Tiziano, entre otros tenía a su servicio a cincuenta sirvientes. Asiduo a las subastas de arte, competía con otros coleccionistas rivales y trataba con anticuarios, comerciantes, pasándose la mayor parte del día idolatrando sus tesoros. Su pasión, empero más que su colección, era coleccionar.

Además, este vanidoso coleccionista que nunca se aburría, estaba emparentado con militantes y expertos coleccionistas como el famoso William Beckford, que era primo lejano suyo. Vendía cuando lo estimaba necesario y así establecía "una gratificadora simetría, coleccionar la mayoría de las cosas requiere dinero pero luego las cosas coleccionadas se convierten en más dinero."¹⁴⁷

Coleccionismo como pasión. Coleccionismo como competitividad. Coleccionismo como actividad solitaria. Coleccionismo como *mania* vinculada al buen gusto, al dinero, a la erudición. Coleccionismo ligado al lujo. Coleccionismo como idolatría y quintaesencia de la vanidad. El coleccionista como un ladrón. Un coleccionista nada mecenas. El coleccionista como personaje ligado al lujo. Con un alto nivel social. Con un carácter un tanto obsesivo y solitario. Culto. Vanidoso y al fin y al cabo profundamente amante del arte. Tal es la visión que Sontag nos lega sobre el coleccionismo y un coleccionista. A la vista de esta espléndida novela, concluimos que la visión negativa sobre el coleccionismo del arte y sus seguidores, es bien evidente en Susan Sontag¹⁴⁸, como lo ha sido en tantos escritores a lo largo de la historia, salvo excepciones.

¹⁴⁵ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 216.

¹⁴⁶ Susan Sontag, *op.cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁸ Así se colige en lo apuntado por la autora en la penúltima página de la novela: "Quién era el apreciado Sir William Hamilton sino un diletante de clase alta que disfrutó de las muchas oportunidades que

7.10. La Cámara de las Maravillas de Luis M.ª Carrero

La Cámara de las Maravillas (1997) narra la historia de Caspar Sullinger, un escritor alemán del siglo XVIII que recuerda los momentos más trascendentales de su vida. Con apenas veinte años, hereda de su abuelo una misteriosa obra de arte. Éste le deja escrito que vendiera la pieza al estrafalario coleccionista, Ferdinand Von Schutz.

El rico barón Von Schutz vive rodeado de su querida *Wunderkammer* en una casona de los bosques de Bohemia. Von Schutz responde al arquetipo literario de coleccionista desconcertante, hosco y grotesco, extravagante a más no poder y consagrado absolutamente al cuidado y culto de sus tesoros (objetos fantásticos y curiosos, instrumentos musicales, joyas, la mejor colección de pintura holandesa de Europa, etc.). En torno a esta fastuosa cámara de maravillas gira la trama de esta novela, que recibió en 1996 el premio Juan Pablo Forner.

8. El coleccionista de obras de arte como personaje cinematográfico

Trazar el perfil de los coleccionistas de arte como personajes cinematográficos no es tarea nada fácil. Lo cierto es que no abundan en las películas ni españolas ni extranjeras. Aun así destacamos varios films que nos parecen interesantes.

8.1. Ciudadano Kane de Orson Welles

Considerada como el "mejor film de todos los tiempos"¹⁴⁹, *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, 1941) es a todas luces un clásico. Esta película dirigida y protagonizada por Orson Welles (1915-1985), con guión de éste último y de Herman J. Mankiewicz es un retrato certero y demoledor del poder y sus miserias personalizado en la figura-arquetipo del norteamericano Charles Foster Kane. El protagonista, en verdad, es el trasunto de un coleccionista y magnate de la prensa

en un país pobre y corrupto e interesante se ofrecen para robar el arte y ganarse la vida con ello y darse a conocer como un entendido.(...) Sabía lo suficiente como para apreciar lo que los pintorescos nativos habían dejado, en cuanto a arte y ruinas, esparcida por la superficie del país."

¹⁴⁹ Cfr. Javier Coma, 1993:47.

llamado William Randolph Hearst¹⁵⁰ (1863-1951). De ahí que esta película, que fue bien recibida por los críticos, contara con el encono del potentado americano que en lo posible boicoteó el film, provocando innumerables problemas de distribución y exhibición. Kane es un aprendiz de político, un americano de orígenes humildes que logra crear un extenso imperio económico principalmente focalizado en la prensa y los medios de comunicación de masas.

Coleccionista de mujeres y de divorcios (se casó dos veces y se divorció otras tantas), la película pone el acento en el declive de este personaje y su imperio, analizado desde cinco puntos de vista diferentes, esto es, cinco personajes que le conocieron. Si bien la figura de Kane como coleccionista de arte no es el tema nuclear de la película, las referencias a la colección por él amasada son bastante significativas y elocuentes.

Al poco tiempo de empezar el film se alude a su residencia, el palacio de Xanadú que se califica como "la finca de recreo más grande del mundo." Edificada en Florida para solaz de su segunda esposa, Susan Alexander, Kane había reunido en esta mansión no sólo un completo zoológico sino también, un impresionante conjunto de obras de arte de las que se dice que dada la magnitud de sus colecciones "jamás serán catalogadas ni valoradas; llenarían diez museos en todo el mundo." Y el narrador continúa dedicando calificativos ditirámicos a Xanadú¹⁵¹: "después de las pirámides, es el monumento más costoso que un hombre haya construido para sí mismo", de forma que "igual que los faraones, dejó muchos testimonios en piedra para marcar su tumba." Entre las obras de arte atesorados en este palacio se citan entre otras, techos españoles, parte de un castillo escocés y una escultura atribuida a Donatello comprada en Florencia.

Pero Kane más que coleccionar arte, lo atesoraba como atributo o trofeo del hombre rico y poderoso en el que se había convertido. Sus megacolecciones terminan siendo simplemente una expresión más de su poder y dinero en vez de prueba de su sincera afición por el arte. Así, resulta paradigmático que Susan Alexander le reproche que adquiriera estatuas por cien mil dólares que luego dejaba empaquetadas sin ni siquiera mirarlas. Kane, abandonado por su mujer, terminó sus días solo en su suntuosa mansión. La película finaliza con la quema de muchas de sus pertenencias como su preciado trineo *Rosebud*. Presumiblemente, su colección que aparece embalada en el

¹⁵⁰ La impresionante colección de Hearst, en la que descuellan las piezas españolas e italianas, abarca no sólo pintura, sino todo tipo de artes decorativas como tapices o alfombras orientales.

¹⁵¹ Si Kane era Hearst, Xanadú tenía que ser el Castillo de San Simeón en las montañas de Santa Lucía, donde el *tycoon* americano había reunido lo más granado de sus colecciones artísticas. Este castillo se puede *visitar* en Internet en la dirección <http://www.hearstcastle.org>.

travelling final de la película, acabó en pública subasta.

En otro orden de cosas, sólo queremos recordar que Orson Welles dirigió en 1973 una película-documental llamada *F. for Fake* (Fraude) en la que puso de manifiesto la elusiva naturaleza de la verdad y la mentira en el arte.

8.2. Un Genio anda Suelto de Ronald Neame

El título original de este film es *The horse's mouth* (1958). Esta película británica está protagonizada por Alec Guinness, Kay Walskh, René Houston y Robert Coote. Narra las peripecias de Guiley, un pintor que vive en una barca en el Támesis. Acaba de salir de la cárcel, en donde se hallaba por haber amenazado a un coleccionista de arte, sir William Bender que le debía algún dinero por la venta de unos cuadros.

8.3. Casanova 70 de Mario Monicelli

Esta película italo-francesa de 1964 está interpretada por Marcello Mastroianni, Virna Lisi, Marisa Mell, Enrico María Salerno y Marco Ferreri. Este último interpreta a un coleccionista de arte sordo y asesino.

8.4. Night Gallery de Steven Spielberg

Rodada en 1969, esta película es un *fix-up* de tres partes. La central fue el debut cinematográfico de Steven Spielberg como director y en ella Joan Crawford representa a una malvada coleccionista de arte.

8.5. Confidencias (Grupo de Familia en un Interior) de Luchino Visconti¹⁵²

Confidencias. Gruppo di famiglia in un interno (Confidencias. Grupo de familia en un interior, 1975) es una de las últimas películas dirigidas por el milanés L. Visconti (1906-1976). Basada en el ensayo *Escenas de conversación* del crítico de arte y coleccionista Mario Praz, la

¹⁵² Acerca de esta película consúltese G. Servadio (1986), B. Villien (1986) y L. Schifano (1991).

adaptación cinematográfica fue escrita por el propio Visconti, además de Enrico Medioli y Suso Cecchi d'Amico. Protagonizada por Burt Lancaster, Silvana Mangano y Helmut Berger, esta película se desarrolla íntegramente en las habitaciones de una vivienda romana, que parece más un museo que una casa particular dada la abundancia de obras de arte allí reunidas.

El argumento de este film gira en torno a un culto y viejo profesor -magistralmente interpretado por Burt Lancaster- que colecciona pinturas, cuadros ingleses del siglo XVIII de *conversation pieces* o grupos de familia, entre otros *objets d'art*. Solitario y divorciado, hijo de padre americano y madre italiana, su *casa de la vida* aparece repleta de libros y cuadros, donde vive solo, entregado a sus recuerdos, a la música y al arte.

La acción se desarrolla, pues, en un ambiente refinado y aristocrático, como por otro lado, es habitual en las películas de Visconti. Esta especie de torre de marfil donde se inserta el coleccionista se ve alterada cuando entran en acción la marquesa Bianca Brumonti (Silvana Mangano), su amante Konrad (Helmut Berger), la hija de la aristócrata llamada Lietta y su amigo Stefano que desean alquilar el ático que el viejo profesor mantenía vacío. Los nuevos inquilinos se instalan y el ritmo de vida del profesor se ve alterado por la presencia de estos personajes. A partir de aquí se desarrollan toda una serie de acontecimientos dramáticos que culminan con la muerte de Konrad.

Se ha especulado con la posibilidad de que este profesor coleccionista fuera el *alter ego* de Visconti. Hay concomitancias en la edad, los gustos refinados, la amplia cultura. Burt Lancaster no abrigaba dudas: "sabía que el viejo a quien encarnaba era él; por otra parte, él mismo me lo dijo: Es mi vida. Soy un hombre muy solo, nunca he sabido amar, nunca he tenido familia."¹⁵³ Sin embargo, Visconti negó cualquier identificación con este profesor ya que "este personaje es un egoísta, un hombre encerrado en sí mismo, que en vez de relacionarse con los seres humanos, colecciona sus obras. Es un maniático de los objetos, cuando lo importante son los hombres y sus problemas, y no los objetos que producen."¹⁵⁴

Todo parece apuntar, en consecuencia, a que el trasunto cinematográfico del coleccionista no es otro que Mario Praz, lo cual no es nada extraño puesto que el guión de la película se basaba en una obra suya. A este respecto el crítico de arte italiano escribió: "he podido comprobar que

¹⁵³ L. Schifano, 1991:324.

¹⁵⁴ L. Schifano, *op.cit.*, p. 323.

el film es respetuoso con mi doble y quizás exagerado en lo referente a los inquilinos."¹⁵⁵

8.6. *The In-Laws* de Arthur Hiller

The In-Laws (Los suegros) es una divertida película del año 1979. Cuenta la historia de Richard Libertini, un dictador de un país sudamericano no especificado, gran coleccionista de arte.

8.7. *Black Widow* de Bob Rafelson

Black Widow (Viuda negra) es un film de 1986. Catherine, el personaje que interpreta Theresa Russell, se casa con el coleccionista de arte William Macauley (Nicol Williamson) para matarle y heredar su fortuna.

8.8. *High Season* de Clare People

High Season (Temporada alta, 1987) está interpretada en sus papeles principales por Jacqueline Bisset, Sebastian Shaw, James Fox e Irene Papas. Ópera prima de la mujer de Bertolucci, la acción de esta película transcurre en Rodas donde Basil Sharp (Sebastian Shaw) es un experto británico en arte a la vez que espía soviético, que ha sido descubierto y se marcha a la Unión Soviética. En Rodas, Sharp se encuentra casualmente con Robert Stephens, un coleccionista de arte greco-americano multimillonario.

8.9. *Seis Grados de Separación* de Fred Schepisi

En esta película de 1993 encontramos una acomodada pareja formada por Flan y Ouisa Kittredge, coleccionistas y marchantes de arte de Nueva York (interpretados por Donald Sutherland y Stockard Channing).

¹⁵⁵ L. Schifano, *op. cit.*, p. 323.

8.10. Secretos de Familia de Ed Kaplan

Definitivamente, creemos que esta soporífera película americana, rodada en 1995, no pasará a los anales de la historia del cine. Protagonizada por Ellen Burstyn y Meg Tilly, narra la historia de una acaudalada adquirente de obras de arte, cuyo último marido, ya muerto, era un apasionado coleccionista que le legó varias obras maestras (Degas) y una lujosa mansión. Esta peculiar comitente, solitaria y un tanto neurasténica, encarga a una joven pintora la realización de unos murales de su salón de baile. Conforme avanza la pintora en su obra -presidida por las difíciles relaciones entre *la mecenas* y la artista- irá descubriendo los detalles de turbios secretos familiares, carentes del menor interés.

8.11. Basquiat de Julian Schnabel

Esta incursión cinematográfica sobre el pintor Jean-Michel Basquiat (1996) de Schnabel, es más un documental que una película propiamente dicha. Dennis Hopper interpreta a un marchante y coleccionista de arte y David Bowie a Andy Warhol.

Llegados a este punto, queremos poner de relieve que en algunas películas del director de cine y también coleccionista Pedro Almodóvar salen reproducidas pinturas del arte español de los años ochenta, concretamente de la colección de J. A. Puerta, amigo del director de cine y uno de los coleccionistas más paradigmáticos en el Madrid de los años setenta y ochenta.

II. CONCLUSIONES

Hay pocos temas tan apasionantes para los estudiosos del arte como el coleccionismo artístico. Considerado como uno de los ejes vertebrales esenciales de la Historia del Arte, esta afición, que algunos viven como una auténtica pasión o *mania* por reunir sus piezas más codiciadas, ha sido un fenómeno universal en el curso de la Historia.

Tradicionalmente ha sido un vehículo para conservar la herencia cultural de un pueblo. Por contra, en ocasiones lo que ha propiciado a través de botines y saqueos, ha sido el expolio de bienes culturales de todo el mundo. Y eso sin contar con las falsificaciones que aparecen vinculadas estrechamente con el auge del mercado del arte y el coleccionismo. Ahora bien, no

toda acumulación de objetos artísticos es, de suyo, una verdadera colección. Pensamos que ha de tener una cierta coherencia o lógica interna, de suerte que haya un hilo conductor que la transite. Es fundamental, pues, la *actitud* que mueve al coleccionista a compilar las obras que desea. En este sentido, el coleccionista debe tener como criterio básico la fascinación por el arte y el deseo de atesorar esos bienes.

Estimamos asimismo necesario que la colección refleje las afinidades y preferencias personales del coleccionista, esto es, su propio gusto, sin desestimar las opiniones de los expertos. Y creemos que el genuino coleccionista debe soslayar los aspectos inversionistas o especuladores a la hora de configurar su colección. Baluarte del poder y la riqueza, con frecuencia el coleccionismo de obras de arte ha sido un instrumento de acceso al favor real y la ascensión social.

Atributo de una élite cultural y financiera, no podemos olvidar que para que aflore el coleccionismo son necesarias unas mínimas condiciones de desarrollo económico así como la existencia de grupos sociales con pretensiones artísticas. Base sobre la que se sustenta el comercio de arte, no siempre la adquisición de obras artísticas está en la base de la formación de colecciones. El trueque o intercambio ha solido ser un medio utilizado por los coleccionistas para incrementar sus fondos. Del mismo modo que encontramos colecciones formadas a base de *regalos*.

¿Mecenazgo *versus* coleccionismo? Son dos fenómenos íntimamente relacionados pero no siempre coincidentes. El mecenazgo, de suyo, implica una protección o apoyo directo a los artistas, mientras que el coleccionismo simplemente comporta la adquisición de las obras de arte, en las que en muchas ocasiones, el coleccionista desconoce la identidad del creador que la ha realizado.

Algunos autores han interpretado la *manía* de coleccionar como una forma de fetichismo, precisamente por lo que tiene de adoración excesiva hacia determinadas obras de arte -Freud- o porque el coleccionista participa por la posesión de la obra de arte de su virtud cultural -Benjamin- o sencillamente porque las obras de arte están imbuidas de una carga fetichista que es una de las raíces históricas del arte- Adorno-. Para otros, coleccionar deviene un acto de creación, un arte en sí mismo, definido por sus rasgos obsesivos, rayanos en lo maniaco.

¿Coleccionistas de *armario* o de *vitrina*? Las tipologías en las que podemos encuadrar a los coleccionistas de obras de arte, que abarcan desde el *amateur*, pasando por el *erudito*, el *dilettante* o el *connoisseur*, - en las que por diversas razones, como hemos visto, no abundan las

mujeres- y dejando al margen a los especuladores, nos lleva a plantearnos cuáles son los móviles o motivaciones que les impelen a coleccionar: consideraciones de orden estético y hedonista, o como refugio o bálsamo ante las penalidades de la vida, o el deseo de posesión, prueba de codicia y ostentación, en definitiva, expresión de estatus social y riqueza.

Personajes vehementes y solitarios, raramente encontraremos a los coleccionistas como protagonistas de obras literarias o cinematográficas. Y si los hallamos, los autores suelen ser poco condescendientes con las figuras de los coleccionistas. Aunque, todo hay que decirlo, hay algunas novelas en las que destacan con luz propia y donde encontramos los retratos más acabados de estos entusiastas fetichistas de los objetos: en *El Primo Pons* de Balzac, *Bomarzo* de Manuel Mújica Láinez o *El amante del volcán* de Susan Sontag. Por lo que respecta a las películas, los ejemplos son todavía mucho más escasos. Aun así, descuellan dos films: *Citizen Kane* y *Confidencias (Grupo de familia en un interior)*. Como escribió Walter Benjamin, al coleccionista todavía no le ha llegado lo suyo, al menos por lo que se refiere a la literatura y al cine.

CAPÍTULO II

PERFILES DE LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO

DEL ARTE EN MADRID

"Man against man is like a wolf, woman against woman is worse, but worst of all is collector against collector."

Edmond Bonnaffé

PERFILES DE LA HISTORIA DEL COLECCIONISMO DEL ARTE EN MADRID

Introducción

El **objetivo** de este capítulo introductorio es realizar una semblanza general -forzosamente selectiva- de la historia del coleccionismo del arte en Madrid. Para ello hemos configurado este capítulo en cinco grandes apartados que abarcan desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

Aproximarnos a este tema es focalizar nuestra atención en uno de los campos de nuestra historiografía artística menos estudiados. Las **causas** de este general desinterés hacia este asunto radican en la dificultad del tema a tratar, habida cuenta de la falta de datos fehacientes, y del hecho de que las **fuentes**, la mayoría de las veces, sean fragmentarias, poco consistentes y dispersas¹. Todo ello provoca dificultades de orden **metodológico** que no deben ser menospreciadas. A todo ello se suma la exigua atención que han mostrado nuestros investigadores por este tema, haciendo verdad la idea de que lo que se desconoce, en muchos casos es como si no existiese. La **bibliografía**² es pues todavía escasa.

I. EL RENACIMIENTO: ORIGEN Y CONFIGURACIÓN DEL COLECCIONISMO MODERNO

De todos es sabido que el origen del coleccionismo se pierde en la noche de los tiempos. En el caso de Madrid³, podemos asegurar sin temor a equivocarnos que, dada la insuficiencia de

¹ Son fundamentales los inventarios, los catálogos de colecciones privadas -aunque tienden a magnificar a los coleccionistas- y las obras de literatura artística, estudios monográficos, o libros de arte de la etapa a investigar.

² No existe que sepamos y hasta la fecha, ningún libro específico sobre el coleccionismo del arte en Madrid. Lo que encontramos son referencias ya desde el siglo XVII con Carducho (1633) y Palomino (ed 1986); J. A. Ceán Bermúdez (1800), J. M. Dumesnil (1860), Pedro de Madrazo (1884), V. Poleró (1886). Tangencialmente se alude a los coleccionistas en Madrid en las obras de A. Pérez Sánchez (1965); J. Urrea (1977); I. J. Rose Wagner (1983); J. M. Morán y F. Checa (1985); J. Brown y J. H. Elliott (ed. 1985); J. Álvarez Lopera (1987); L. Rodríguez Alcalde (1990); H. Trevor-Roper (1991); F. Checa (1992); J. Yarza (1993); R. Gil (1994) y J. Brown (1990) y (1995).

³ Conviene traer a colación que con el término Madrid (*Matrice*, luego *Mayrit* en adaptación árabe) designamos no sólo a una ciudad sino sus alrededores ya que andando el tiempo serían parte inevitablemente de la futura capital de España.

fuentes muy antiguas, es de todo punto imposible determinar la existencia de colecciones de arte no sólo en la **Antigüedad** sino en la **Edad Media**⁴. Intuimos que como en otras áreas geográficas, con un carácter asistemático y poco programático se debieron atesorar numerosos objetos artísticos con un sentido marcadamente mágico-religioso: ofrendas, objetos de arte con fines propagandísticos y áulicos. Posiblemente al calor del enriquecimiento, de los botines de guerra, entraban en circulación gran cantidad de obras. Pero todo esto, a falta de datos fehacientes, no pasan de ser meras conjeturas por lo cual no merece la pena siquiera que entremos a considerarlas⁵.

Sería durante el **Renacimiento** cuando Madrid experimentaría toda una serie de transformaciones que marcarían de manera decisiva la historia de nuestra ciudad y que tendrían importantes consecuencias en todos los órdenes, incluido el artístico y, por ende, el relativo al coleccionismo. Hay pues, un antes y un después del año 1561, fecha en la que este *poblachón manchego* acaba convirtiéndose en la capital del Estado y de un vasto imperio. Y es que el peso político y cultural que vino después fue tal que acabó ensombreciendo lo inmediatamente anterior.

Precisamente sería en los siglos XV y XVI cuando se sentarían las bases del coleccionismo en un sentido moderno⁶. Liquidadas, al menos en parte, las pautas que tuvieron sus tenues inicios en la Edad Media a saber, la estrecha vinculación entre los tesoros artísticos y la Iglesia como principal comitente, las colecciones cobran un nuevo sentido: tienden a imbuirse de un mayor hábito de privacidad, diluyéndose ese omnisciente carácter religioso que durante siglos fue el eje medular de muchas colecciones. En efecto, durante el Renacimiento el concepto y mentalidad del coleccionismo se renueva en un sentido que será el genuino del coleccionismo: el basarse en la

⁴ En vano buscaremos grandes efemérides históricas dignas de ser destacadas en nuestra ciudad durante la Edad Media. *Cfr.* F. C. Sainz de Robles, 1983:13.

⁵ Por aquel entonces Madrid no era más que un humilde poblacho singularizado por su carácter de fortaleza militar. Su entrada en la historia se debe al emir cordobés Muhammad I (850-886) quien fundó esta ciudad en el año 856. Habría que esperar a fines del siglo XI para que Madrid cayese en manos cristianas y los árabes pasaran de población dominante a dominada (R. Hidalgo (1994:37)). Mientras las iglesias madrileñas -de las que el Fuero del siglo XII da cumplida cuenta- se convertirían en los verdaderos *museos* de la época medieval (iglesias de San Justo y San Nicolás, San Andrés..), las obras artísticas se imbuían de connotaciones profundamente religiosas, configurándose en una de las armas de propaganda más eficaces. En el Madrid medieval abundaban los antiguos caballeros vinculados ahora a funciones concejiles, base de las futuras familias próceres de nuestra ciudad (los Vargas, Zapata, Luzón...). Por contra, la aristocracia y el alto clero no tenían ninguna preeminencia en nuestra ciudad.

⁶ Sobre el coleccionismo en el Renacimiento, con referencias a nuestra ciudad, descuellan las obras de J. Brown (1990), F. Checa (1992) y F. Checa (1994).

individualidad, la propiedad privada y sobre todo el resaltar el aspecto frutivo que contiene el arte. Esa nueva sensibilidad que va surgiendo hacia el arte corre pareja al cambio en el modo de poseer el arte y en su valor exhibitivo, ya que se transforma lentamente el tipo de relación que mantiene el coleccionista con los objetos, como ha subrayado Fernando Checa⁷.

Los perfiles que delinean el coleccionismo renacentista vienen marcados por la tendencia acusada a recopilar objetos antiguos, raros, exóticos o misteriosos, que podían ser susceptibles de ser coleccionados, en un maridaje casi siempre perfecto entre ciencia y arte. Esto hay que ponerlo en relación con el auge de los avances científicos, el Descubrimiento del Nuevo Mundo y los gustos eclécticos, eruditos y curiosos de los coleccionistas. Sin embargo, esta tendencia abigarrada a acumular todo tipo de objetos y que es la esencia de las *Wunderkammer* iría evolucionando con el tiempo hacia una especialización y planificación más claras que darían lugar a los gabinetes de pinturas y a los *cabinets* científicos⁸.

Desde tiempos de Felipe II, los coleccionistas españoles que habían llegado a tener una presencia cada vez mayor en el mercado artístico europeo fueron volviendo progresivamente la mirada hacia artistas extranjeros y obras de temática mitológica, paisajes o escenas de género. En

⁷ Véase F. Checa Cremades, 1993: 51-62.

⁸ Tipológicamente sobre dos grandes pilares se asienta el coleccionismo renacentista: los *studiolos* y las *wunderkammer*. Aunque no es lugar aquí de referir con amplitud la esencia de ambas tipologías, no quiero dejar de citar aunque sea sumariamente sus rasgos más importantes. En primer lugar, habría que empezar diciendo que los *studiolos* están considerados como los antecedentes de las *wunderkammer* (para una panorámica satisfactoria sobre los *studiolos* consúltase el catálogo de la exposición *Le Muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, Museo Poldi Pezzoli, Milano, 20 sept.- 1 dic. 1991). Habitáculos de colecciones, y ámbitos de solaz intelectual, su carácter íntimo y simbólico apelaba a una fusión entre lo artístico y lo científico, en los que primaban los criterios de curiosidad y rareza antes que de belleza. Se configuraron como ámbitos de meditación, compendio de los elementos de la *ratio perfecta*. Los *studiolos* tuvieron un gran desarrollo durante el siglo XV por parte de la burguesía y las cortes principescas de toda Europa, sobre todo Italia, como bien ejemplifican, Leonello d'Este (1407-1450), Isabella d'Este (1474-1539) o Federico de Montefeltro (1422-1482), siendo prácticamente inexistentes en España. En cambio, las *wunderkammer* (el estudio clásico sobre las mismas sigue siendo el de Schlosser (ed. 1988)) *kunstkammer* o Cámaras de Maravillas encontraron su acabado más perfecto en Europa central, alcanzando en España su auge desde fines del siglo XVI, y sobre todo durante el siglo XVII. Las Cámaras de Maravillas, que obedecen a criterios programáticos y pragmáticos, pueden ser definidas como representaciones microcósmicas del mundo, en las que tienen cita lo lúdico y fantástico, lo natural y lo artificial. Presentaban una atracción por el preciosismo de los objetos, así como un gusto por lo teratológico, lo anormal y diferente. En ellas no solían faltar las bibliotecas como complemento perfecto. Las *kunstkammer* se extendieron de una corte a otra a través de la diplomacia y el comercio (Italia, Inglaterra, Dinamarca, España...). Con Carlos V y sus ministros, Felipe II y los Grandes de España, o Rodolfo II las Cámaras de Maravillas alcanzaron su esplendor. Paulatinamente, ligado al paso del Manierismo al Barroco, las *wunderkammer* irían transformándose en Gabinetes de Pinturas.

cambio, los pintores españoles operaban dentro de unos todavía estrechos márgenes. J. Michael Montias asegura que una red internacional de mercados interdependientes de obras de arte ya tenía lugar en Europa en el siglo XVI⁹. Ciertamente las restricciones al comercio en las ciudades del imperio de los Habsburgos eran débiles, mientras el comercio del arte se veía vulnerable a los influjos que los condicionamientos políticos o sociales determinaban a veces la dirección del mercado y sus vicisitudes.

Nobles y monarcas de Gran Bretaña, Francia, España o Austria, con recursos suficientes compraban caras y exquisitas obras de arte, mientras en los Países Bajos iba surgiendo una nueva clase de coleccionistas burgueses. La coincidencia de factores económicos e históricos, como la inflación, debido a la afluencia de oro procedente de América, la importancia de la creciente historiografía artística, el interés que le dispensaban los monarcas, en cierta medida propiciaron una mayor sensibilidad y apreciación hacia el arte.

Si el valor de la imagen artística como medio de difusión y propaganda fue ya intuita por los RRCC¹⁰, sería su nieto **Carlos V** (1500-1556) quien abriera el camino para la introducción de las Cámaras de Maravillas en España. Su colección es un claro precedente de las mismas. Sus gustos artísticos influyeron en los de Felipe II, quien además recibió como legado la colección del César. La ecléctica colección de Carlos V (pinturas, medallas, tapices, bustos y estatuas) fue conservada en su retiro de Yuste, y en Simancas. Muchos de sus cuadros procedían de herencias.

El César se despreocupó un tanto por las cuestiones de política cultural, de hecho, como

⁹ J. M. Montias, 1985: 335.

¹⁰ Ya desde los albores del Estado español moderno encontramos en los **Reyes Católicos** (1479-1516) e incluso antes, con Juan II rey de Castilla (1405-1454), ejemplos paradigmáticos de monarcas preocupados por la cultura y el arte, con un progresivo deseo de magnificencia. En ellos se consuma aunque muy matizadamente el paso de la idea de tesoro medieval a la más moderna de colección renacentista. La Corte se configuró como un lugar excepcional para el cultivo de las artes y las letras, siendo uno de los *reductos más firmes del mecenazgo artístico, esencialmente flamenquizado. Así no parece extraño que la pintura de Castilla durante el siglo XV abundase en obras anónimas con dependencia total de los modelos flamencos.* El gusto exquisito aunque bastante conservador de la reina, privilegió de una forma acusada la pintura flamenca (Michel Sittow, Juan de Flandes), así como a Bartolomé Bermejo y a Pedro Berruguete. Yarza considera que "Isabel la Católica, conjuntamente con su esposo y de forma personal fue una de las mayores promotoras del arte hispano en la Edad Media como en diversas ocasiones se ha reconocido." (1993:87). La reina Isabel, además, reunió una notable biblioteca y una formidable colección de tapices. Los cuadros de su colección que llegaron a ser unos quinientos, eran principalmente de temática religiosa. En gran parte fueron desperdigados tras su muerte, quedando tan sólo contados ejemplos de la misma en la Capilla Real de Granada. Esta colección de pintura fue acrecentada aunque escasamente, por su hija la reina Juana, en una etapa en la que se iniciaba la Edad de Oro de la pintura española.

afirma contundente F. Checa "no podemos sostener la idea de un Carlos V realmente aficionado a las artes"¹¹, porque lo que realmente le interesó fue crearse una imagen artística y áulica acorde con su persona. Parte de la colección de joyas, armas, piedras preciosas o vestiduras imperiales fueron subastados en pública almoneda en el Colegio de San Gregorio en Valladolid en agosto de 1559, y el rey Felipe II, usando de la facultad que se le reconocía en el testamento de su padre, compró todos los cuadros y algunas alhajas muy escogidas, sacrificando algunos objetos de valor al pago de acreedores. Hubo una segunda almoneda en Madrid en septiembre de 1562 de los bienes que quedaban por vender; se llevó a efecto en el convento de San Francisco y en el hospital de la Latina¹².

Pocos monarcas españoles han ejercido mayor magnetismo y suscitado más controversias que **Felipe II** (1527-1598). Huelga decir que no sólo fue un mecenas de altura, que admiró y trató a artistas de fuste como Antonio Moro, Leoni o Tiziano, sino un coleccionista de primera, dotado de una sensibilidad para el arte poco común.

La transcendencia que tuvo dentro de la historia del coleccionismo y del mecenazgo ha sido resaltada por Fernando Checa en su fundamental estudio sobre el hombre más poderoso de la época¹³. En Felipe II encontramos al fundador del coleccionismo moderno, iniciando la era del megacoleccionismo, que culminaría en el siglo XVII¹⁴. Con él se configurará un coleccionismo regio del que partirán los criterios para las futuras colecciones de la Corona, y que estaba acorde con lo que se realizaba en Europa en ese momento. Por de pronto, el duque de Toscana o Francisco de Médici, entre otros, le regalaron pinturas y otras las consiguió a base de herencias,

¹¹ F. Checa, 1994:197.

¹² Era práctica y antigua costumbre sacar a venta en públicas subasta pinturas, alhajas y demás bienes muebles de la monarquía cuando estos fallecían para pagar deudas, pero estas ventas mermaban en poco el caudal artístico de la Corona (de los cuatrocientos sesenta cuadros de la reina Isabel sólo fueron vendidos cuatro tablas y tres lienzos). Sea como fuere, desde el reinado de Felipe II, los monarcas en sus testamentos solían vincular la pintura y otros bienes a la Corona para así no enajenarlos. Véase P. de Madrazo, 1884:44.

¹³ F. Checa, 1992.

¹⁴ J. Brown considera que con Felipe II se inicia la era del megacoleccionismo porque el nivel de adquisiciones de Felipe II "no tuvo precedentes en la historia del coleccionismo pictórico" (1990:67) ya que logró reunir en su variada y excelente colección más de un millar de cuadros (pintura religiosa, mitológica, retratos..).

compras y en algunos casos por confiscaciones a los *rebeldes*¹⁵.

Felipe II, interesado desde muy joven por el arte en sus variadas vertientes, fruto de su esmerada educación y de una familia de tradición coleccionista, supo rodearse de importantes consejeros culturales como *Ambrosio de Morales* o *Paéz de Castro*, recibiendo también grandes influencias en la configuración de sus gustos por parte de *María de Hungría* (exquisita coleccionista de *Tizianos* y antiguos maestros flamencos), del cardenal *Granvela* o de *Carlos V*, o las experiencias que le depararon sus viajes por Italia, Gran Bretaña o Flandes. Propició la llegada de obras y artistas flamencos e italianos en una escala sin precedentes, y dió un paso de gigante al configurar su colección, una de las mejores de la Europa del siglo XVI, con un sentido plenamente moderno.

Por lo demás, la pintura italiana fue mucho menos abundante en España hasta el siglo XVI que la flamenca. La colección de este monarca, diseminada por sus numerosos palacios (*El Pardo*, el *Alcázar de Madrid*, *El Escorial*, etc.), la formaban casi la totalidad de la colección de *María de Hungría* y de *Carlos V*, siendo la columna vertebral de la misma las obras de su admirado *Tiziano*¹⁶. En suma, el Rey Prudente aventajó a su padre en su buen gusto, refinado y caprichoso, donde se aunaban lo clásico, lo profano, raro o lo religioso y donde sus preferencias basculaban entre Flandes e Italia; al tiempo, al establecer la capitalidad de Madrid propició por primera vez un arte de corte, y que ciudades como *Toledo* o *Sevilla* se convirtieran cada vez más en centros culturales de primer orden.

La colección de *Felipe II* fue aumentada con cierta parsimonia, pero no sin eficacia, por su hijo **Felipe III** (1598-1621), quien abandonó de manera definitiva las preocupaciones científicas y naturalistas de su padre para centrar su atención en las colecciones de pintura, diversificadas en residencias regias de *Valladolid*.

La introducción de las primeras formas **Renacentistas** y de las nuevas tendencias artísticas es casi inimaginable sin el apoyo definitivo que durante esta etapa tuvieron las empresas artísticas llevadas a cabo por un sector minoritario de la nobleza, como el de la poderosa familia de los *Mendoza*. Ya desde la segunda mitad del siglo XV tuvo lugar el espléndido auge en el patrocinio

¹⁵ H. Trevor-Roper, 1992:97.

¹⁶ Sin embargo, su colección no se agota en pinturas maestras de este pintor veneciano o del *Bosco*, sino que cuenta con antigüedades, libros, monedas, relicarios, estampas, objetos arqueológicos, científicos, naturalistas, y como contrapunto, una biblioteca en *El Escorial* en consonancia con las de *Florenia* o *Praga*, planteada como una verdadera *wunderkammer*.

e interés por el nuevo fenómeno de las bibliotecas y de las colecciones privadas, con un claro sentido emuladorio con respecto a la monarquía.

Miembros pertenecientes a distinguidas y cultas familias aristocráticas, y altos cargos eclesiásticos afectaron de manera importante al desarrollo de la pintura española, en una sociedad que desde fines del siglo XV valoraba cada vez más la aspiración por el lujo y la ostentación. Las capas altas de la sociedad madrileña y española intentaban ponerse a tono con sus homólogos en Italia y resto de Europa en un sentido, por lo demás, emuladorio con respecto a la Corona. Las clases privilegiadas sentían gran estimación por sí mismas y por la plasmación de su imagen que parecía ennoblecerse y legitimarse a través del arte. Sin embargo, la pasión por el coleccionismo no era un comportamiento generalizado en el grueso de la nobleza, antes bien, era patrimonio de reducidos sectores de la aristocracia con inquietudes culturales y artísticas. Así, M. Hernández Álvarez puso de manifiesto que: "su mecenazgo era olvidado en la mayoría de los casos porque su ignorancia bordeaba el analfabetismo"¹⁷ en un sociedad en la que la ociosidad se consideraba como una prueba de diferenciación social y el trabajo como algo sumamente infamante.

De todo lo anteriormente dicho se infiere, a tenor de los resultados, que el coleccionismo protagonizado por la nobleza daba mayores frutos en Italia que en España. Es también muy difícil dilucidar si eran verdaderos coleccionistas o si simplemente habían hecho acopio de obras de arte. Desconocemos pues, la intencionalidad en muchos casos.

Entre la *élite* coleccionista de la época ligada a la corte, descuella especialmente **Antonio Pérez**¹⁸ (Madrid 1540-Paris 1611). Este controvertido secretario de Felipe II, vivió en Madrid en la casa de Puñoenrostro, cerca de la iglesia de San Justo (hoy plaza del Cordón)¹⁹. Si en esa vivienda deslumbraban los cuadros por él atesorados, no menos era su ostentosa residencia *La Casilla*, construida en las afueras de la ciudad. Ambicioso, amante del lujo y la ostentación, fue un más que singular coleccionista de mujeres y de obras de arte. En especial fue el primer adquirente de cuadros de Tiziano "a gran escala"²⁰, con un evidente deseo emuladorio respecto

¹⁷ M. Hernández Álvarez, 1989:335.

¹⁸ *Cfr.* Gregorio Marañón, 1969.

¹⁹ R. Hidalgo, 1994:80.

²⁰ F. Checa, 1994:186.

al rey. En 1590 se le confiscaron sus bienes²¹ y acabó vendiendo su colección cuando la tierra empezó a moverse bajo sus pies...

II. EL COLECCIONISMO EN EL SEISCIENTOS: DE LA CÁMARA DE MARAVILLAS AL GABINETE DE PINTURAS

En el siglo XVII Madrid era básicamente una ciudad conventual más que una capital imperial y cortesana dada la gran cantidad de iglesias y conventos que poblaban la Villa. Carecía por tanto de apariencia monumental en sus edificios civiles aunque también había "algún que otro

²¹ Otros coleccionistas de la época, aunque no vinculados específicamente a Madrid, fueron Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), el gran **Duque de Alba**, que a parte de ser el más destacado militar de su época, fue amigo y protector de Boscán y Garcilaso de la Vega. En su palacio atesoraba retratos suyos y de sus antepasados, tapices y esculturas, pero su papel como coleccionista, en el que había una feliz ligazón entre *arma et litterae*, apenas se intuye por las pérdidas irreparables en su castillo de Alba de Tormes. También descuella la colección de medallas y antigüedades de **Iñigo López de Mendoza**, primer marqués de Santillana (1398-1458) poeta y político de la corte de Juan II. Fue el típico cortesano de su tiempo y un gran bibliófilo. Llegó a hacerse retratar en actitud orante por Jorge Inglés. En la misma honda de glorificación personal a través del arte encontramos a **Álvaro de Bazán** y su exquisita residencia palaciega del Viso del Marqués, construida como lugar de solaz y disfrute de sus recuerdos y trofeos. **Diego de Guevara** que fue retratado por uno de los mejores pintores de la época, Michel Sittow (h. 1515-1518), fue un gran coleccionista de pintura flamenca (*el Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck etc.). Coleccionistas catalanes del siglo XVI fueron **Lluís Desplá** (muerto en 1524), que fue arcediano mayor de la catedral de Barcelona o el vicescanciller **Miquel May** o la familia **Requesens- Zúñiga**, mecenas de artistas como Jan Gossaert que trajo a su Palacio Real Menor tablas flamencas de la primera mitad del siglo XVI. Por su parte, la Iglesia confirmó su papel de protectora y mecenas, dado el refrendo que supuso Trento para el arte, un arte, por lo demás, apologético y combativo para así hacer frente a la herejía y exaltar precisamente, todo lo que los protestantes atacaban -con diferencia, el protestantismo no propició el coleccionismo de pintura religiosa ya que eran partidarios de la desnudez de las paredes de las iglesias-. Por eso no es extraño que los inventarios demuestran que antes de Carlos V los cuadros de nuestros monarcas eran casi todos de devoción. Por la importancia de la Iglesia en España, el coleccionismo de altos dignatarios eclesiásticos merece un capítulo aparte. Solían ser coleccionistas conservadores e imitativos en sus gustos artísticos, siguiendo pautas estilísticas determinadas. Muchos de estos eclesiásticos eran de familia aristocrática, con esmerada educación y gusto exquisito. Los mecenas eclesiásticos marcaron la *manera española*: los gustos se encontraban mediatizados y limitados por cuestiones de doctrina y decoro, aunque los temas mitológicos o paganos eran más frecuentes de lo que nos imaginamos, pero se han conservado escasos restos. Ejemplos ilustrativos de eclesiásticos y a la vez, coleccionistas de peso fueron: el obispo de Palencia, **Juan Rodríguez de Fonseca** (1451-1524), procedente de una aristocrática y poderosa familia y gran aficionado a la pintura flamenca; el cardenal de Toledo **Pedro González de Mendoza** (1428-1495), hijo del marqués de Santillana, creador de uno de los primeros ejemplos de colecciones clasicistas en España. Su colección fue muestra palmaria del prestigio que la cultura como instancia de poder estaba alcanzando en nuestro país; el poderoso Cardenal Cisneros (1436-1517) o el humanista y amante de las artes, el cardenal **Juan de Tavera** (1472-1545) etc.

caserón y palacio de noble."²² En lo sustancial, esa imagen perdurará hasta el siglo XIX.

En aquella centuria se vivió una verdadera **Edad de Oro** del coleccionismo en la capital de España. Durante ese siglo aumentó el interés por el coleccionismo produciéndose una lenta diferenciación entre gabinetes de pintura y *cabinets* científicos. Esta separación entre lo científico y lo artístico, latente ya en el siglo XVI, tomó verdadera carta de naturaleza en el siglo XVII. De meras agrupaciones inorgánicas se pasó a ordenaciones coherentes siguiendo un hilo argumental. La fascinación tan típica por el objeto, característica del Manierismo, alcanzó en el Barroco tintes ostentatorios y de amor al lujo.

Como ha escrito Fernando Checa, "si el siglo XVII se distingue de la centuria anterior es por una distinta posición ante el problema de la ciencia, de esta manera el nacimiento del coleccionismo moderno del que derivará a la postre la idea -de origen ilustrado- de los museos públicos, tienen su punto de partida en la división de los elementos eclécticos que configuraban los museos del manierismo."²³

El auge de Madrid en el siglo XVII como centro artístico de primer orden no se entiende sin esa importancia política, económica y cultural que iba adquiriendo a pesar de que fue una época de crisis a todos los niveles, en pleno declive del Imperio español. De hecho, la importancia de Madrid eclipsó con mucho al resto de las ciudades de España hasta el punto que se convirtió en "el destino de los pintores españoles más ambiciosos"²⁴ a la par que en "uno de los **mercados artísticos** más animados de Europa."²⁵

²² A. Bonet Correa, 1984:7.

²³ F. Checa Cremades, 1985:67.

²⁴ J. Brown, 1990:113.

²⁵ J. Brown, *op. cit.*, p. 133. En un momento en el que en la Europa burguesa se generalizaba la venta de obras de arte en tiendas, el comercio de pinturas se estimaba como impropio de un artista dadas las connotaciones negativas que su mercantilización comportaba. (Véase Martín González, 1984:176) No escasean los ejemplos que ilustran lo mal considerado, pero lo extendido, que estaba el comerciar los cuadros en tiendas especializadas. Don Juan de Alfaro, pintor protegido del Almirante de Castilla, cuando cayó en desgracia ante el almirante, "al verse sin tener qué pintar, para mantener sus obligaciones y que habiendo hecho la diligencia de buscarlo en las tiendas de pintura (que entonces había muchas, que hasta a esto se humilló), aun no se pudo hallar, se melancolizó mucho" (A. Palomino, 1986: 264). Sea como fuere, el comercio de cuadros se había generalizado en el Madrid del siglo XVII, (zona de la calle Mayor, al aire libre, en los alrededores del Monasterio de la Victoria, en el Rastro donde se vendían antigüedades y todo tipo de objetos...), al mismo tiempo que menudeaba la venta a través de agentes o mediadores. En efecto, aunque no llegó a tener la preeminencia de Antwerp o Amsterdam, que fueron los dos centros del mercado internacional más destacables, hay datos fehacientes que prueban la importancia de nuestro incipiente

La ambición **aristocrática** de poseer obras de arte "únicas y codiciadas" comportó que todo aquel que pudiera "darse el lujo" invirtiera "en unos cuantos lienzos."²⁶ De este modo, se extendió la afición-inversión a comprar cuadros que seguía siendo secundada por la **Iglesia**, comitente de pleno derecho y gustos conservadores, así como la **monarquía** que en esta centuria toma la antorcha del afán coleccionístico dejado por sus antecesores.

La **Iglesia** siguió capitalizando los encargos y adquisiciones de obras de arte que solían reflejar fielmente los ideales del dogma católico contrarreformista. No nos sorprende pues, que el grueso de la producción de nuestros artistas fuera de pinturas religiosas²⁷.

La Iglesia se benefició de la falta de competitividad en el mercado artístico, que almacenó en sus conventos, monasterios, iglesias y hospitales. Su magnífico acervo artístico sería después el punto de partida fundamental de la mayor parte de los fondos de nuestros museos nacionales. Pero evidentemente más que de coleccionistas²⁸ en estos casos hay que hablar de comitentes.

mercado (Antonio Matilla ha investigado este tema (1984:180-181)). Casas comerciales flamencas habían abierto sucursales en España y paralelamente, personajes de la nobleza como el Duque de Lerma, disponía de agentes en Milán, Génova o Florencia. Se conocen incluso nombres de los *marchantes* de la época como Miguel de Villalpando o Simón Fogo. Durante el siglo XVII fue muy frecuente en España atribuir a pintores de gran calidad, cuadros de artistas de escaso nombre (Tiziano o Tintoretto por Bassano por ejemplo). Artistas como el pintor Juan Carreño de Miranda (Avilés 1614-Madrid 1685), aparte de ser pintor de Cámara de Carlos II y una de las figuras claves de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII, fue también tasador de grandes colecciones artísticas madrileñas del siglo XVII (la del marqués de Campotejar, la de Tomás de Aguilar, consejero de Hacienda de Felipe IV, o la de Luis Hurtado, también consejero del monarca) o el funcionario Juan Alvarez que a su muerte en 1668 dejó doscientas pinturas; también la de Catalina Vélez de Guevara (condesa de Oñate). Al mismo tiempo, no podemos dejar de citar la existencia de ventas ambulantes por parte de chamarileros, así como la exportación de cuadros a las Indias. Un ejemplo de artista que vivía a base de encargos fue Zurbarán quien además realizó, sobre todo en la década de los 40 del siglo XVII, muchos envíos de sus obras a las Indias. En otras ocasiones, según los documentos, se enviaba arte español, no realizado *ex-profeso*, y allí se vendía como se pudiese. Pintores de poca calidad y prestigio enviaron muchos cuadros a América. Paralelamente, el artista empezaba a exigir unas más elevadas cotizaciones, ya que a lo largo del siglo XVII se fue observando un incremento en los precios de las obras de arte.

²⁶ J. Brown, 1995:158.

²⁷ Los encargos de la Iglesia eran la base del sustento diario de casi todos los artistas, salvo excepciones. Así las cosas, la pintura de temática profana que abundaba en las colecciones privadas, en el ambiente de palacio y en las casas de nobles era más bien fruto de artistas foráneos como Tiziano o Rubens.

²⁸ Dentro de los coleccionistas pertenecientes al estado eclesiástico descuella, aunque no en Madrid, la personalidad del **cardenal Sandoval**. Efectivamente, Bernardo Sandoval y Rojas formó parte de la élite ilustrada de Toledo. Coleccionó obras de los seguidores de Caravaggio, convirtiendo así a la ciudad imperial en el único lugar de España donde en los inicios del siglo XVII existía una cierta concentración de pinturas procedentes del círculo inmediato del artista italiano.

Dicho con otras palabras, las instituciones eclesiásticas no pueden ser circunscritas dentro del ámbito de los coleccionistas, pues nada más lejos de sus anhelos que el crear colecciones artísticas.

Definido como uno de los más apasionados *connoisseurs*²⁹ y protectores del arte que jamás hayan ocupado trono, **Felipe IV**³⁰ (1621-1665), más que **Felipe III** (1598-1621), favoreció de modo certero y entusiasta al coleccionismo. Mientras delegaba su poder político en poderosos validos, indiferente a una Hacienda exhausta, su ejemplo fue seguido por destacados "nobles, banqueros, comerciantes y burócratas reales."³¹ Sus virreyes y embajadores, bajo la iniciativa del rey, aprovechaban cuantas ocasiones se les ofreciera para acrecentar el tesoro pictórico de la Corona³². Asimismo propició que la Corte tuviera relaciones artísticas con todos los dominios europeos (Bélgica, Nápoles, Lombardía, etc.).

Felipe IV compró pintura prácticamente hasta el final de su vida, y así no es exagerado pensar que su colección fue la más extensa e imponente de toda Europa, conformada entre herencias, adquisiciones y regalos (Tiziano, Rubens, Ribera, Velázquez). En su palacio del Buen Retiro se concentraban más de dos mil cuadros (sus intereses artísticos estaban focalizados esencialmente en la pintura). Es notorio que bastantes nobles, sabiendo las aficiones coleccionistas del monarca, le regalaban pinturas y muchos de los cuadros del Museo del Prado tienen ese origen³³. En fin, hemos de señalar que el conjunto de pinturas reunidas por Felipe IV es la única gran colección de la España imperial que ha sobrevivido más o menos indemne hasta nuestros días. De ella se compone lo esencial del Museo del Prado, el mejor ejemplo de la contribución de

²⁹ F. H. Taylor (1980), pasa sobre ascuas al referirse al coleccionismo en España, excepción hecha de Felipe IV al que no ahorra alabanza en su labor como coleccionista.

³⁰ Sobre Felipe IV coleccionista puede consultarse J. Brown y J. H. Elliott (1985). En este libro se alude a los coleccionistas españoles de la época especialmente en el capítulo 5 "Aficionados al arte de la pintura" (pp. 111-148).

³¹ Cf. J. Brown, *op. cit.*, 1995, p. 145.

³² Especialmente eficiente fue el embajador Alonso de Cárdenas, quien adquirió muchos cuadros de la colección del rey inglés Carlos I cuando fueron puestos a la venta por el gobierno de Cromwell, tras la ejecución del monarca en 1649. Carlos I fue un entusiasta coleccionista de arte. Siendo Príncipe de Gales visitó Madrid donde adquirió muchos cuadros, "los cuales pagó y estimó con excesivo precio" (Carducho, 1979:423). Entre las pinturas que compró descollaban gran parte de los cuadros procedentes de las almonedas del Conde de Villamediana y de Pompeo Leoni.

³³ Entre los aristócratas que obsequiaban al rey con obras de arte despiden el Duque de Medina de las Torres (un Corregio), el Almirante de Castilla (un Caravaggio), o Luis Méndez de Haro (un Tiziano).

España a la historia del coleccionismo. Lo lamentable es que grandes colecciones españolas, como luego veremos, gradual e imparablemente se fueron desmantelando, desapareciendo como por ensalmo.

La concurrencia de los dos soberanos Carlos I de Inglaterra y Felipe IV de España "fit tripler dans toute l'Europe les prix des ouvrages des grands maîtres" según escribió en el siglo XVIII, J. B. Dubos³⁴.

Con Carlos II (1661-1700) se puso fin a una dinastía y a una época áurea de la historia del coleccionismo. Este monarca, aunque incapacitado para gobernar, alentó la utilización del arte como medio de propaganda real. Su reinado no supuso la menor pérdida de interés por las colecciones artísticas de la Corona, e incluso hubo un notable enriquecimiento gracias a las continuas donaciones de nobles y alguna adquisición afortunada. Sus agentes buscaron obras de arte en toda Europa, a través de almonedas y subastas. A la muerte de este monarca, los inventarios hablaban de casi seis mil pinturas.

Hacia fines del siglo XVII la monarquía de los Habsburgo comenzaba a sobrevalorar lo extranjero y a comprar pinturas de otros países como después en el siglo XVIII *importar* arquitectos o políticos. En cualquier caso, el advenimiento de los Borbones no supondría ningún perjuicio para las artes, antes bien, fue el inicio de un nuevo ciclo de influencias extranjeras.

La **aristocracia**, y frecuentemente una pujante burguesía, durante esta época constituyeron una de las bases sociales con mayor significación desde el punto de vista artístico y *coleccionístico*. Paulatinamente habían logrado forjarse una imagen de esplendor a semejanza del rey. Inspirados por el ejemplo de la monarquía, con tintes claramente emulatorios, destacados nobles se convirtieron en ávidos y perspicaces coleccionistas, que viajaban por Italia y Flandes y entraban en contacto con los artistas de su tiempo.

Una de las **fuentes** fundamentales con las que contamos sobre este tema son los *Diálogos de la Pintura* de Vicencio Carducho. Publicado en 1633, este libro, al que podríamos definir como un *rara avis* de nuestra historiografía artística, en su Diálogo VIII hace un recorrido sumario pero altamente ilustrativo por algunas de las colecciones de pintura de Madrid más relevantes, lo que patentiza la existencia en pleno siglo XVII de sagaces coleccionistas. Este Diálogo tiene un gran valor documental ya que sobre este tema existe una dispersa y escasa información, además de ser un testimonio de primera mano sobre la existencia de coleccionistas

³⁴ Citado en K.Pomian, *op.cit.*, 1987, p. 187.

privados en la España de la época. De una gran parte de las mismas no sabemos más de lo que cuenta Carducho.

Tampoco podemos dejar de aludir a la importancia testimonial de las testamentarias, contratos, cartas de pago y todo género de operaciones mercantiles con respecto al arte, por lo que podemos saber la riqueza pictórica que atesoraban muchos particulares, y los inventarios del Archivo de Protocolos, así como los datos que nos ofrecen las impresiones de Pacheco, Palomino o Cassiano del Pozzo, secretario del Cardenal Francesco Barberini, que en su viaje a Madrid en 1626 dejó constancia de sus opiniones sobre las mansiones nobiliarias. Como ha escrito José Simón Díaz, "las anotaciones de Pozzo y Carducho, comparadas con las de Ponz, corroboraron la idea de que ni en el siglo XVII ni en el XVIII las familias próceres españolas, salvo contadísimas excepciones, poseían en Madrid residencias que por su arquitectura y por su contenido artístico estuviesen en proporción con su potencia económica y su poder político."³⁵

Eran enormes y destartalados caserones -en los alrededores del Alcázar- que sólo destacaban del caserío circundante por su tamaño y por los escudos de armas de las fachadas. Esto fue algo ya destacado con asombro por viajeros a lo largo del siglo XVII como la condesa de D'Aulnoy o el polaco Jakob Sobiesky, aunque si hacen constar la importancia de las galerías de pintura que solían brillar en los palacios³⁶.

En lo concerniente a bibliotecas, que solían ser el complemento perfecto de una colección, la misma conclusión podemos deducir. Los méritos de los escasos ejemplos suelen hacer olvidar la penuria general existente. De todas formas, lo cierto es que las colecciones de Madrid, en algunos casos, alcanzaron la importancia de verdaderos museos de pintura, especialmente italiana, flamenca y española. Ya escribió Ortega que en los inicios del siglo XVII se afirmó en España la afición de coleccionar pintura por parte de muchos nobles que volvían de Italia³⁷.

Es notoria la predilección de los coleccionistas españoles, sobre todo en los ambientes aristocráticos, por la pintura flamenca o italiana. Esto es algo que desesperaba a los propios pintores españoles, como Ribera o Eugenio Cajés, que lamentaban el hecho de que nuestros

³⁵ J. Simón Díaz, 1980:205.

³⁶ Hay abundantes referencias en F. Checa (1994:187-190) sobre los coleccionistas en la corte madrileña del siglo XVII.

³⁷ J., Ortega y Gasset, 1987:252.

aristócratas comprasen obras de arte fuera de España³⁸. Siguiendo en la misma línea, el propio Palomino además de reconocer que para alcanzar fama en España era necesario pasar por Italia, aseguraba que "Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros."³⁹ Así las cosas, como subrayó Pérez Sánchez: "el interés mayor seguía siendo, (al dictado seguramente de los teóricos como Céspedes, Carducho o Pacheco), la pintura del siglo XVI."⁴⁰

Fue también en el siglo XVII cuando se inició el **expolio** de pintura española. Ya desde el siglo XVII, cuadros de la Escuela española eran sacados de nuestro país a manos de flamencos e italianos, sobre todo, pero también ingleses, que a veces sabían apreciarlo mejor que los propios españoles. Los ejemplos de coleccionistas en el Madrid del siglo XVII pueden ser citados casi *ad infinitum* aunque los muy relevantes son escasos⁴¹.

El **Marqués de Leganés**⁴², don Diego Mesía de Guzmán, muerto en 1655, amasó una ingente fortuna que le permitió entre otras cosas, adquirir más de un millar de pinturas así como objetos científicos y curiosidades que atesoró en sus palacios de Madrid. Amigo de Rubens y Van Dyck, sus campañas militares por Flandes e Italia propiciaron la compra de obras de arte en estos países, así como la maduración de su innato gusto artístico.

Bajo el amparo del impresionante aumento de su riqueza, de sus privilegios reales y del apoyo de su primo, el todopoderoso Conde-Duque de Olivares, y gracias a un matrimonio ventajoso, su colección conoció un crecimiento sin parangón. Hoy en día nos parece inverosímil que en el corto espacio de doce años, desde 1630 hasta 1642 lograra adquirir cerca de cien cuadros al año, es decir, uno cada tres días, hasta totalizar la no despreciable suma de 1.333

³⁸ Sin embargo, Ribera fue un pintor con muchos encargos y muy bien pagados. Trabajó para casi todos los Virreyes de Nápoles, para el rey de España y algunos nobles de nuestro país así como para coleccionistas extranjeros. Su acelerado tren de vida, con grandes dispendios, propició que a su muerte, sus herederos no recibieran como legado más que algunos inmuebles y poco dinero.

³⁹ A. Palomino, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁰ A. Pérez Sánchez, *op. cit.*, 252.

⁴¹ A pesar del elenco extraordinario de colecciones de esta época muchas obras citadas en los Inventarios, según Checa "no pueden corresponder a originales de los grandes maestros de la escuela veneciana, ya que en su mayoría se trata de obras de las que no encontramos ningún otro tipo de mención. Pero también es cierto que la abundancia en estos documentos de entradas de pintura atribuida a la escuela de Venecia configura una tendencia muy clara del gusto en los ambientes cortesanos madrileños. Tendencia que tenía su eje en las colecciones del Alcázar, el Pardo o El Escorial y que actuaba como un claro punto de referencia en la evolución del propio desarrollo estilístico y forma de la pintura española." (1994:187).

⁴² Sobre la colección del marqués de Leganés véase J. López Navío (1962).

pinturas. Tanto por cantidad como por calidad, no existe duda de que en ella encontramos, si no la mejor, una de las más destacables colecciones del siglo XVII, que, por lo demás, es pareja en evolución a la de su meteórica carrera política. Rica en buenas pinturas antiguas y modernas (Tiziano, Caravaggio, Corregio, Giorgione), fue fatalmente dispersada por sus sucesores. Muchas de sus obras pasarían luego a engrosar los fondos del Museo del Prado y de colecciones extranjeras.

Por su parte, el **Duque de Lerma**⁴³, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), sobrino de don Bernardo de Sandoval, fue un verdadero protector de las Artes, sobre todo de la pintura (adoraba las obras de Rubens). Sabemos de sus bienes por inventarios y se tiene constancia de que concedió abundantes regalos a conventos o monasterios de su fundación o patrocinio. Su colección, distribuida en sus casas de Lerma, Valladolid y Madrid, era extraordinaria en cuadros, tapices, alfombras, piezas de oro y plata, pero paulatinamente la fue vendiendo hasta el punto que hacia el año 1617 sólo conservaba un ochenta por ciento de las obras de su colección.

Otro notable coleccionista fue el **Duque de Alcalá**, don Fernando Henríquez de Ribera, definido por el tratadista barroco Juan de Butrón en 1626 en sus *Discursos* como "Príncipe en quien tienen tal acogida las buenas letras y las Artes liberales, que como a Asilo en sus infortunios que padecen muchos en la opinión de los ignorantes, se acogen a su amparo, y alas, docto en todas letras y en toda doctrina letrado" (...) y añade además, "finalmente nuestra España necesita de amparos, de premios, de protección, no de ingenios, ni estudios."⁴⁴

Más coleccionistas de la época fueron el décimo **Almirante de Castilla**, don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, muerto en 1647, por cuyo inventario sabemos que tuvo una de las más ricas colecciones de pintura de su tiempo (Riberas); el **Conde de Oñate**, don Iñigo Vélez de Guevara, que fue virrey de Nápoles entre 1648 y 1653; el caballero de la Orden de Santiago, don **Gerónimo Frues y Muñoz, Quevedo**, como testimonia su testamento, por el que sabemos que conservaba varias obras de pintura flamenca; **Lope de Vega**; **Gerónimo de Villafuerte**; el **Marqués de Villanueva del Fresno**, don **Juan de Espina**, cuyas colecciones fueron ponderadas

⁴³ Acerca de la colección de Lerma merece consultarse la obra de L. Cervera Vera (1967).

⁴⁴ *Donde se muestra la veneración en que los antiguos tuvieron la pintura, los Príncipes que la profesaron y algunas de las muchas honras y mercedes que le hicieron*, citado en F. Calvo Serraller, 1981:219.

por Gracián y Quevedo; el rico Juan de Tassis y Peralta, **conde de Villamediana**; el escultor **P. Leoni**, cuya variada colección era de objetos artísticos y curiosos; don **Suero de Quiñones**; **Ambrosio de Morales** y **Antonio Agustín**, dos estudiosos y coleccionistas de la Antigüedad clásica; **Diego de Villalta**, el **Duque de Villahermosa**: don **Martín Gurrea y Aragón**; don **Mateo Montañés** o don **Alfonso de la Cueva**, embajador de Venecia; y el dignatario de alto rango al servicio de los Habsburgo, el embajador **Ferdinand-Bonaventure**, quien en nuestra ciudad adquirió cuadros de Ribera, Carreño de Miranda, Valdés Leal... inaugurando una dinastía de coleccionistas, en torno a 1675⁴⁵; **Juan Álvarez**; el secretario de Felipe IV, **Francisco de Oviedo**; el **Duque de Medina de las Torres**, don Ramiro de Guzmán; el **Conde de Benavente**, don Francisco Alonso de Pimentel, si seguimos a Carducho, formó su colección con obras importadas de Italia por su padre y por otras que Pimentel había logrado reunir⁴⁶; el **príncipe de Esquilache**, el **Marqués de la Torre**, **Juan Bautista Crescenzi**, **Gerónimo Fures y Muñoz**; **Gerónimo de Villafuerte Zapata**; **Antonio Moscoso**; **Marqués de Villanueva del Fresno** y **Don Rodrigo de Tapia**; **Rutilio Gaxi**, el **Conde de Monterrey**, **Suero de Quiñones**, **Francisco Miracles**, **Francisco de Aguilar**, **Geronimo de Alviz**, **Francisco Manuel**, **Francisco Antonio Calamaca**, y **Mateo Montañés**...

Aunque no vinculado estrechamente a Madrid encontramos a una de las figuras bisagras que mejor patentizan el binomio arte y poder y bajo cuya estela surgirá un coleccionismo de grandes vuelos: el **Conde-Duque de Olivares** (1587-1645).

Claramente vemos que el ostentoso D. Gaspar de Guzmán y Pimentel fue hombre de vasta cultura, amante de las letras -protegió a Quevedo y tuvo una fastuosa biblioteca- y mecenas de Rubens y de Velázquez. Nacido en Roma, sus familiares (su primo el Marqués de Leganés, el conde de Monterrey, su yerno el Duque de Medina de las Torres o su sobrino y sucesor Luis Méndez de Haro) fueron también, contumaces coleccionistas.

El **Conde de Monterrey**, Manuel Acevedo y Zúñiga, muerto en 1653, vió incentivada su pasión coleccionista con sus cargos públicos en Italia. El conde se llevó la palma en el saqueo del reino de Nápoles, y así logró hacerse con una extensa y fabulosa colección de unas dos mil pinturas. En el convento de las Agustinas de Salamanca queda algún ejemplo de las obras por él

⁴⁵ Parte de su colección puede admirarse todavía en el castillo de la baja Austria de la condesa Stéphanie Von Harrach Zu Rohrau, descendiente del coleccionista y de esta dinastía de amantes del arte.

⁴⁶ V. Carducho, *op. cit.*, p. 420.

reunidas (Ribera). Fue uno de los mejores clientes de Ribera durante los años de su Virreinato en Nápoles. Finalmente, el **Marqués del Carpio** y IV Conde-Duque de Olivares, don Luis Méndez de Haro (1598-1661), poseyó una magnífica colección. Se benefició a la hora de adquirir obras de arte con la masiva dispersión de cuadros producida a raíz de la conclusión de la guerra civil británica. Fue el primer adquiriente de los cuadros de Carlos I de Inglaterra. En su colección brillaba la pintura veneciana del siglo XVI, pero sobre todo la *Venus del Espejo* de Velázquez, más tarde usurpada por Godoy a la Casa de Alba y hoy una de las joyas de la National Gallery de Londres⁴⁷. A su muerte, los cuadros de su colección fueron enviados a Madrid⁴⁸.

III. EL SIGLO XVIII: EL COLECCIONISMO EN MADRID EN LA ÉPOCA ILUSTRADA

El Siglo de las Luces no puede ser considerado como un jalón fundamental en la historia del coleccionismo en nuestro país, y por ende en Madrid⁴⁹. A diferencia de la centuria anterior, la época ilustrada se va a caracterizar por la penuria de nuestro coleccionismo, debido a "razones

⁴⁷ Bien asesorado, su formidable pinacoteca fue acrecentada por su hijo, **Gaspar de Guzmán**. Fue Gaspar Méndez de Haro y Guzmán (1651-1687), séptimo marqués del Carpio, además de embajador en Roma, virrey de Nápoles, protector de Luca Giordano, amigo de Bernini, figura capital del coleccionismo, que llegó a reunir unos 1800 cuadros, desgraciadamente, y como ha sido habitual, más tarde dispersados.

⁴⁸ Fuera del ámbito madrileño no podemos dejar de citar a **Vincencio Juan de Lastanosa** (1607-1681) coleccionista paradigmático que supo aunar a la perfección el amor por el arte, las armas y las letras y un mecenazgo sin parangón en Aragón. Militar y erudito, este coleccionista de máximo interés, logró reunir en Huesca un importante conjunto de objetos científicos y artísticos, aunque pocos cuadros, además de una biblioteca, que atrajo a visitantes, españoles y foráneos por las maravillas por él reunidas (Felipe IV, el duque de Ferrara, el príncipe de Esquilache, el duque Gastón de Orleans,...), de la que llegó a realizar un catálogo. En este sentido estaba en línea con la colección de Andrea Vendramin que ya contaba con un catálogo desde 1627. De este prócer oscense, Gracián, uno de sus mejores amigos a quien editaba obras, calificó su casa como el *non plus ultra* del gusto y en su obra *El Discreto* escribió sobre la colección de Lastanosa: "Oh, célebre museo y plausible teatro de toda esta antigua griega y romana cultura, así en estatuas como en piedras, ya en sellos anulares, ya en monedas, vasos, urnas, láminas y camafeos, el de nuestro mayor amigo, el culto y erudito don Vincencio" (...). (1967:127). Sobre Lastanosa es esencial el catálogo de la exposición *Signos. Arte y Cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII* (1994).

⁴⁹ Aunque el coleccionismo de arte en el Madrid del siglo XVIII no ha sido objeto de estudio preferente por parte de los investigadores, consideramos fundamentales las obras de A. Pérez Sánchez (1965), J. Urrea (1977) y I. J. Rose Wagner (1983) a la que nos remitimos especialmente en lo relativo a las fuentes y a los coleccionistas del siglo XVIII (1983). Wagner cita como fuentes no sólo a Ponz sino tangencialmente a A. Conca, W. Cumberland, J. F. Peyron, H. Swinburne, A. de Laborde, W. Beckford, el conde de Maule, Lady Holland y la Duquesa de Abrantes.

económicas y culturales, con la excepción de unos pocos casos sobresalientes.⁵⁰

El hilo conductor que ha tejido el coleccionismo en esta etapa viene marcado por la importancia que los ilustrados concedían a la **educación**, siendo las Bellas Artes una fuente e instrumento fundamental en ese empeño. Así las cosas, las cortes europeas -y la madrileña no iba a ser menos- fueron paulatinamente transformando sus colecciones privadas en galerías públicas, saliendo del ostracismo de lo privado, de la accesibilidad para unos pocos. Colecciones artísticas hasta entonces tenidas por secretas pasaron así, a engrosar los fondos de colecciones públicas: los **museos**⁵¹.

El **gusto artístico** parece ser que en esa época varió poco con respecto a la centuria anterior, según prueban distintas colecciones. Es un dato irrefutable que los coleccionistas en Madrid preferían más el arte del siglo XVII que el de sus contemporáneos dieciochescos. Rose Wagner cifra este hecho en que: "las colecciones formadas en España durante los siglos XVII y XVIII consistían en gran medida en el reagrupamiento de los miles de cuadros ya reunidos en el suelo español durante el siglo XVII."⁵² Así, no es extraño encontrar que muchas colecciones eran heredadas del siglo XVII. Con todo, la pintura italiana seguía siendo una de las más preferidas y abundantes en nuestras colecciones⁵³.

Brillaba por doquier en las colecciones no sólo de Madrid sino de Valencia o Sevilla. Con todo, como ha sugerido Jesús Urrea⁵⁴, la creación de la Academia de Bellas Artes en Madrid en 1751, fruto de la política centralista y unificadora de los Borbones, propició entre otras cosas que

⁵⁰ I. J. Rose Wagner, *op. cit.*, p. 59.

⁵¹ Uno de los primeros museos del siglo XVIII fue la Real Biblioteca de Madrid, creada en 1716 por Felipe V, en la que reunió junto con su biblioteca objetos científicos y otras curiosidades en su gabinete. Fue el núcleo de origen de la Biblioteca Nacional y su Gabinete de Antigüedades, el germen del Museo Arqueológico. Por su parte, Fernando VI creó el Gabinete de Historia Natural en 1753, pero tristemente sus colecciones se fueron disgregando parcialmente y habría que esperar a que Carlos III creara un nuevo gabinete en 1771, el Real Gabinete de Historia Natural, que con un sentido enciclopédico atesoraba minerales, fósiles, antigüedades romanas, etc. Paralelamente se produjo una gradual distinción entre la Corona y la Nación que condujo a la creación de museos de carácter no real, sino nacional, con bienes de la Corona e incluso por iniciativa suya, en un proceso de nacionalización de bienes regios.

⁵² I. J. Rose Wagner, 1983:94.

⁵³ Para este tema es fundamental la tesis doctoral de J. Urrea (1977).

⁵⁴ J. Urrea, *op. cit.*, p. 48.

se frenara la importación de pintura extranjera. Aparte de este hecho, se incrementó el coleccionismo de **obra gráfica** fruto del auge que experimentaron ya desde la segunda mitad del siglo XVIII -el grabado se convirtió en disciplina académica- y tanto el libro como la estampa jugaron un papel transcendental en la difusión de las nuevas ideas y de las obras de los grandes maestros.

En otro orden de cosas se evidencia que en el siglo XVIII se produjo el desarrollo de un **coleccionismo científico** ligado al desarrollo del comercio de ultramar, de la ciencia y de la mentalidad ilustrada. Las excavaciones arqueológicas y las expediciones científicas eran fuente de acopio para el coleccionismo culto. También se coleccionaban curiosidades recogidas en expediciones de ultramar. Efectivamente, algunos diplomáticos se revelaban como fervientes coleccionistas, y aprovechando sus estancias en Oriente, las vendían o las cedían a museos, en un momento en que el comercio de objetos antiguos se realizaba en gran escala. Así en el siglo XVIII fueron cuajando colecciones públicas o privadas fruto de expediciones botánicas, de mineralogía, etc. El desarrollo de la egiptología desde fines del siglo XVIII propició también, la pasión por poseer antigüedades egipcias, como la que logró reunir Tomás Asensi⁵⁵.

Un dato que corrobora lo exiguo de nuestro coleccionismo artístico del siglo XVIII es la insignificancia de las ventas públicas en Madrid, nada parangonable con los centros de subastas de arte en expansión en Londres (Christie's, Sotheby's) o en París (Rémy's Paillet's, Bullion). Sin embargo, es desde fines del siglo XVIII cuando se desarrollan frecuentemente, en un mercado saturado de pinturas italianas, españolas y flamencas de calidad muy dispar.

Un claro referente sobre lo anteriormente citado nos lo brinda el propio Godoy cuando dijo "no cabiendo ya los cuadros en los desvanes se hicieron almonedas públicas donde se vendían a vil precio⁵⁶." (...) Los lugares de venta solían seguir siendo el Rastro, tenderetes al aire libre o ferias, como fue habitual en el comercio de arte de todos los siglos, sobre todo hasta fines del siglo XVIII. Asimismo, en *La Gazeta* y en *El Diario de Madrid* se publicaban anuncios de ventas de cuadros en casas particulares y subastas públicas. Aunque muchas ventas de la Iglesia, como de otros coleccionistas no están documentadas, sabemos que protagonizaron almonedas de cuadros como lo ejemplifica la que se produjo de la excelente colección del Convento de San Hermenegildo en 1786, donde se pusieron a la venta obras de Ribera, Rubens, Murillo o Tiziano.

⁵⁵ C. Pérez Díe, 1993: 159-169.

⁵⁶ I. J. Rose Wagner, *op. cit.*, p. 63.

El coleccionismo en el siglo XVIII aparece polarizado en la **monarquía**, aunque no con el esplendor de otras épocas, y en una minoría culta e ilustrada. Las grandes colecciones de arte reunidas por la Casa de Austria se incrementaron a lo largo del Setecientos por los **Borbones** con conjuntos coleccionísticos de escultura, numismática, glíptica, etnografía, artes decorativas o arqueología que se conservan en varios Sitios Reales. Desgraciadamente, diversos accidentes provocaron la desaparición de numerosas obras de arte⁵⁷.

La reina **Isabel de Farnesio**⁵⁸ aparece como una de las más entusiastas aficionadas al arte vinculada a la dinastía de los Borbones. Coleccionista selecta y sibarita, procedía de una familia, los Farnesio, muy ligada al mecenazgo y coleccionismo. Sus gustos, en consonancia con los de su época, se encaminaban claramente hacia Murillo⁵⁹ -del que llegó a comprar veintiseis cuadros- y otras escuelas europeas. Por su iniciativa afluyeron a las colecciones regias centenares de cuadros, muchos atribuidos con cierta ligereza, en los que sobresalían, como no, la escuela italiana (Tintoretto, Veronés), así como obras de Teniers y Brueghel, Van Dyck o Rubens.

El palacio madrileño de Buenavista -comprado al Marqués de la Ensenada y a donde se trasladó en 1759- acogió lo más granado de su colección de pinturas de la Granja⁶⁰. Exceptuando a Isabel Farnesio, lo cual dice mucho a su favor, los Soberanos de la dinastía Borbón, como ha sugerido Jesús Urrea, dependían en sus adquisiciones artísticas más que de sus propios gustos, del asesoramiento de reputados *connaisseurs*, embajadores o personajes de depurado gusto como

⁵⁷ En 1734 el funesto incendio del Palacio Real de Madrid hizo que perecieron unos 537 lienzos de autores tan destacados como Velázquez, Tiziano o Rubens.

⁵⁸ El rol desempeñado por Felipe V y su segunda esposa Isabel de Farnesio como coleccionistas ha sido objeto de estudio por parte de Yves Bottineau (ed. 1986) y J. Casaos y C. Valverde (1996).

⁵⁹ Murillo fue un artista de éxito internacional. En parte fue debido al entusiasmo de la reina Isabel de Farnesio por este pintor. En parte también porque conectó con la sensibilidad dulce y un tanto almirada de la época. Murillo era tratado como un pintor italiano, que competía con Rubens y Teniers en elevados precios (Reitlinger (1961a:20). Colecciones francesas, las más ilustres, conservaban *murillos*, así como cónsules británicos en Sevilla y Cádiz, como Julian Williams, quien remitía cuadros de este artista a Gran Bretaña. De todas formas, cuando fue verdaderamente objeto de especulación más que en el siglo XVIII fue en el siglo XIX, sobre todo durante las ventas de las colecciones Soult y Luis Felipe (1852-53). Sobre Murillo y su fortuna crítica nos remitimos a la excelente tesis doctoral de M^a de los Santos García Felguera (1989).

⁶⁰ J. Casaos y C. Valverde, *op. cit.*, p. 45.

el Cardenal Acquaviva, Andrea Procaccini o el Marqués de Scotti⁶¹.

Felipe V (1683-1746) no sólo heredó de su padre en 1711 el Tesoro del Delfín -un rico conjunto de objetos preciosos y muebles- sino la gran colección de Carlos II, sin que hubiera mediado, como en otros siglos, la costumbre de celebrar una almoneda. Acrecentó la colección real, pero parece que primaba más en sus adquisiciones la cantidad que la calidad, desconociéndose, por ejemplo, a qué escuela pertenecían muchas de sus obras. En opinión de Yves Bottineau las colecciones del monarca, abundantes en pintura extranjera, sobre todo italiana, "escapaban a todo plan preconcebido, constituían un fiel resumen de determinadas tendencias artísticas de la corte y de los soberanos."⁶²

Fernando VI (1712-1759) no mostró mayor interés por colecciones de pintura, en una etapa dominada por el gusto por el arte italiano, pero su sucesor **Carlos III**⁶³ logró reunir, a base de herencias y compras, una colección de arte nada desdeñable. El *mejor alcalde de Madrid*, Carlos III (1759-1788) fue hijo, hermano y padre de grandes coleccionistas, por eso su figura como entusiasta del arte ha solido ser minimizada por muchos historiadores. Sobre su relación con el arte hay diversas interpretaciones⁶⁴. Lo cierto es que Carlos III mostró un talante ilustrado de protección a las artes⁶⁵. La prueba está en que incrementó su patrimonio artístico con las

⁶¹ J. Urrea, *op. cit.*, p. 48.

⁶² Yves Bottineau, *op. cit.*, p. 479.

⁶³ Una visión omnicomprendensiva sobre *El arte en tiempo de Carlos III* nos lo ofrecen las IV Jornadas que se celebraron en el C.S.I.C. en Madrid los días 29-30 de Noviembre y 1-2- de Diciembre de 1989.

⁶⁴ Para J. Gállego, la afición a las Bellas Artes de Carlos III "como sentimiento personal no parece ser muy grande" (1988:333) y si bien como intuyó M^a de los Santos García-Felguera manifestó un gran interés por la escuela española (Velázquez, El Españolito) en un momento en el que se incrementó el coleccionismo de nuestra pintura . (1988:337).

⁶⁵ **Carlos III**, consciente del problema de la salvaguardia de los bienes culturales por medio de normativas jurídicas, fue el primer monarca en España en tratar de evitar activamente la salida de obras de arte del territorio nacional, pero como apuntó Gaya Nuño, "la pasión coleccionista y su gran auxiliar, el dinero, hacían imposible cualquier bien intencionada medida" (Gaya Nuño: 1958:15). Las disposiciones restrictivas en las que se ordenaba que en los puestos aduaneros fronterizos se detuvieran las pinturas de artistas ya fallecidos se burlaban, escandalosa y frecuentemente. De especial relevancia fueron las primeras Disposiciones Legislativas que versaban sobre la preocupación, cada vez más acuciante, por conservar las obras de arte. A este respecto, una de las primeras medidas para impedir las exportaciones de cuadros fue la Junta Ordinaria del 27 de Febrero de 1761, fols,105 v. y 106 r: "Enterada la Junta del notable perjuicio que padece la nación de muchos años a esta parte con la continua extracción de pinturas excelentes a países extranjeros y deseando ocurrir con cuanto esté de su parte al remedio de este desorden, acordó que desde

adquisiciones de pinturas de las colecciones de la duquesa del Arco (en 1762), de Kelly (en 1764), del Marqués de la Ensenada (1764), siendo además mecenas de Mengs y Tiépolo. De la excelencia de su colección dió cuenta Madrazo en su *Viaje artístico...*, aunque no podemos dejar de citar, que llevado por un celo excesivamente puritano, quiso *purificar* con fuego los cuadros conservados en el Buen Retiro y en el Palacio Nuevo, que mostraban excesivas desnudeces, aunque afortunadamente, no fue llevado a cabo.

Avisados coleccionistas, dentro de la familia real fueron, aparte de su madre **Isabel Farnesio**, su hermano **don Luis**, o sus hijos **Carlos IV** (un ferviente coleccionista, sobre todo en su etapa de Príncipe de Asturias) o **Don Gabriel**, que se distinguió por su amor a la pintura y a la poesía. Carlos III mandó construir para él la Casita de Arriba del Escorial, obra de Villanueva.

Dentro del estamento noble se perfilan como apasionados coleccionistas gentes ilustradas y curiosas que solían frecuentar el mismo círculo de amistades⁶⁶. La alta nobleza se habituó cada vez más a vivir en la corte. A pesar del afán de munificencia la nobleza era escasamente inclinada a construir palacios o residencias de lujo. La mayor parte de las casas de señores se distinguían, sólo en dimensiones de las demás viviendas, algo que ha sido tradicional en muchas viviendas de la nobleza durante siglos. Coleccionistas destacados del siglo XVIII fueron: Zenón de

luego, se haga consulta al Rey, suplicándole, que, en conformidad de lo que se practica en Nápoles, Roma y otros pueblos cultos, se prohíba, bajo graves penas, que se saquen fuera del Reyno las Pinturas y Esculturas de Artífices famosos difuntos, dando para ello las órdenes convenientes a los tribunales que fueren del agrado de S.M. o autorizando a la Academia que sea servido concederle, cele y cuide por sí de este asunto." De este texto se infiere, por un lado, que era algo que se venía observando desde los últimos años, y también refleja el paternalismo al señalar que primero había que consultarlo con el rey. Es sintomático, también el que se quiera parangonar con lo que estaba ocurriendo en otros *pueblos cultos* como Nápoles o Roma, y otro dato interesante a resaltar es que esta disposición se refiere sólo a pinturas y esculturas de artistas *famosos y difuntos* y el que no especifica cuáles deben ser las *graves penas* a esas infracciones. Nótese, asimismo, la apelación final a la Academia, haciendo hincapié en la importancia de esta institución como celadora del patrimonio. Años después se planteó la **Real Orden del 16 de octubre de 1779**, una disposición legislativa firmada por Floridablanca en el Escorial, a instancias de Carlos III, que más tarde sería reiterada por José I (1810) y Fernando VII, que venía a hacer frente al grave problema del expolio artístico, planteado ya a comienzos de los años 30. Entre otras cosas señalaba: "Ha llegado a noticia del Rey N.S. que algunos extranjeros compran en Sevilla todas las pinturas que pueden adquirir de Bartolomé Murillo y de otros célebres pintores para extraerlos fuera del Reyno descubierta o subrepticamente, contra lo mandado por S.M. sobre el particular en vista del inveterado y pernicioso abuso que se experimentaba de sacar de España los estimables cuadros originales que poseía la nación."

⁶⁶ Así lo ejemplifica el comerciante y erudito Pedro Franco Dávila (1711-1786) quien frecuentaba tertulias, visitaba gabinetes de pinturas y antigüedades y llegó a catalogar su propia colección.

Somodevilla y Bengoechea, más conocido como el **Marqués de la Ensenada**⁶⁷, quien atesoró una rica colección de pinturas y porcelanas; o el **Duque de Alba**, Carlos Miguel Fitz-James Stuart (1754-1835), un gran mecenas, coleccionista y erudito, quien consiguió aumentar sus fondos, en parte, a través de enlaces matrimoniales; y también el **Marqués de Astorga**, el **Marqués de Villafranca**, los **Duques de Medinaceli**, **Santiesteban**, **Infantado** o la **Duquesa del Arco**⁶⁸.

La **burguesía**, durante el siglo XVIII aspiró a rivalizar con la aristocracia en lujo y refinamiento. Lo cierto es que, la gran innovación del coleccionismo en el siglo XVIII, en opinión de I. J. Rose Wagner radicaba en que fueron surgiendo nuevos coleccionistas de clase media-alta, con recursos y que se ven favorecidos en su afán coleccionista por la disponibilidad de muchos cuadros a precios moderados⁶⁹. Con todo, nuestra burguesía no era parangonable con la ricas e ilustradas clases medias francesas o inglesas.

Coleccionistas burgueses e ilustrados fueron **Teodoro Ardemans**, **Bernardo Iriarte**, **Juan Pacheco Pereyra**, **Nicolás de Vargas**, **Agustín Esteve**, **Andrés Peral**, **Leonardo Chopinot**, **Juan Estevan de la Hoz**, o el poliédrico **Florencio Kelly**⁷⁰.

IV. EL SIGLO XIX: COLECCIONES PRIVADAS, VENTAS PÚBLICAS

Las **fuentes** con las que contamos para abordar el coleccionismo decimonónico en Madrid son dispersas y los estudios sobre las mismas están todavía en ciernes aunque son cada vez más abundantes. Del propio siglo XIX destacamos las obras de P. Madoz (1847) -que da cumplida cuenta de los palacios más sobresalientes de Madrid, con algunas referencias a sus colecciones artísticas-, M. J. Dumesnil (1860); P. de Madrazo (1884) o V. Poleró (1886), así como diversas

⁶⁷ El Marqués de la Ensenada era sin duda un *dilettante* que disfrutaba del lujo, el arte y las joyas, llegando a reunir más de doscientas pinturas, contándose entre sus favoritos los cuadros de la escuela flamenca según ha puesto de manifiesto M. Agueda (1991:165-177).

⁶⁸ No hemos encontrado entre las coleccionistas madrileñas del siglo XVIII nada equiparable a la munificencia de las francesas Mme de Pompadour o Mme du Barry.

⁶⁹ I. J. Rose Wagner, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰ Florencio Kelly no sólo fue el cirujano de Felipe V sino un coleccionista y comerciante de origen irlandés de cuadros y otros objetos preciosos, que vivió muchos años en nuestra ciudad. Algunas pinturas de su colección pueden contemplarse hoy en el Museo del Prado (Rubens, Murillo,...). La colección Kelly ha sido estudiada por M. Agueda (1988:287-295).

tesis doctorales que aluden al coleccionismo en ese siglo: I. Rose Wagner (1983) o Rafael Gil (1994).

Quizá en ningún otro siglo como en el XIX las convulsas vicisitudes políticas y económicas determinaron la realidad del coleccionismo artístico, no sólo en Madrid, sino también en el resto de España. En el curso del siglo XIX factores externos, como la Guerra de la Independencia, y factores internos, como la Desamortización, marcaron las pautas de esta etapa, hasta el punto de que si en el siglo XVIII el patrimonio artístico español era uno de los más valiosos, cuantitativamente y cualitativamente considerados, la situación cambió, por distintas razones, en el siglo XIX. En efecto, la **Guerra de la Independencia** supuso una auténtica sangría artística para nuestro país, al tiempo que propició el conocimiento de nuestra pintura en el extranjero.

No sólo Madrid sino gran parte del resto de España se transformó en un gran mercado, mientras la especulación brillaba por doquier⁷¹. A diferencia de otras épocas, durante el siglo XIX hubo más exportaciones de obras de arte que importaciones. Las cartas de Ceán Bermúdez son muy ilustrativas a este respecto en lo relativo a la picaresca española de "vender gato por liebre."⁷²

Uno de los mejores ejemplos del expolio artístico que comportó la guerra de la Independencia lo representa F. Quilliet⁷³. Este comisario de Bellas Artes estaba en el centro del comercio fraudulento, como también el embajador de Dinamarca, el comisionado inglés Wallis,

⁷¹ Prueba de ello es que se realizaban muchas atribuciones a la ligera, cuando no eran fraudulentamente hechas con la intención de pasar cuadros genoveses o napolitanos como de escuela española sobre todo como si fueran obras de Murillo o Velázquez.

⁷² En una carta fechada el 27 de septiembre de 1817, Ceán Bermúdez escribió al coleccionista mallorquín Tomás de Veri: "salieron muchos de España para Inglaterra donde están amontonados en sumo desprecio, porque conocen su poco valor y allí no dan muchas guineas sino por pinturas de primer orden (...); esto lo sé por un amigo mío comerciante irlandés, a quien traté muchos y muchos años en Sevilla, donde tenía su casa y en tiempos de las Cortes se trasladó a Londres cargado de cuadros sevillanos que allí decían de Murillo y de otros pintores andaluces y no pudo vender uno sólo porque los tales ingleses ya han abierto los ojos a costa de muchos chascos y no quieren comprar sino los siete acreditados". (Citado en VVAA, *Cuadros notables de Mallorca. Principales colecciones de pinturas que existen en la isla de Mallorca*, Madrid, Sanz Calleja, 1920, p. 65).

⁷³ F. Quilliet aparece ya antes de la guerra de la Independencia traficando con objetos de lujo hasta el punto que sólo de la Corte se llevó más de mil quinientos cuadros. Solía o requisar las obras o comprarlas a precios irrisorios. Quilliet patentiza lo inefectivo de la legislación sobre materia artística que prohibía exportar obras de arte en teoría aunque la práctica era bien distinta.

favorecidos por la situación de desconcierto y pobreza reinante⁷⁵. Cantidades ingentes de cuadros pasaron a engrosar los fondos de colecciones privadas francesas así como de la deslumbrante Galería de Luis Felipe⁷⁶.

Determinante fue también la **Desamortización** de bienes religiosos, que hundía sus raíces en la época ilustrada, las Cortes de Cádiz y en el trienio constitucional fernandino. Fue un medio de colocar bajo la propiedad del Estado una serie de bienes que estaban en manos muertas. En 1808 empezó de una forma moderada, acelerándose en 1836 de la mano de Mendizábal. Fue un equívoco económico y no solucionó los problemas sociales y agrarios, sin embargo propició el comercio del arte, aunque fuera al socaire de pillajes y fraudulentas compras y ventas de objetos artísticos, diezmando considerablemente el patrimonio artístico de la Iglesia. A este respecto, Madrid se vió muy afectado por la desamortización de bienes religiosos, dado que abundaban en nuestra ciudad numerosas instituciones eclesiásticas.

Si la Guerra de la Independencia y las medidas desamortizadoras incidieron de una forma decisiva en la configuración del comercio artístico y su coleccionismo, hay toda una serie de rasgos o características que lo definen de una forma sustantiva: el afán enciclopédico de integración de todas las artes unido a los gustos tradicionales a la par que eclécticos que se hacen presentes en tantas colecciones. Época dorada de *revivals* e historicismos sin cuento, en el siglo pasado brillaron avezados coleccionistas, que atesoraban no sólo cuadros -que seguían siendo la estrella de las colecciones- sino también objetos de plata y cerámica, armaduras, muebles, abanicos, miniaturas, esculturas, en fin, todo tipo de artes decorativas. Es el gusto por el burgués

⁷⁴ Por poner sólo un ejemplo, el monasterio de El Escorial fue objeto de la rapiña de los expoliadores. Fue entonces cuando se produjo la dispersión de su tesoro artístico y pictórico. Obras de Tiziano o Velázquez, entre otras, fueron *regaladas* a los generales franceses. Al mismo tiempo con las Desamortizaciones, El Escorial fue desposeído de lo mejor de sus obras de arte que en gran parte engrosaron los fondos del Prado.

⁷⁵ Un banquero de Amsterdam, W. G. Goesvelt, en los años de la guerra de la Independencia reunió una espléndida colección de pintura española que luego vendió al zar Alejandro I de Rusia, siendo hoy el gran fondo de pintura española del Ermitage.

⁷⁶ La Galería Española de Luis Felipe fue formada a base de las pinturas que reunieron el barón Taylor y el pintor Dauzats con piezas de diversas colecciones, como por ejemplo del Deán López Cepero o el cónsul inglés Julian Williams. Esta espléndida galería de pintura española, que encandiló a muchos pintores impresionistas franceses, fue vendida en Londres en 1853. Ha sido objeto de estudio por parte de Baticle y Marinas (1981) y Cabanis (1985).

*bibelot*⁷⁷, en pleno auge justamente desde las últimas décadas del siglo XIX. Era el deseo de acumular el pasado, la historia, el arte. La bibelotización era una forma de aprendizaje y comprensión del arte para los burgueses. A la vez, eran un signo de éxito y prestigio social y financiero, de ahí la importancia de tenerlo.

Las mejores colecciones españolas del siglo XIX así lo ejemplifican: las reunidas por el marqués de Salamanca, Lázaro Galdiano o el marqués de Cerralbo. En segundo lugar, el coleccionismo decimonónico en Madrid viene definido por una falta de apuesta por el arte más vanguardista de la época, en parte también porque muchas colecciones eran fruto de herencias familiares. Esa tendencia conservadora se muestra también en el claro desinterés que existía hacia el arte de fuera de nuestras fronteras. La inercia de los españoles en su adhesión a todo lo establecido y tradicional era algo muy arraigado en el carácter nacional.

Y en tercer lugar, como dato positivo queremos apuntar que algunas colecciones deslumbrantes como la de Cerralbo o Lázaro Galdiano cristalizaron en museos, aunque son la minoría ya que muchos acabaron en pública subasta -como la del Marqués de Salamanca-⁷⁸. Por lo que respecta a los comitentes y coleccionistas del Madrid decimonónico, hay que partir de un primer dato fundamental y es que la **monarquía** fue perdiendo la preeminencia coleccionista tan acusada que había tenido en otras épocas. Efectivamente, durante el siglo pasado se interrumpieron las adquisiciones regias. El concepto político de Colección Real era ya cosa del pasado, y paulatinamente los proyectos de mostrar públicamente las importantes colecciones regias fueron cobrando vida. Así, en tiempos de Fernando VII, concretamente el 19 de noviembre de 1819, abría sus puertas el Museo del Prado⁷⁹.

Los protagonistas del coleccionismo de aquella época fueron aristócratas y ascendentes burgueses (banqueros y comerciantes principalmente). Es de notar que el prestigio mítico de la **nobleza** era un símbolo resistente de la pervivencia del Antiguo Régimen en el siglo XIX. Una parte de ella, proclive a la burguesía, participó de una mentalidad innovadora, sin un sensible

⁷⁷ R. G. Saisselin ha estudiado concienzudamente este tema (1985).

⁷⁸ En cualquier caso, eran habituales las compra-ventas entre particulares, así por ejemplo, la Vda. de Iriarte, doña Antonia Sanz vendió varias obras de la colección de su esposo a Tomás de Verí (Murillo, Lucas Jordán) mientras las almonedas estaban a la orden del día como recuerda, no sin ironía, R. Mesonero Romanos (1987:70): "para mí el segundo placer de esta vida es una almoneda, es decir una casa donde sin disfraz de ninguna especie, se dice "aquí todo se reduce a maravedíes."

⁷⁹ Este Museo Real pasó a ser propiedad de la nación en 1868 con el destronamiento de Isabel II.

detrimento de su estatus, pero en líneas generales no se convirtieron en fermento dirigente hacia la nueva era industrial. Muchas colecciones de pinturas de la aristocracia que encontramos en el siglo XIX tienen su origen en herencias y legados familiares (básicamente retratos y pinturas religiosas). Por lo tanto, en el siglo XIX las familias de la nobleza madrileña no añaden nada o casi nada a las colecciones que heredaron⁸⁰.

Aun así, lo sustancial es que se crearon algunas espectaculares colecciones artísticas, pero deshechas poco después más espectacularmente todavía. Por paradójico que parezca, como escribió Álvarez Lopera, el coleccionismo artístico fue vehículo para el detrimento de nuestro patrimonio artístico más que su incremento, dada la gran cantidad de obras de arte que de España salieron⁸¹. De ahí que no puedan ser más que imaginadas hoy. Muchas familias con colecciones artísticas, al arruinarse, propiciaron una oferta muy rica en el mercado. Estas colecciones posibilitaron que París se convirtiera en un mercado permanente de obras de arte de colecciones españolas y que muchas pasaran a engrosar los fondos de colecciones en el extranjero.

Como se infiere de lo apuntado anteriormente, la dispersión de muchas de nuestras colecciones en un momento en el que el precio del arte empezó a elevarse allende nuestras fronteras, no alentaron en nada las altas cotizaciones, sino más bien todo lo contrario⁸². Lo que se produjo fue una depreciación económica absoluta como resultado de la Desamortización, la Guerra de la Independencia, las subastas de colecciones por deudas -que ante el apremio por liquidarlas se malvendían- y las frecuentes y erróneas atribuciones.

Entre las colecciones más fabulosas a medio camino entre los siglos XVIII y XIX en Madrid descuello la de **Manuel Godoy**⁸³ (1767-1851). Es un claro ejemplo de cómo en ocasiones,

⁸⁰ A. M. Campoy, 1987: 9 y 10.

⁸¹ Se dispersaron irremediabilmente entre otras las colecciones del Marqués de Remisa, Nazario Carriquiri, el marqués de las Marismas, el conde de Quinto, la colección del Infante don Sebastián, parte de la colección del Marqués de Salamanca etc. Véase J. Álvarez Lopera, 1987:430. Tomo 2.

⁸² En 1867 el marqués de Salamanca subastó en su casa parisina de la Rue de la Victoire una parte de su colección, apremiado por sus crisis económicas. En consecuencia, muchas obras fueron subastadas a precios inferiores a lo estimado. Por ejemplo, obras de Velázquez o Murillo a cien mil pesetas cada una. Poco después de su muerte se produjo otra subasta en su palacio de Vista Alegre. En esta ocasión el volumen de ventas alcanzó los 3'5 millones de pesetas, pero se estima que si no hubiera sido por la perentoria necesidad de saldar sus deudas, se habría vendido en más de cincuenta.

⁸³ I. J. Rose Wagner realizó una excelente tesis doctoral sobre *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, (1983), de obligada consulta sobre este tema.

métodos poco escrupulosos han dado lugar a destacables colecciones artísticas. En el *Príncipe de la Paz* se aunan el político ambicioso con el contumaz coleccionista. Su colección, estimada como una de las más importantes de fines del XVIII, era de calidad desigual y muy ecléctica. Reflejaba los gustos artísticos del coleccionismo dieciochesco y adolecía de atribuciones equivocadas, mal endémico de muchas colecciones de la época.

Ubicada en su casa-palacio del Almirantazgo, constaba de casi cerca de mil cuadros entre antiguos y modernos, así como armas, libros, objetos científicos, en parte logrados por la pródiga liberalidad de Carlos IV (1748-1819) con sus regalos⁸⁴, o por el patrimonio de su mujer, hija del Infante don Luis, así como por sus adquisiciones en ventas privadas y públicas en Madrid o en el extranjero⁸⁵.

Un hombre de negocios a la usanza de su tiempo, el **Marqués de Salamanca**⁸⁶ (1811-1883) no sólo tuvo la mayor fortuna de España en su siglo, sino que, convertido en rico de la noche a la mañana, reunió una fascinante colección de pintura italiana, flamenca y holandesa, así como escultura, orfebrería, cerámica y otras curiosidades de rara especie⁸⁷. A caballo entre los siglos XIX y XX descuella un curioso y ecléctico coleccionista: el XVII Marqués de Cerralbo, **D. Enrique de Aguilera y Gamboa**⁸⁸ (1845-1922). Procedente de una familia de rancio abolengo, que se remonta a la época de Carlos V, fue el Marqués de Cerralbo un personaje peculiar, un poeta, aficionado a la arqueología, al arte y a la política -fue carlista-, así como un gran viajero por Europa y Asia. El XVII Marqués de Cerralbo no fue un coleccionista al uso: a

⁸⁴ Carlos IV entre otras obras, le regaló una *Virgen del Canastillo* de Corregio, hoy en la National Gallery de Londres.

⁸⁵ La colección fue embargada después de su caída en el motín de Aranjuez de 1808. Fue confiscada por orden de Fernando VII y luego saqueada por Murat y las tropas francesas. Una parte de la colección fue vendida en pública subasta, pero gran parte acabó siendo robada, destruida o adquirida ilegalmente.

⁸⁶ Sobre el Marqués de Salamanca véase la biografía del Conde de Romanones (1962). Curiosamente Madoz al aludir al palacio de D. José Salamanca nada dice acerca de su colección (1847:774).

⁸⁷ Salamanca, que solía comprar en almonedas de colecciones de la aristocracia, así como en iglesias y conventos, fue configurando su colección con obras de arte procedentes de los dispares fondos artísticos reunidos por José de Madrazo, Altamira, Iriarte, Haro, Oñate, y alguna pintura de la colección del Deán López Cepero. Conservaba obras de los consabidos Velázquez, Murillo, Goya, Ribera; de pintura italiana (Bassano, Rafael, Tiziano, Tiépolo, Veronés) etc. Asesorado por los Madrazo y Carderera, no dudaba en utilizar sus cuadros como valores-refugio y en cuanto necesitaba dinero los vendía. Acosado por las deudas, en sucesivas subastas en París y en España fue liquidando su colección.

⁸⁸ C. Sández Pastor ha publicado un libro sobre la colección del Marqués de Cerralbo (1979).

diferencia de tantos de sus compatriotas que propiciaron la dispersión de nuestro patrimonio artístico en públicas subastas, D. Enrique de Aguilera apostó por legar los fondos de su colección al Estado español, "en forma que perduren siempre reunidos y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia y al arte", y hoy se pueden visitar en su fastuoso palacio de la calle Ventura Rodríguez, levantado a instancias de su sobrina D^a Amelia del Valle⁸⁹. Entre las piezas más sobresalientes de su colección, en las que abundan las pinturas, esculturas, dibujos, cerámica, platería, armería y muebles, destaca el *Éxtasis de San Francisco* del Greco (1600-1605).

Don **Benigno de la Vega-Inclán**, Segundo Marqués de Vega-Inclán (Valladolid 1858-1942) representa el arquetipo del coleccionista viajero, aventurero, con inquietudes artísticas que le llevaron a adquirir preferentemente pintura del siglo XIX española (Esquivel, Madrazo, Alenza, Lucas), sin menoscabo de mostrar interés por las más variados sectores de las artes decorativas (esculturas, muebles). Su colección, de calidad desigual, es el núcleo fundacional del delicioso Museo Romántico de Madrid.

Un halo de misterio parece impregnar la vida de **José Lázaro Galdiano**, a falta de un estudio completo y en condiciones de su biografía y su colección artística⁹⁰. Nacido en Beire (Navarra) en 1862 y muerto en Madrid en 1947, fue José Lázaro la figura más controvertida del coleccionismo español decimonónico y de las primeras décadas del siglo XX.

Apasionado coleccionista, dotado con grandes recursos económicos, acrecentados por lo demás con un ventajoso matrimonio, con la argentina Paula Florido, desde su juventud fue un defensor a ultranza del patrimonio artístico. Contumaz viajero y ferviente bibliófilo a la par que editor -fundó la revista *España Moderna*- su papel en la cultura fue definido laudatoriamente por Unamuno como "empeñadísimo, tenaz, a veces casi heroico"⁹¹. Su palacio madrileño *Parque Florido* acoge sus extensas colecciones de pintura (a destacar las británicas) así como de artes decorativas, muebles, armas, y un largo etcétera.

Más coleccionistas del siglo XIX vinculados a Madrid y ligados a la nobleza fueron: el **Marqués de la Remisa**, Gaspar de Remisa (1784-1847) quien responde al prototipo de

⁸⁹ Por expreso deseo del Marqués de Cerralbo, la colección se conserva tal y como él la había dispuesto: una abigarrada miscelánea de objetos artísticos de toda laya y condición. Así, sus gustos un tanto barroquizantes, muy ostentosos y efectistas, impregnan todas las estancias del palacio.

⁹⁰ Afortunadamente, su papel como bibliófilo ha sido estudiado a fondo por Juan Antonio Yeves (1993), bibliotecario del Museo Lázaro Galdiano.

⁹¹ J. A. Yeves, 1993:5.

millonario y coleccionista de arte. Adquirió gran número de cuadros a raíz de la Desamortización (obras de Goya, Murillo, Ribera); **D. Mariano Téllez-Girón y Beaufort** (1814-1882) quien amasó colecciones artísticas de su aristocrática familia, preferentemente pintura española e italiana, pero su disipado sistema de vida, gastando dinero a manos llenas, hizo que pronto liquidara su inmensa fortuna; **D. Enrique Pérez de Guzmán**, Marqués de Sta. Marta⁹²; los **duques de Liria y Alba**; el **conde de Altamira** (cuya colección fue heredada por los **Condes de Valencia de don Juan**); el **duque de Medinaceli** (con exactamente quinientos nueve cuadros de autores españoles y extranjeros según Madoz⁹³); los **Duques de Bailén**; **Béjar**, los **Marqueses de San Carlos**, los **Condes de Sástago**, los **Condes de Pinohermoso**; los **Duques de Fernán Nuñez**; el **Conde de Quinto** (que fue director de la Trinidad); el **Marqués de de la Torrecilla**; el **Conde de Adanero** y el **duque de Villahermosa**⁹⁴...

⁹² V. Polcro y Toledo (1875).

⁹³ P. Madoz, *op. cit.*, p. 773.

⁹⁴ *Coleccionistas españoles del siglo XIX, aunque no específicamente de Madrid fueron D. Alejandro Aguado y Ramírez de Estevez*, Marqués de las Marismas del Guadalquivir, un próspero banquero sevillano instalado en París, que se codeaba con los Rothschild y que compiló una nutrida colección parangonable con la de Soult (cincuenta y cinco murillos, diecisiete velázquez, trece zurbaranes etc.) vendida al año de su muerte. Otro coleccionista interesante del siglo XIX fue **Ceán Bermúdez**, muerto en 1829. Su colección estaba formada por más de 12000 estampas y 1200 dibujos. Ceán Bermúdez escribió un relevante *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* publicado en 1800, en el que asegura, que de ver tantas obras de arte por toda España, distinguía las copias de los originales y las obras genuinas de las apócrifas, y reseña que a pesar de que desde el siglo XVII salieron de España gran cantidad de dibujos y pinturas, todavía había muy buenos cuadros; no en vano, en su diccionario llega a citar a treinta y siete coleccionistas de pintura, dibujos etc. El megacoleccionismo decimonónico encontró en el deán **Manuel López Cepero** a uno de sus más importantes valedores. Logró reunir una colección de pintura italiana, flamenca y española sin parangón, estimada en unos ochocientos cuadros. Tal y como sugirió Gaya Nuño, este coleccionista fue uno de los que más propició la dispersión de la pintura española, ya que una gran parte de los cuadros por él reunidos fueron vendidos a bajo precio en París en 1860, aunque en Sevilla él ya había puesto en venta muchos de sus obras de pintura española a los ingleses. Colección única fue la reunida por el **Conde de Montenegro** en Mallorca (sobre el coleccionismo en Mallorca puede consultarse Moragués (1983)). El origen de esta aristocrática colección procedía del cardenal Antonio Despuig y Dameto. Como tantas colecciones del XIX, las cifras hinchadas aluden a la presencia de trescientas pinturas entre *murillos*, *zurbaranes*, obras de Caravaggio y Rafael, y esto nos hace pensar, que muchas fueron mal atribuidas. Esta colección terminó en pública subasta y una de sus obras, el Tríptico de Santa Ana de Gerard David, pasó a engrosar los fondos de la colección de J.E. Widener, para más tarde, recalar en la National Gallery de Washington. Coleccionistas destacados de Barcelona fueron **Josep Carreras** y **Sebastiá Antón Pascual**; en Cádiz **Antonio Murcia** y **O'Cruley** que llegó incluso a crear un catálogo de sus pinturas y antigüedades. En Valencia encontramos entre otras, las colecciones de **José Camps** o la curiosa miscelánea de objetos artísticos (pintura, numismática y antigüedades) reunidos por el peluquero **Pedro Pérez** (véase R. Gil, *op. cit.*, p. 47).

V. EL SIGLO XX: UN INCIPIENTE COLECCIONISMO

Ciñéndonos al coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid constatamos que en esencia es poco conocido, aunque desde las últimas décadas se ha multiplicado el número de coleccionistas de los que tenemos noticia. Las razones que en parte lo explican obedecen a la tradicional reticencia de los mismos a mostrar sus obras. Unido al hecho de que estos entusiastas amantes de las Bellas Artes han sido y todavía siguen siendo una exigua minoría. A esto se añade la falta de un material bibliográfico actual y crítico, en un tema prácticamente sin estudiar. Sea como sea, al menos se han celebrado desde 1987 exposiciones relativas a los *Tesoros de colecciones particulares madrileñas*⁹⁵.

Hecha esta advertencia, un segundo dato debe ser puesto de manifiesto y es que al encarar el coleccionismo del siglo XX en nuestra ciudad, nos encontramos con el lastre que determinadas circunstancias han marcado la configuración del mismo. Nos referimos, evidentemente, a la relevancia que los factores políticos, económicos y sociales tuvieron en hacer realidad el tan manido, pero real atraso comparativo español en todos los órdenes⁹⁶.

Otro factor a tener en cuenta es la nómina de artistas punteros españoles de nuestro siglo que realizaron gran parte de su producción artística fuera de nuestro país, alcanzando un destacado protagonismo en la vanguardia artística internacional (Picasso, Gris, Miró...). Este hecho es muy elocuente. Con su *exilio* estaban poniendo de manifiesto el hecho de que la mayor parte de la sociedad española vivía de espaldas a la realidad artística contemporánea, en un ambiente mortecino y de asfixia que en poco favorecían la creatividad artística.

Es un hecho constatable que salvo excepciones, los coleccionistas han solido y a veces siguen apostando más por el arte del pasado que por el de su tiempo, el de sus propios

⁹⁵ Las colecciones privadas de arte en Madrid han sido hasta el momento objeto de varias exposiciones, pero sólo hallamos una relativa al arte contemporáneo: *Tesoros de las Colecciones Particulares Madrileñas: Pintura y Escultura Contemporánea*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2 de febrero-31 marzo 1989. Ahora bien, coleccionistas particulares han expuesto algunas piezas destacadas de su colección en otras ciudades españolas o incluso en el extranjero. (Cf. Capítulo Quinto). Asimismo en la Sala de Exposiciones del Banco de Bilbao de Madrid tuvo lugar una exposición sobre *Coleccionismo de arte en Cataluña*, Octubre-Noviembre 1987.

⁹⁶ El aislamiento internacional unido al hecho de que durante gran parte del presente siglo fuesen mirados con suspicacia, cuando no en frontal oposición los intentos culturales modernizadores, retrasaron el fomento del coleccionismo artístico.

contemporáneos. En consecuencia, nuestro patrimonio artístico es rico en arte antiguo y pobre en arte moderno. Del mismo modo, se observa una predilección bastante acusada por la pintura, verdadera reina de nuestras colecciones, pero no sólo durante este siglo, sino tradicionalmente, quedando la escultura relegada a un segundo plano. Paralelamente, se ha privilegiado el arte español en detrimento del internacional.

Lo cierto es que el patrimonio artístico de un país se conforma al aunar el afán por coleccionar arte tanto por parte de coleccionistas privados como instituciones públicas, pero el desinterés que hasta tiempos recientes ambas instancias han mostrado hacia el arte de nuestro tiempo, comporta que poco podamos esperar de nuestros fondos artísticos. Una de las consecuencias que esto ha suscitado ha sido que mucho de nuestro patrimonio contemporáneo se encuentre fuera de nuestras fronteras y que, incluso hoy en día, las ocasiones perdidas de incrementar nuestro patrimonio de arte contemporáneo todavía se sigan produciendo⁹⁷.

El papel del Estado se ha caracterizado, casi siempre, por una política de omisión sobre este tema, sin una voluntad clara de fomentar el coleccionismo de arte contemporáneo. Todo ello viene explicado porque el mundo de la cultura tiene una dependencia bastante fuerte de la política y las decisiones de envergadura suelen depender muchas veces de tecnócratas de poca formación artística que desconocen el arte contemporáneo y que en realidad lo que buscan son rentabilidades políticas inmediatas.

Con motivo de nuestra fratricida **guerra del 36** se destruyeron y dispersaron multitud de colecciones, con la incautación de conventos, palacios, al tiempo que se intentaban crear museos públicos con colecciones privadas. Así por ejemplo, se pensó en convertir el palacio de Lázaro Galdiano en residencia de actores viejos, mientras la FAI incautó la colección Cambó y el PCE

⁹⁷ Recuérdese que entre los grandes artistas contemporáneos españoles, hay mucha más obra en el extranjero que aquí. Pensemos que en 1975 no existía ni un sólo cuadro de Juan Gris en colecciones públicas; que el emblemático *Las Señoritas de Aviñón* de Picasso se encuentra en el MOMA; que gran parte de la producción artística de Dalí se halla en colecciones americanas y que los *picassos* cubistas que atesora la Galería Nacional de Praga son más numerosos que los que hay en toda la península. Efectivamente, si la Galería Nacional de Praga conserva tantas obras cubistas francesas, checas y españolas es simplemente porque un historiador del arte, Vincenc Kramár - que luego llegaría a ser en 1919 director de la Pinacoteca- supo apreciar y coleccionar con un criterio firme y seguro esas *joyas* cubistas. Sobre ocasiones perdidas, destacamos que en 1991, un armador y propietario de negocios inmobiliarios, el japonés Katshuda adquirió la mejor colección de *mirós* del mundo procedentes de los fondos de la galería Pierre Matisse de Nueva York -valorada en 15.000 millones de pesetas-, mientras el Estado español, que posee un desigual patrimonio de obras de este artista, perdía la ocasión de incrementar sus fondos mironianos, cosa por otra parte, no del todo reprochable, dado el precio de las obras en cuestión.

en Barcelona la colección Güell. En los años de la inmediata **postguerra**, en opinión de Antonio Saura "no había ni un sólo coleccionista en Madrid"⁹⁸ y sólo cuatro o cinco galerías. Y es que las salas de arte estaban en la trastienda de alguna librería iluminadas con bombillas de sesenta vatios mal contados⁹⁹.

Juana Mordo, la mítica galerista cuenta que cuando llegó a España en los años cuarenta "los futuros coleccionistas de arte todavía se conformaban con un buen calendario de la Unión de Explosivos, con una Santa Cena de lata cromada, o con tres perdices ensangrentadas encima del aparador"¹⁰⁰. (...) Así se comprende que esta marchante que se inició en el comercio del arte en la Galería Biosca en 1958, tuviera que esperar siete años para vender el primer *Millares* en España. De todas formas, en 1942, la creación por Eugenio d'Ors de la Academia Breve de Crítica de Arte, fue un aldabonazo, una iniciativa decisiva para el mundo artístico, mientras las galerías madrileñas iban tomando carta de naturaleza.

Puestos a establecer los elementos claves del coleccionismo en Madrid en los **años 60** - momento de alza económica que no se tradujo en un equivalente de liberalización política- lo más remarcable es que fueron años del despertar del afán coleccionista español, aunque por supuesto de una forma elitista y minoritaria, que surgió de la nada o de la casi nada, existente en los años 50. Eran buenos tiempos para crear una colección con poco dinero, cuando los Tàpies se cotizaban a sesenta mil pesetas, los Saura a veinte mil o las obras de Antonio López a siete mil.

Las galerías más punteras eran Juana Mordó, Nebli y Edurne. El régimen fiscal era favorable y el mercado era joven. Lo positivo es que el Patrimonio se enriqueció, siendo el primer movimiento enriquecedor en casi dos siglos, y esto apunta al hecho de que las relaciones entre arte y dinero se fueron haciendo cada vez más estrechas y declaradas. Nuestro coleccionismo vivía una fase de gestación, y por tanto, en continuo proceso de reajuste, aunque se llegó a hablar de un cierto *boom* del mismo. Algunos coleccionistas, con criterios inversionistas, revendían para reinvertir, influyendo en el mercado, mientras subían las cotizaciones del arte de forma progresiva

⁹⁸ Declaraciones efectuadas con motivo de una mesa redonda en la Fundación Central Hispano el 21 de marzo de 1994.

⁹⁹ En Madrid las galerías fueron surgiendo ligadas, o mejor dicho añadidas, a las tiendas de marcos, muebles o librerías como Macarrón, Dardo, Vilches, Biosca, Estilo, Darro, Clan, Buchholz, Fernando Fe, Abril, etc.

¹⁰⁰ Véase declaraciones realizadas por Juana Mordó el 26 de septiembre de 1981 al diario *El País*, p. 12.

y sistemática, especialmente la pintura antigua.

Los dos polos fundamentales donde se asienta el coleccionismo privado en España en el presente siglo son sobre todo, **Cataluña** (en concreto Barcelona) y **Madrid** -mucho menos Bilbao-. En Cataluña el coleccionismo artístico ha sido muy numeroso pero ajeno en gran parte a las vanguardias y eso es tanto más doloroso -argumenta Borràs- por haberlo tenido "al alcance de la mano y casi de balde"¹⁰¹. Aun así, algunas de las mejores colecciones privadas españolas son catalanas. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre las colecciones de Barcelona¹⁰² y las de Madrid y es que en las de la ciudad catalana hay un predominio aplastante de artistas

¹⁰¹ M. Ll. Borràs, 1987:85.

¹⁰² Victoria Combalía (1993:25) considera que en Cataluña hay, verdaderamente, sólo entre cinco o diez coleccionistas de arte contemporáneo importantes, de los cuales los más significativos son Josep Suñol y Rafael Tous. **Josep Suñol** ha reunido un conjunto de obras de arte contemporáneo internacional con nombres relevantes como Tom Carr, mientras **Rafael Tous de Pedro**, mecenas, bibliófilo y coleccionista, desde principios de los setenta hasta hoy ha ido comprando con su esposa sistemáticamente arte catalán de vanguardia, no sólo de pintura sino de otros medios alternativos (obras de Francesc Torres, Carles Pujol, Miralda) que reflejan cabalmente una parte de la historia del arte en los 70 en Cataluña. Ha fundado también la sala Metrònom. Destaca asimismo **Luis Plandiura** (Barcelona 1882-1956) que desde joven empezó a coleccionar pintura medieval y artistas contemporáneos. La gran crisis industrial de los años treinta le obligó a desprenderse de todas sus colecciones, pero tan pronto como pudo empezó otra vez a coleccionar. Impresionante es también la colección de **Joan Prats** (obras de Miró y Calder); **Juan Antonio Samaranch** (notable conjunto de dibujos preferentemente de arte catalán); **Miquel Mateu**, primer alcalde de Barcelona de la postguerra y dueño del castillo de Perelada; el doctor **Pérez Rosales**, cuya colección está instalada actualmente en el Palacio del Mar i Cel de Sitges, junto al Cau Ferrat; **Pablo Bosch y Borrau**, tío abuelo de Xavier de Salas y uno de los principales benefactores del Museo del Prado; **Romul Bosch**; **Santiago Espona**; **Imbert**; **Ferrer Salat**; **Vilarasau**; el banquero **Juan Lladó**; el empresario del sector textil **Josep Sala**; **Manuel Viñas**, que posee una importante colección de pintura catalana posterior a los años cincuenta; **Albert Folch**, **José Gudiol i Ricart**, **José Sala**; el empresario de aceros **Joaquín Boixareu**, que ha concentrado gran parte de su patrimonio en obras de arte en su Masía de Pedralbes. Su colección de lienzos y orfebrería religiosa fue tasada en 1992 en tres mil millones de pesetas. Como colofón, subrayar la importancia de la colección del piloto de carreras automovilísticas **Francisco Godia**: rica en obras de cerámica, escultura y pintura antigua y contemporánea. Creada en menos de un decenio, desde fines de los años 60, con el asesoramiento de Luis Monreal, se conserva en el palacete Conventet de Pedralbes. Catalogada y estudiada en profundidad, lo cual no es tan frecuente como sería deseable en muchas colecciones artísticas, cuenta incluso con una conservadora de la misma, María Peña. (la colección Godia ha sido estudiada por Monreal (1994) y Peña (1994). Y entre los coleccionistas y marchantes catalanes descuellan el galerista **Salvador Riera** quien inició su colección en Brasil, país al que había marchado de joven en busca de fortuna. Regresó en 1973 a Barcelona donde abrió la galería Dau al Set, más tarde llamada Salvador Riera. Reunió casi dos mil obras de arte, con nombres míticos del arte catalán e internacional, desde el noucentismo, hasta el Dau al Set o pintura informalista, la transvanguardia (Clemente, Cucci) así como la pintura española más reciente como Barceló, Charo Pradas o Xavier Grau. Este galerista-coleccionista terminó vendiendo su colección a la Generalidad de Cataluña en dos mil millones de pesetas. Los fondos de esta colección formarán parte del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Otros marchantes - coleccionistas son: **Miguel Gaspar** (Clavés y Picassos); **Manuel Barbié** (Tàpies, Dau al Set, así como esculturas etruscas y romanas).

autéctonos cosa que no ocurre en la capital de España, cuyas colecciones son, dentro de lo que cabe, más *cosmopolitas*¹⁰³.

Por contra, en opinión del crítico de arte A. M. Campoy, el coleccionismo en Barcelona es más entusiasta que el de la capital de España, por la ausencia de una burguesía boyante en Madrid, algo que no pasó en Barcelona¹⁰⁴. Muy pocos son los coleccionistas de arte contemporáneo en Madrid de los que tengamos noticia, sobre todo en la primera mitad del siglo XX. Destacamos entre todos a la **Duquesa de Parcent**, la **Duquesa de Dato**, la **condesa de Yeves** o el pintor y decorador **Alfonso de Olivares** ya que puede ser recordado "a la hora de establecer una lista de coleccionistas madrileños de aquel tiempo que estuvieran pendientes de la producción picassiana."¹⁰⁵ En un sentido diametralmente distinto subrayamos la importancia del aristócrata Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, el **XVII Duque de Alba** (1878-1953), quien heredó el maravilloso legado de arte de su familia y adquirió piezas que dieron sentido y continuidad a su colección¹⁰⁶. En general, se ignoraba a los artistas españoles.

El punto de arranque del coleccionismo más avanzado en Madrid lo encontramos a partir de la postguerra, siendo su principal plataforma la galería Biosca, como tiempo después lo sería la galería de Juana Mordó, verdadera semilla del coleccionismo de arte contemporáneo en Madrid. Sobre los coleccionistas de arte contemporáneo en nuestra ciudad durante las últimas décadas nos remitimos al capítulo V, donde se aborda ese tema en profundidad¹⁰⁷.

¹⁰³ Recordemos que en Barcelona casi en solitario impulsaban las vanguardias artísticas algunas salas de arte, como es el caso de la Sala Parés -la decana de las galerías catalanas que desde 1915 organizaba subastas de arte- o la Galería Dalmau que introdujo las vanguardias históricas internacionales sin éxito de ventas (Duchamp, Metzinger, Léger).

¹⁰⁴ A. M. Campoy, 1987: 9.

¹⁰⁵ J. M. Bonet, 1992:49.

¹⁰⁶ Así compró Riberas, Rizi, pintura inglesa e italiana del siglo XVIII -tan ausente en España-, al tiempo que se relacionaba con los artistas del momento como Sorolla, Zuloaga o Benedito. También encargó a Sert la decoración de su capilla.

¹⁰⁷ Entre los coleccionistas españoles, fuera del ámbito madrileño, descuellan : en Santander, **Jose Luis Santos Díez** (pintura y escultura españolas de los siglos XIX y XX que alberga en el Palacio de Elsedo de Pamanes) o la familia **Botín**. En Mallorca, por su parte, la colección privada más interesante, entre otras, ha sido la reunida por la familia **March**. En Valencia a lo largo de nuestro siglo se han ido creando algunas colecciones de depurado gusto: artistas como **Manuel Valdés** que atesora Mirós, Tàpies, Picasso o F. Léger así lo patentiza o **Guillermo Caballero** (Escuela de Vallecas, arte pop americano...) y **Fernando Saludes**, cuya colección, iniciada en 1965, conserva obras del Equipo Crónica, Saura o Millares. (Sobre el coleccionismo de arte en Valencia durante el siglo XX nos remitimos a R. Gil (1994) y al catálogo de la

VI. CONCLUSIONES

F. Haskell se preguntaba en su interesante estudio *Patronos y pintores. Arte y Sociedad en la Italia Barroca*, en qué otro país de Europa que no fuera Italia podríamos encontrar hombres tan cultos y liberales como sus mecenas¹⁰⁸. Nosotros nos hemos cuestionado en este capítulo sobre la realidad del coleccionismo artístico en Madrid a lo largo de su historia.

Y lo primero que hemos constatado es que ha sido un tema sobre el que tradicionalmente los investigadores, salvo contados casos, han pasado sobre ascuas. Ha tenido escaso eco, pues, en la bibliografía relativa al coleccionismo. Y ya se sabe, que lo que no se conoce es como si no existiese. Lo cual no deja de ser poco menos que sorprendente, ya que en muchos casos nuestros coleccionistas pueden parangonarse en importancia con sus coetáneos europeos: Felipe II, Felipe IV o el Marqués de Leganés así lo evidencian.

Sea como fuere, el estudio de este apasionante asunto está todavía en ciernes y así esperamos que sea objeto de atención por parte de los investigadores en el futuro. El coleccionismo en Madrid a lo largo de su historia ha aparecido estrechamente vinculado con el poder, siendo así sus protagonistas destacados monarcas y aristócratas. Y es que no debemos perder de vista el contexto cultural, económico, político donde se insertan.

Así entendemos, por ejemplo, que en una sociedad como ha sido la española y por ende la madrileña, en la que durante siglos lo sagrado era la aglutinante de la misma, la Iglesia haya sido una de las principales instituciones comanditarias, que no coleccionistas, de obras de arte¹⁰⁹.

Si en el Renacimiento se sentaron las bases del coleccionismo en un sentido moderno, con Felipe II se inició la era del megacoleccionismo en línea con lo que se realizaba en el resto de Europa. Ya desde entonces la aristocracia, con un sentido claramente emuladorio respecto a la

exposición *El arte contemporáneo en las colecciones privadas valencianas*, Palau del Marqués de Campo, Valencia, 1989). Y en Asturias descuella con mucho la colección **Masaveu** cercana al millar de cuadros. Reunida por el financiero Pedro Masaveu, parte de su colección ha sido cedida al Principado de Asturias como pago de la deuda tributaria por el Impuesto de Sucesiones y Donaciones.

¹⁰⁸ F. Haskell, 1980:376.

¹⁰⁹ Ha sido una idea muy recurrente el considerar que desde tiempos paleocristianos esta institución encontró en el arte un excepcional medio de expresión y propaganda con un fuerte carácter docente-catequético, para así adoctrinar mejor a sus fieles. Las obras de arte se configuraban como un medio de enseñar la religión y sus misterios con imágenes—signos que parecen sugerir más de lo que realmente muestran.

monarquía, fue aficionándose a coleccionar pintura, aunque sólo fuera excepcionalmente, introduciendo así las nuevas tendencias artísticas. Pero cuando verdaderamente comienza la Edad de Oro de nuestro coleccionismo fue en el siglo XVII con Felipe IV y su fantástica colección de cuadros. Su ejemplo fue seguido por los nobles de la época, mientras Madrid se convertía en uno de los mercados artísticos más animados de toda Europa.

Las preferencias de los coleccionistas españoles -muchos de los cuales crearon sus colecciones en Italia- seguía siendo la pintura italiana, la flamenca y la española, preferentemente del siglo XVI. Paulatinamente se fue produciendo la diferenciación entre gabinetes de pintura y *cabinets* científicos. Nuestros coleccionistas poco tenían que envidiar a sus contemporáneos italianos o franceses.

Desafortunadamente, muchas colecciones del siglo XVII comenzaron a desintegrarse en el XVIII, dispersándose totalmente en el curso del siglo XIX. Exceptuando a la monarquía y a una élite de ilustrados -generalmente burgueses que dedicaban su tiempo y arcas en reunir obras de arte-, el coleccionismo en el siglo XVIII se resiente de la inestable situación económica y cultural del país. Los coleccionistas preferían según todos los indicios el arte del siglo XVII antes que el de sus propios contemporáneos.

Tendríamos que esperar el advenimiento del siglo XIX para encontrar fabulosas colecciones de arte, eclécticas y con afanes enciclopédicos, algunas de las cuales (la minoría) llegarían a cuajar en museos -como el Cerralbo- aunque la mayor parte de ellas terminarían sus días en públicas subastas-como le ocurrió a gran parte de la colección del Marqués de Salamanca. La guerra de la Independencia -con todo el pillaje y expolio que comportó- así como las medidas desamortizadoras, fueron determinantes en poner en circulación cientos de obras de arte, propiciando, por otro lado, la difusión y conocimiento de nuestra pintura en el extranjero.

En nuestro casi finiquitado siglo XX, el coleccionismo de arte concretamente el contemporáneo, se encuentra todavía en mantillas, poco fomentado desde instancias públicas y privadas y con el lastre que suponen circunstancias económicas, políticas, y sociales de todo orden.

CAPÍTULO III

ASPECTOS LEGALES Y FISCALES

DEL COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

EN MADRID (1970-1990)

"Los productos del arte y la cultura de un pueblo, cualquiera que sea la forma en que cristalicen, pertenecen a su país tanto o más que su propietario".

Jose Luis Álvarez Álvarez

"El que gasta su dinero en pinturas o esculturas con las que adornar su casa debe pagar por ese lujo"

**Javier Solana, Ministro de Cultura,
Declaraciones efectuadas al diario *El País*, 10 de febrero de 1984.**

ASPECTOS LEGALES Y FISCALES DEL COLECCIONISMO PRIVADO DE ARTE

CONTEMPORÁNEO (MADRID, 1970-1990)

Introducción

Con el presente capítulo **pretendemos** abordar el régimen jurídico y fiscal del coleccionismo de arte contemporáneo durante los años setenta y ochenta en Madrid, poniendo en evidencia no sólo las medidas restrictivas que atañen a la adquisición, tenencia y transmisión de obras de arte sino también los beneficios fiscales que pueden desprenderse de las normativas sobre este tema.

Nuestro objetivo no es un exhaustivo estudio de la legislación o la fiscalidad tarea que pensamos es más propia de letrados y ha sido acometida con éxito en más de una ocasión. Deseamos ponderar las distintas leyes que incumben al arte contemporáneo dejando de lado criterios apriorísticos y realizándolo desde la mirada no del legislador o del coleccionista -aunque es evidente que en muchas ocasiones nos sentimos más cercanos a este último que al primero- sino del estudioso del arte, calibrando la pertinencia de muchas disposiciones que unas veces se nos antojan acertadas y otras francamente lesivas para nuestro coleccionismo artístico.

La **metodología** a seguir nos viene impuesta por la propia naturaleza del tema. Se ha basado en la lectura sistemática de **fuentes** específicas -leyes, decretos- así como consultas a especialistas, como Alfredo Pérez de Armiñán o Bernardo M. Cremades. Hemos ido tomando en consideración normativa por normativa para llegar así a una conclusión final.

Por lo que respecta a la **bibliografía**, los estudios son cada vez más numerosos y completos, la inmensa mayoría de las veces realizados por juristas¹.

Hemos **estructurado** este capítulo en tres apartados claramente delimitados. La primera

¹Aunque podemos decir que la inquietud por esta cuestión es relativamente reciente, la bibliografía sobre la materia comienza a ser profusa. A este tema le ha dedicado especial atención Jose Luis Álvarez Álvarez cuyos trabajos son de sobra conocidos desde 1975. A este autor se unen las aproximaciones monográficas de G. González-Úbeda (1981), P. García-Escudero y B. Pendás García (1986), F. Benítez de Lugo y Guillén (1988), Concepción Barrero (1990), Rosario Alonso Ibañez (1992), Juan Manuel Alegre Ávila (1994) y Luis Martín Rebollo (1994) entre otros. Además existe un útil compendio de leyes sobre patrimonio histórico publicado por Tecnos en 1987. A nivel internacional destacan los estudios auspiciados por los coloquios de *International Sales of Works of Art*, publicados desde 1990.

parte comienza, a modo de introducción, con la consideración de la naturaleza jurídica de las obras de arte para más adelante hacer hincapié, de una forma muy sintética, en los rasgos más sobresalientes de nuestra legislación en materia de patrimonio histórico-artístico a lo largo del siglo XX hasta la entrada en vigor de la LPHE de 1985. Es precisamente esta Ley el *buque insignia* de nuestra legislación y es por ello que la hemos dedicado una especial atención. Esta normativa se complementa con diversas disposiciones nacionales y comunitarias de las que debidamente damos cuenta.

A continuación, la segunda parte de este capítulo se centra en los aspectos fiscales que afectan al coleccionismo de arte contemporáneo. Lo hemos hecho estructurando en dos grandes bloques los tributos que se aplican en la adquisición, tenencia y transmisión de arte contemporáneo. De una lado, los impuestos indirectos (Impuesto sobre el Valor Añadido e Impuesto sobre las Transmisiones Patrimoniales), y de otro, los directos (Impuesto sobre la Renta, Patrimonio y Sucesiones y Donaciones) sin olvidar hacer referencia a otros tributos y aspectos parafiscales como el Impuesto sobre el Lujo, el *droit de suite* o la dación en pago de obras de arte. La tercera parte son las conclusiones finales sobre lo analizado en este capítulo.

Una advertencia final: dentro de los límites que nos hemos marcado y que en el apartado cronológico se ciñen a las dos décadas ya mencionadas, tenemos que indicar que hemos hecho en algún momento alusión a normativas que traspasan esos confines pero que hemos considerado necesario citar.

I. LEGISLACIÓN ESPAÑOLA RELATIVA AL COLECCIONISMO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

1. La naturaleza jurídica de las obras de arte

La consideración de la naturaleza jurídica de las obras de arte, entendidas como bienes culturales, se debe en lo fundamental, al autor italiano M.S. Giannini². Su concreción es bien reciente. El carácter heterogéneo que las define no es óbice para que disfruten, al margen de su valor económico, de un régimen jurídico común. Lo sustancial de estos objetos es su perfil bifronte: por un lado, son bienes privados que pertenecen a un coleccionista en concreto; pero por

² M. S. Giannini (1976).

otro, su esencia cultural les dota de un carácter público, de fruición colectiva, que va más allá de lo íntimo y personal. Se sitúan, así, las obras de arte dentro de una categoría si no especial si peculiar dentro del ordenamiento jurídico, ya que de suyo, por su propia especificidad, se ven afectados por regímenes jurídicos de naturaleza pública y privada. Por eso ya la Convención de La Haya del 14 de mayo de 1954 consideró a los bienes culturales como "componentes del patrimonio cultural de la humanidad entera", es decir traspasan los límites no sólo de la propiedad privada sino incluso los confines nacionales para tener una significación universal.

Precisamente esa doble naturaleza jurídica puede plantear problemas de todo tipo al entrar en colisión al menos potencialmente las dos utilidades, esto es, la pública y la privada. Como norma general se estipula que se conserven las dos mientras sean compatibles y si no predominará el derecho de fruición colectiva según establece el **artículo 128** de nuestra Constitución³.

En suma, el coleccionista que adquiere una obra de arte, esto es, un bien cultural, no sólomente se está adueñando de un objeto para su disfrute privado, sino que está comprando una pieza que forma parte del acervo artístico no sólo de su propio país sino de la humanidad entera. A todo esto se añade toda una serie de derechos pero sobre todo obligaciones de muy distinta índole que le incumben y que incluyen desde el cuidado y conservación de la obra, hasta el préstamo para exposiciones, el consentimiento de su visita y estudio así como satisfacer diversos impuestos dependiendo de la tenencia, transmisión o enajenación, que llegado el caso pueden recaer sobre ese bien cultural.

2. Una legislación necesaria

No existe ni ha existido una legislación específica sobre coleccionismo artístico, y menos aún sobre coleccionismo de arte contemporáneo. Sin embargo, las leyes relativas a los bienes culturales, apuntaban desde casi sus comienzos a aspectos que en mayor o menor medida afectan al coleccionismo, como la reglamentación de la enajenación y exportación de esos bienes, las medidas de protección y conservación, los derechos de sucesión etc., es decir, casi toda la compleja trama normativa que rodea al patrimonio artístico.

La visión que nuestra legislación ha tenido sobre las obras de arte, que oscila entre la consideración de las mismas como un bien a proteger contra viento y marea de expolios

³ E. García de Enterría, 1983:584.

y exportaciones ilícitas, hasta estimarlo como un objeto de lujo o la más reciente de bien cultural han sido fundamentales de cara al coleccionismo.

Puestos a analizar la legislación sobre bienes culturales, lo primero que deberíamos preguntarnos es la pertinencia o no de un un régimen jurídico sobre los mismos. Prácticamente, hoy nadie pone en duda la necesidad de establecer un marco jurídico adecuado para proteger, conservar y también acrecentar los bienes culturales que formen parte del patrimonio histórico.

La ausencia total de legislación sobre estos temas lo consideramos poco conveniente porque dejaría a nuestro ya de por sí indefenso patrimonio artístico en una situación aún más proclive a expolios y ventas sin control. Tampoco somos partidarios de una legislación excesivamente rígida y estricta que en buena medida se muestra ineficaz. Lo ideal es arbitrar normativas moderadamente proteccionistas, pero sobre todo operativas. Lograr que se cumplan sería, así, el primer requisito de estas normas porque como luego veremos, no ha sido la ausencia de legislación sobre estos temas lo que ha propiciado tradicionalmente la *sangría* de nuestro patrimonio artístico, entre otros motivos, sino precisamente el que sus excesivamente proteccionistas y bienintencionadas medidas nunca o casi nunca se acataban.

No vamos a adentrarnos en los antecedentes históricos de nuestra legislación en materia artística, que como estudiamos en el capítulo II se remontan a varios siglos. Si queremos, empero, hacer hincapié en el hecho de que la necesidad de disponer de medidas protectoras de las obras de arte, aunque sentida desde antiguo, no cuajó en normas concretas hasta el advenimiento del Siglo de las Luces, cristalizando aún más en los siglos XIX y XX.

3. Notas características

Al estudiar los parámetros sobre los que se asienta nuestra legislación en materia de patrimonio artístico a lo largo de buena parte del siglo XX -en concreto hasta la aprobación de la Ley de Patrimonio de 1985-, hemos constatado que los legisladores no han logrado establecer un "modelo definido, una estrategia y unos objetivos claros" como ya acertadamente intuyera J. A. Maragall⁴.

Es evidente que sin unas metas bien precisadas no se puede conseguir unos resultados mínimamente satisfactorios, como desgraciadamente así ha sido. Es tal la evidencia de lo negativo

⁴ J. A. Maragall, 1992:23.

de nuestra legislación en materia histórico-artística, que ninguno de los estudiosos de este tema ha realizado una valoración positiva de la misma. Así por ejemplo, Jose Luis Álvarez habla de una normativa "terriblemente desordenada y dispersa, a veces contradictoria y por todo ello poco aplicada"⁵, mientras P. García-Escudero y B. Pendás García aluden a la ausencia "de una lógica interna que permita hablar de la existencia de un sistema"⁶; por su parte Ana Muñoz pone el acento en su "dispersión, variedad y falta de concreción"⁷ y Alfredo Pérez de Armiñán enfatiza la "tendencia inveterada de nuestro ordenamiento a la dispersión normativa."⁸ Incluso se ha llegado a achacar al carácter latino la tendencia poco pragmática de dictar leyes que luego no se cumplen, reflejo de la falta de realismo de la que ha hecho gala tradicionalmente nuestra legislación.

Pero al margen de estas valoraciones, no podemos dejar de citar dos notas características que han determinado y repercutido en nuestras normativas de una forma acusada: de un lado la penuria de las arcas públicas que en temas culturales es todavía mayor de suerte que el arte ha sido siempre el *pariente pobre*, sujeto a los vaivenes de Hacienda, y de otro la ausencia de una infraestructura adecuada, con profesionales preparados y una burocracia "mínimamente profesionalizada."⁹

Fatalmente hemos recogido lo que durante siglos sembramos. Las medidas legislativas en el fondo lo que reflejan es la sensibilidad social por estos temas, que en nuestro caso viene definidos por una escasa conciencia del valor que representa el Patrimonio Histórico Artístico.

4. Hitos legislativos

La inexistencia de una normativa unitaria y homogénea ha caracterizado nuestro régimen jurídico en materia artística. Pero en toda esa maraña legislativa, tantas veces contradictoria, encontramos algunos hitos que merecen ser destacados.

⁵ J. L. Álvarez Álvarez , 1992:12.

⁶ P. García-Escudero y B. Pendás García , 1986:25.

⁷ A. Muñoz Merino, 1992:190.

⁸ *Jornadas sobre el Patrimonio Histórico*, Fundación Cultural Banesto, 1994, p. 12.

⁹ R. Alonso Ibañez , 1992:25.

4.1. El Decreto-Ley Callejo de 1926

Traemos a colación el ya lejano pero fundamental Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 sobre Protección, Conservación y Acrecentamiento de la Riqueza Artística, ya que estuvo vigente incluso con la Ley de Patrimonio de 1933. Finalmente fue derogado cuando entró en vigor la LPHE de 1985. Este Decreto, más conocido por el nombre de su inspirador, Callejo, surgió en plena dictadura de Primo de Rivera. Es un claro precedente de la legislación republicana cuya relevancia ha sido destacada, entre otros por J. M. Alegre Ávila¹⁰ o C. Barrero¹¹.

La trascendencia de este Decreto-Ley radica en la estimación que hace de los bienes muebles e inmuebles como parte integrante del Tesoro Artístico Nacional. Esa consideración implicaba la protección de esos bienes mediante medidas tanto de conservación y custodia, como refleja la primera parte de la ley, como por medio de normas restrictivas a la exportación y comercio de antigüedades como estipula el segundo apartado. En fin, esta normativa estimaba como un factor rotundo en orden a salvaguardar el patrimonio artístico su valor cultural. De esta manera, el Estado se arrogaba el derecho de proteger e intervenir en esos bienes, aun cuando éstos fueran de propiedad privada. Esta fue una de las bazas fundamentales de la nueva legislación, puesto que en las diversas normativas decimonónicas, los bienes artísticos de titularidad no pública estaban fuera de su radio de acción por su propia naturaleza privada.

Si centramos nuestra atención en la reglamentación de las exportaciones nos encontramos con que las restricciones a las que se ven sometidas vienen de lejos. En concreto como ha indicado A. Muñoz, ya estaban estipuladas en la Real Orden Circular de 16 de octubre de 1779 por la que se prohibía la exportación de pinturas, libros o manuscritos antiguos de autores españoles sin expresa Real Orden de Autorización o la Real Orden de 1827¹².

La Ley de 4 de marzo de 1915 volvía a repetir esas limitaciones a la exportación que retoma el **art. 28** del Decreto Callejo¹³. No obstante, la prohibición de exportar objetos de interés

¹⁰ J. M. Alegre Ávila, 1994: 77.

¹¹ Barrero ha enfatizado su importancia "en la evolución jurídica de los bienes históricos en nuestro país." Cfr. C. Barrero, 1990:63.

¹² A. Muñoz Merino, *op. cit.*, p. 191.

¹³ De una forma mucho más contundente se estipulaba en el **art. 19** la Ley de 10 de diciembre de 1931: "mientras la riqueza artística de España esté sin catalogar queda *terminantemente* prohibida la

histórico, arqueológico, artístico y documental contaba con excepciones, dependiendo de la autorización que concediese el Estado. La exportación ilegal según esta ley se consideraba contrabando, lo cual implicaba que la pieza exportada ilícitamente era confiscada por el Estado. Esta disposición es un claro antecedente del art. 75 de la Ley de Patrimonio de 1985.

4.2. La Ley de Patrimonio Histórico de 1933

Unánimemente aclamada como una normativa decisiva, la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico Artístico fue una iniciativa republicana realizada a instancias del ministro socialista F. de los Ríos.

La base ideológica sobre la que se sustenta se encuentra en el art. 45 de la Constitución de 1931 que disponía: "Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño constituye tesoro cultural de la Nación y está bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y decretar las expropiaciones legales que considere oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro artístico e histórico, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico e histórico." Este artículo está considerado como la "primera referencia al patrimonio histórico en la historia constitucional española."¹⁴ En él encontramos ecos del Decreto Callejo: en primer lugar por la equiparación de la riqueza artística e histórica de la Nación al tesoro cultural de la misma, cuya salvaguardia controlará el Estado; y en segundo lugar, por ese papel de tutela casi policial que se confiere al Estado¹⁵ así como su rol de garante en la custodia del mismo a través de la creación del Inventario artístico.

Como vamos viendo, los objetivos marcados por la Constitución de 1931 referente al patrimonio histórico-artístico podían ser tildados de todo menos de modestos. Encontraron su articulación en la extensa ley republicana de 1933 -nada menos que 72 artículos y 3 adicionales-

exportación de objetos artísticos, arqueológicos o históricos." Esa prohibición ha sido incesantemente reiterada en normativas de los años cincuenta y sesenta.

¹⁴ P. García-Escudero y B. Pendás García, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵ Una vez más encontramos que el eje sobre el que se vertebra la legislación es la restricción, restricción sobre todo dirigida a las exportaciones. Al parecer ése era el único medio que se les ocurría a los legisladores para proteger nuestro patrimonio histórico-artístico. Nada o muy poco, en cambio, se dice sobre las formas de acrecentar el mismo.

que podemos definir como intervencionista en demasía. En palabras del político catalán y gran coleccionista F. Cambó -en un discurso a las Cortes el 6 de diciembre de 1935- "no se pensó más que en un país que vendía su patrimonio artístico, no se pensó en que España pudiese ser un país que acrecentaría su patrimonio artístico¹⁶." Para Cambó esta ley estaba realizada más con una mentalidad pasiva que activa.

En el **artículo 1º** esta normativa establece qué tipos de bienes constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional¹⁷ estando sujetos a esta Ley. Mostrando un más que evidente desdén hacia el arte de nuestro siglo, exceptúa "*naturalmente*¹⁸ las obras de autores contemporáneos", en una época, por lo demás, de auge de las vanguardias artísticas de entreguerras. Por otra parte, esta Ley dispone diversas normas y limitaciones, como es habitual, al comercio de obras de arte (**art. 41, 42**) y a la exportación (**art. 43**) así como establece el derecho de tanteo del Estado en la forma que el Reglamento determine (**art. 41, 52**), mientras se dispone que la Administración se incautará de los objetos exportados fraudulentamente (**art. 46, 47**).

Como no todo iban a ser restricciones, entre las medidas de fomento se establece que facilitar el estudio de las colecciones de arte, arqueología o historia dará lugar a la "exención de los derechos reales que en las transmisiones hubiera de pagar por el valor de los objetos que formen su colección" (**art. 48**), mientras la importación de objetos de arte antiguos y modernos están exentos de todo gravamen si a juicio de la Junta Superior el Tesoro Artístico "merecen ser acrecentadores del Tesoro artístico nacional." (**art. 53**). La Ley de 1933 fue complementada con reglamentos posteriores que como señaló L. Martín Rebollo incidieron en ella "en términos muchas veces confusos y poco clarificadores¹⁹." Esas normativas desarrollaron y modificaron aspectos parciales de la ley en los años 1958, 1963, 1972, etc.²⁰. Se fue creando tal confusión y dispersión normativa que era muy difícil en realidad saber cuáles eran las leyes vigentes.

En resumen, la Ley de Patrimonio de 1933 -cuyo reglamento fue aprobado por Decreto

¹⁶ Citado en Cat. Expo. *Colección Cambó*, Museo del Prado, 1990, p. 41.

¹⁷ Constituyen el Patrimonio histórico-artístico "cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedades no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible."

¹⁸ El subrayado es mío. El adverbio *naturalmente* es muy revelador en esta artículo de la Ley.

¹⁹ L. Martín Rebollo, 1994:22.

²⁰ Véase P. García-Escudero y B. Pendás García, *op. cit.*, p. 39.

el 16 de abril de 1936- se vió lastrada por la carencia de medios y su escasa operatividad dado lo restrictivo de sus normas, vigentes más *de iure* que *de facto*. Empero, esta normativa marcó un hito importante para su época y fue un referente obligado para sucesivas legislaciones. De hecho, estuvo en vigor hasta que fue expresamente derogada por el Real Decreto 111/1986.

4. 3. La Constitución de 1978

La punta de lanza del nuevo tratamiento legislativo en materia de patrimonio artístico, ya en la democracia, pero estando todavía en vigor la Ley de 1933, es la Constitución de 1978. La Cultura tiene un papel primordial en nuestra *Lex Suprema*. Al Estado ya no sólo se le atribuye una función meramente tutelar sino "una política activa de promoción cultural."²¹ Así lo reconoce el art. 44.1 que estipula que "los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura a la que todos tienen derecho."

Ya no se trata, pues, sólo de tutelar sino también de promover, siendo el objetivo fundamental lograr que la cultura sea accesible para todos. Preceptos similares sólo se encuentran en constituciones como la italiana, griega o portuguesa²².

Igualmente se reconocen las competencias culturales de las Comunidades Autónomas así como se dispone que la labor de proteger y conservar el Patrimonio no sólo es tarea del Estado sino de todos los ciudadanos. Por otro lado, es fundamental la llamada a enriquecer el patrimonio histórico, cultural y artístico que el art. 46 hace a los poderes públicos, y que en un cierto sentido podemos considerar como una invitación a los mismos a coleccionar e incrementar los fondos de nuestro Patrimonio cultural²³.

²¹ C. Barrero, *op. cit.*, p. 198.

²² P. García- Escudero y B. Pendás García, *op. cit.* p. 55.

²³ El artículo 46 dispone: "los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad." (...). Este precepto tiene su precedente más cercano en el art. 45 de la Constitución de 1931, al que anteriormente aludimos.

4.4. La Ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español²⁴

La herencia tan onerosa dejada tradicionalmente por nuestra legislación en materia de patrimonio histórico, no fue óbice para que la nueva normativa trajera aires renovadores en orden a la protección, conservación y enriquecimiento de nuestro patrimonio artístico. Surgida tras numerosos proyectos²⁵, al compás de los nuevos criterios de organismos internacionales - traducidos en Convenciones y Recomendaciones- y las exigencias de la nueva distribución competencial entre el Estado y las Comunidades Autónomas, finalmente se aprobó en 1985 bajo la férula del gobierno socialista.

Puestos en la picota los sistemas legislativos anteriores, que se habían quedado poco menos que obsoletos, por más que en el Preámbulo se aluda al "positivo legado" recibido de la Ley de 1933, era una necesidad sentida el crear un nuevo marco legislativo del patrimonio histórico-artístico. Del mismo modo que el fundamento constitucional de la Ley de Patrimonio de 1933 se sustentaba en el art. 45 de la Constitución de 1931, en el caso de la Ley de 1985 su encuentra en el art. 46 de nuestra Ley de Leyes de 1978

4.4.1. Objetivos

Con la mirada puesta en la protección, conservación y enriquecimiento de nuestro patrimonio histórico la ley de Patrimonio de 1985 marca sus objetivos primordiales en el art. 2 punto 1²⁶. Otros fines que son la razón de ser de esta Ley aluden a las competencias de la Administración estatal: son la difusión internacional de nuestro Patrimonio Histórico, la recuperación de esos bienes cuando hubieran sido ilícitamente exportados y el intercambio de información cultural, técnica y científica con los demás Estados y Organismos Internacionales

²⁴ BOE, núm. 155 de 29 de junio de 1985, corrección de errores BOE núm. 296, de 11 de diciembre de 1985.

²⁵ Ya el gobierno de UCD presentó un proyecto de ley que se publicó en el Boletín del Congreso de los Diputados el 14 de septiembre de 1981, pero no llegó a cuajar. Ni siquiera se discutió en el Parlamento.

²⁶ "Son deberes y atribuciones esenciales de la Administración del Estado, de conformidad con lo establecido en los artículos 46 y 44, 149.1.1. y 149.2 de la Constitución, garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como promover el enriquecimiento del mismo y fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él." (...)

(art. 2. punto 3). El deseo de crear un verdadero código de nuestro Patrimonio Histórico ya se establece en el Preámbulo. Pero al margen de estos objetivos no podemos dejar de citar la resolución del arduo problema de distribución competencial entre el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas.²⁷ Pero todos los objetivos que la Ley establece sólo cobran sentido si al final conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar los bienes culturales. El acceso a la cultura es así el fin último de la Ley. Los instrumentos que establece esta normativa para lograr sus fines parten irremisiblemente de disposiciones de protección y fomento, muchas de ellas de carácter obligatorio.

4.4.2. El Espíritu de la ley

Plenamente integrada dentro del marco legislativo nuevo, surgido al calor de la democracia, la Ley del Patrimonio de 1985 presenta un afán proteccionista a marchamartillo que impregna toda la normativa. El deseo de reglamentar todos los aspectos relativos al patrimonio histórico hace que sea una legislación muy rigurosa y específica, sin que nada parezca escaparse a su control.

4.4.3. Niveles de protección

Convencidos de la imposibilidad de proteger todo el patrimonio artístico con los mismos parámetros, los legisladores plantearon la salvaguardia de nuestros bienes artísticos a distintos niveles, dependiendo de la mayor o menor relevancia de los mismos. Y es que en el Preámbulo esta Ley consagra una nueva definición del Patrimonio Histórico y amplía notablemente su extensión. Ya reconoce basándose en las teorías de Giannini la doble naturaleza de los bienes culturales. Se dispone la máxima protección a las obras consideradas Bienes de Interés Cultural

²⁷ Conviene citar que las exigencias competenciales de las distintas Comunidades Autónoma en materia de patrimonio histórico-artístico han dado lugar en muchos casos a la multiplicación de ordenamientos. Con todo, el Estado tiene el deber en exclusiva de "la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación (...) según establece el art. 149 en su punto 28 de la Constitución de 1978. También es particularmente importante la S.T.C. 49/1984 de 5 de abril que proclama sin ambages que "la cultura es algo de la competencia propia e institucional tanto del Estado como de las Comunidades Autónomas."

(BIC)²⁸, así como a las incluidas en el Inventario del Patrimonio Histórico-Artístico (**art. 1.** punto 3). El régimen jurídico, pues, que ostentan es diferente al resto de los obras integrantes de nuestro Patrimonio Histórico. Los Bienes de Interés Cultural deben estar inscritos en un Registro General dependiente de la Administración del Estado (**art. 12**). Ahora bien, las pinturas y esculturas de nuestro siglo realizadas por autores todavía vivos no pueden ser declaradas BIC según establece el punto 4 del **art. 9**. Sin embargo se dispone lo contrario "si existe autorización expresa de su propietario o media su adquisición por la Administración." Por lo tanto, las obras de arte contemporáneo de autores vivos, que en su mayoría no son Bienes de Interés Cultural ni están incluidos en el Inventario no van a contar con un alto grado de protección.

Solicitar la incoación de expediente para la declaración de un Bien de Interés Cultural (BIC), lo puede hacer cualquier persona como señala el **art. 10**²⁹. En un principio era competencia sólomente del Estado el declarar cuando un bien es de interés cultural (BIC) pero desde la Sentencia 17/1991 es también autonómica.

Por lo que respecta a los bienes muebles que hayan sido importados legalmente no podrán ser declarados de interés cultural en un plazo de diez años a contar desde la fecha de su importación (**art. 32. 1**). Por consiguiente, podrán exportarse, previa licencia de la Administración del Estado (**art. 32.2**). A pesar de lo enunciado en el **art. 32.1** esos bienes pueden ser declarados de interés cultural antes del plazo de diez años "si su propietario solicitase dicha declaración y la Administración del Estado resolviera que el bien enriquece al Patrimonio Histórico Español." (**art. 32.3**). En otro orden de cosas, el Registro de los Bienes de Interés Cultural es de carácter semipúblico ya que se necesita el consentimiento expreso de su titular para poder consultarlo.

Corresponden a la categoría legal de Bien Mueble Inventariado aquellos que son considerados como de "singular relevancia" pero no declarados de interés cultural (**art. 26.1**). La diferencia entre BIC y bienes incluidos en el Inventario no nos parece muy clara. En realidad se definen por exclusión: es decir, no son bienes de interés cultural -al parecer no alcanzan esa categoría- pero han sido declarados por el Estado en colaboración con las demás

²⁸ Sobre los BIC véase J. L. Álvarez, 1989:115-230. El **art. 9.1** dispone que "gozarán de singular protección y tutela los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español declarados de interés cultural."

²⁹ Por su parte, el **art. 9.2.** declara que "transcurridos tres meses desde la solicitud del informe sin que éste hubiera sido emitido, se entenderá que el dictamen requerido es favorable a la declaración de interés cultural" (...). Y el **art. 9.3.** dispone que "el expediente deberá resolverse en el plazo máximo de veinte meses a partir de la fecha en que hubiese sido incoado." (...)

Administraciones competentes como bienes de "singular relevancia." El concepto pues, de *relevancia* es totalmente subjetivo porque es la Administración la que decide qué bienes son susceptibles de formar parte del Inventario o ser declarados BIC, con todas las consecuencias que esto comporta. El propietario de una obra que piense que puede llegar a formar parte del Inventario debe comunicarlo a la Administración competente mediante una solicitud, cuya resolución debe recaer en un plazo de cuatro meses (art. 26.3)³⁰.

4.4.4. Derechos y obligaciones

La adquisición y tenencia de bienes culturales da lugar a toda una serie de derechos a sus propietarios. Destacamos: la posibilidad de declarar como Bien de Interés Cultural una obra de arte de un autor vivo (art. 9. 4); solicitar la incoación de un expediente para la declaración de un BIC (art. 10); requerir que la declaración de un determinado Bien de Interés Cultural quede sin efecto (art. 9.5); solicitar la inclusión de un bien en el Inventario General (art. 26.3); pedir la declaración de una obra importada legalmente como bien cultural antes del plazo de diez años (art. 32.3); solicitar al Estado la cesión de un bien exportado ilegalmente ; y por último, acogerse a las medidas de fomento, es decir exenciones y beneficios fiscales (art. 69, 70, 71,72 y73).

Las obligaciones se dirigen justamente a los bienes de interés cultural o los incluidos en el Inventario, que son los que reciben un grado de protección preferente dentro de nuestro patrimonio artístico.

Aspecto crucial para el legislador que dispone en varios artículos numerosas disposiciones a este respecto como la exigencia de comunicar a "la Administración competente la existencia de esos bienes antes de proceder a su venta o transmisión a terceros" (art. 26.4); la necesidad de pedir cuando se vayan a exportar bienes con más de cien años de antigüedad y en todo caso, de los inscritos en el Inventario General "una autorización expresa y previa de la Administración del Estado" (art. 5.2); la prohibición en todos los casos de "exportación de los bienes declarados de interés cultural así como la de aquellos otros que por su pertenencia al Patrimonio Histórico Español, la Administración del Estado declare expresamente inexportables, como medida cautelar

³⁰ R. Alonso Ibañez se pregunta hasta que punto resulta "artificioso" establecer diferencias entre los Bienes de Interés Cultural e Inventariados, ya que el nivel de protección de ambas es muy similar. Y concluye que la Ley no ha sabido articular el grado o intensidad del interés requerido para la inclusión de un bien mueble en la categoría legal "Inventariado." R. Alonso Ibañez, *op. cit.*, p. 353 - 354.

hasta que se incoe expediente para incluir el bien en alguna de las categorías de protección especial prevista en esta Ley" (art. 5.3); la obligatoriedad de inscribir los Bienes de Interés Cultural en un Registro General dependiente de la Administración del Estado (art. 12); el posibilitar que la Administración competente pueda en todo momento inspeccionar la conservación de los bienes muebles del Patrimonio Histórico Español incluidos en el Inventario General (art. 26.6.a); la necesidad de comunicar a la Administración competente "la transmisión por actos *inter vivos* o *mortis causa*, así como cualquier otra modificación en la situación de los bienes" (art. 26.6.c); la obligatoriedad de satisfacer una serie de tasas al exportar "cualquier bien mueble integrante del Patrimonio Histórico Español" (art. 30); y el deber de conservación, mantenimiento y custodia de los bienes culturales (art. 36.1).

Merece la pena que nos detengamos en los artículos 13.2 y 26.6 b relativos a la obligación de permitir y facilitar el estudio de los bienes de interés cultural y los inventariados a los investigadores, siempre y cuando se solicite "razonadamente." En el caso de los bienes de interés cultural las visitas públicas deben ser "al menos cuatro días al mes en días y horas previamente señalados"³¹ (art. 13.2).

Los propietarios de bienes incluidos en el Inventario deben permitir su estudio a los investigadores, aunque no se especifica la periodicidad de las visitas. Si se estipula, por contra, el deber de prestarlas, "con las debidas garantías a exposiciones temporales." (...) No será obligatorio realizar estos préstamos por un período superior a un mes por año" (art. 26.6.b)³². Lo que subyace en estas disposiciones es una de las claves del arco de la Ley: el hacer accesible el arte a la sociedad³³. Recordemos que la propiedad privada no es un derecho ilimitado ni

³¹ En ese mismo artículo se precisa que esa obligación "podrá ser dispensado total o parcialmente por la Administración competente cuando medie causa justificada. En el caso de bienes muebles se podrá igualmente acordar como obligación sustitutoria el depósito del bien en un lugar que reúna las adecuadas condiciones de seguridad y exhibición durante un período máximo de cinco meses cada dos años."

³² A todo lo anterior se suma lo establecido en la cuarta Disposición Adicional del Real Decreto 111/1986 de 10 de enero de desarrollo parcial de la Ley 16/1985 de 25 de junio del patrimonio histórico español, en el punto 1: "los propietarios y en su caso, los titulares de derechos reales sobre bienes de interés cultural deberán permitir la visita pública y gratuita de los mismos a las personas que acrediten la nacionalidad española". Es decir, para poder contemplar los bienes de interés cultural en poder de coleccionistas privados es indispensable acreditar la nacionalidad española.

³³ Muy contundente se mostró A. Pérez Sánchez sobre este punto en unas jornadas sobre fiscalidad del coleccionismo de arte celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en octubre de 1983. Señaló que los coleccionistas hacen un "voluntario toreo" a los investigadores cuando éstos quieren estudiar las obras

absoluto. Su límite, como estudió R. Alonso reside en el carácter "ilegítimo de la intromisión"³⁴. Por otro lado, huelga decir que incumplir esta obligación puede dar lugar a una infracción administrativa. De todas formas, la mayoría de los coleccionistas consultados desconocen esta disposición.

4.4.5. Enajenación de obras de arte contemporáneo

No existe ningún tipo de trabas al comercio de obras de arte contemporáneo cuando no son bienes de interés cultural o no están incluidas en el Inventario. En consecuencia, la mayor parte del arte de nuestro siglo no tiene ninguna limitación en cuanto a su venta, ni autorizaciones que solicitar. De todas formas, en el caso en el que la obra de arte contemporáneo hubiera sido declarada BIC o estuviese incluida en el Inventario, puesto que hemos dicho que puede darse el caso, se debe notificar su enajenación a la Administración. El propietario, además, tiene que dejar constancia del precio y las condiciones en las que trata de realizar la venta (**art. 38.1**).

4.4.5.1. Los derechos de tanteo y retracto

El Estado tiene dos derechos de adquisición preferente cuando se produce la enajenación de bienes de interés cultural dentro de los límites del territorio nacional: el derecho de tanteo y el de retracto (**art. 38** punto 2 y 3). Ambos son "separables e independientes uno del otro"³⁵ y confieren al Estado y a las Comunidades Autónomas (**art. 40.4** del R.D. 111/1986) la facultad de adquirir un bien cultural cuando su titular o propietario ha decidido venderlo.

El derecho de tanteo posibilita que la Administración adquiera un bien cultural antes que cualquier otro comprador lo haga, ya que es un derecho de preferencia. Es claro que limita el *ius disponendi* del propietario, pues no es libre de vender a quien quiera³⁶. El derecho de tanteo aparecía en leyes y decretos desde los años veinte, pero es con la Ley de Patrimonio de 1985

de arte de sus colecciones. Por eso, en su opinión, deben colaborar y no pedir favores fiscales.

³⁴ R. Alonso Ibañez, *op. cit.*, p. 295.

³⁵ C. Barrero Rodríguez *op. cit.* p. 491.

³⁶ L. Díez-Picazo y A. Gullón, 1981:626.

cuando tomó su verdadera carta de naturaleza. El plazo que dispone la Ley para que el Estado pague el precio convenido es un "período no superior a dos ejercicios económicos salvo acuerdo con el interesado en otra forma de pago." (art. 38.2).

El derecho de retracto³⁷, en cambio, posibilita que el Estado o las Comunidades Autónomas adquieran un bien cultural *después* de enajenado y de manos de una tercera persona, el adquirente de la pieza en cuestión. El plazo con el que cuenta la Administración para poner en práctica el derecho de retracto es de "seis meses a partir de la fecha en que tenga conocimiento fehaciente de la enajenación" (art. 38.3). Tiene su origen en la Ley de Expropiación Forzosa de 1954. El plazo para satisfacer el pago es de dos años de suerte que el coleccionista que había adquirido la pieza se queda sin ella y el precio que hubiera pagado lo recibe normalmente mucho más tarde y sin intereses. Pese a lo negativo que pueden resultar ambos derechos para los coleccionistas privados -es particularmente enojoso el derecho de retracto- lo cierto es que son medios que dispone el Estado para incrementar los fondos de las colecciones públicas, en línea con lo establecido por otros países de nuestro entorno como Italia o Francia³⁸.

4.4.6. Exportaciones

Razones políticas, culturales, económicas, o una mezcla de todas ellas se encuentran en la base del control de exportaciones de bienes culturales. Es uno de los asuntos que más ha preocupado siempre a nuestros legisladores, siendo algo que compete especialmente al Estado como ya declarara la Constitución española de 1978³⁹. Se suele establecer la sinonimia proteger igual a prohibir la exportación, pero como muy bien señala J. H. Merryman salvaguardar el patrimonio artístico no tiene por qué implicar necesariamente impedir la exportación de esas obras⁴⁰. En su opinión a veces puede ser más peligroso retener los bienes culturales que

³⁷ El Código civil regula en derecho de retracto en los artículos 1.507 y siguientes.

³⁸ Hay que señalar que el ejercicio de los derechos de tanteo y retracto por parte de la Administración del Estado "tendrá carácter preferente siempre que se trate de adquirir bienes muebles para un Museo, Archivo o Biblioteca de titularidad estatal." (art. 38.4).

³⁹ El Estado tiene la competencia exclusiva sobre "la defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación" (...) (art. 149.1.28a).

⁴⁰ J. H. Merryman, 1991:458.

exportarlos. En ocasiones lo que subyace es más un prurito nacionalista que una verdadera defensa de nuestro patrimonio histórico. La circulación de bienes culturales sin ningún tipo de trabas podría suponer una verdadera sangría para nuestro patrimonio. De ahí que nuestra legislación, en sintonía con la mayoría de la del resto del mundo, limite la circulación de bienes culturales a través del control de exportaciones.

4.4.6.1. Concepto de Exportación

El concepto de exportación viene definido en el **art. 5.1.** como "la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el patrimonio histórico español", esto es, lo específico de la exportación no es la venta de un bien cultural al extranjero sino simplemente abandonar los límites de la jurisdicción territorial española.

4.4.6.2. Exportación Temporal

La LPHE establece una clara diferenciación entre exportación temporal y exportación definitiva. El régimen de exportación temporal aparece configurado en el **art. 31**, siendo "una novedad en el régimen jurídico del patrimonio histórico."⁴¹ El procedimiento para llevar a cabo una exportación temporal es muy similar al resto de las exportaciones definitivas. En primer lugar, se debe solicitar una autorización⁴², indicando la finalidad y duración de la misma. No es necesario precisar el valor económico de la pieza ni abonar tasas ya que la exportación temporal está exenta de las mismas. En estos casos, los bienes así exportados no pueden ser objeto del ejercicio del derecho de preferente adquisición. La duración de la exportación temporal viene fijada en el **art. 56.1** del RD 111/1986⁴³.

⁴¹ R. Alonso Ibañez, *op. cit.* p. 342.

⁴² Los trámites para solicitar el permiso de exportación temporal se establecen en los **arts. 52-57** del RD 111/1986 de 10 de enero de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

⁴³ **Art. 56.1:** "El período máximo ininterrumpido de estancia en el exterior que puede permitirse será de cinco años, renovable por períodos de inferior o igual duración hasta diez años, cuando se trate de bienes comprendidos en el apartado 3 del **art. 45** y hasta veinte años en los demás casos."

4.4.6.3. El Control de exportación

Una atenta lectura de la LPHE en materia de control de exportación nos lleva a constatar que esta legislación la establece desde dos vertientes muy distintas: de un lado prohibiendo la misma a los bienes más relevantes de nuestro patrimonio histórico, y de otro estableciendo obligatoriamente licencias de exportación para determinadas obras de nuestro patrimonio.

La Ley prohíbe categóricamente la exportación de bienes de interés cultural. (Art.5.3)⁴⁴. A la vez consagra una serie de medidas muy precisas para poder exportar bienes muebles de más de cien años de antigüedad, así como los inscritos en el Inventario General (arts. 46-51 del RD 111/1986). La autorización "expresa y previa" debe solicitarse a la Administración del Estado (art. 5.2). El *peligro* para el coleccionista privado de intentar exportar un bien incluido en el Inventario es que la Administración le deniegue el permiso y además ejercite el derecho de tanteo, es decir, de adquisición preferente, con lo cual la Administración dispondrá de seis meses a partir de la resolución para aceptar la oferta de venta y ¡un año! para efectuar el pago que proceda (art. 50 del RD 111/1986)⁴⁵.

Posiblemente los potenciales exportadores de bienes inventariados no encuentren muchos alicientes a la hora de exportar con el pago de tasas que necesariamente tienen que satisfacer. Es algo que dispone nuestra legislación desde antiguo. Las tarifas oscilan desde un 5% para bienes de menos de un millón de pesetas y hasta un 30% para los que superen los cien millones en adelante (art. 30.E)⁴⁶. No obstante, la Ley estipula que lo que se recaude con las tasas se

⁴⁴ En ese mismo artículo se dispone que queda prohibida la exportación de los bienes que "la Administración del Estado declare expresamente inexportables, como medida cautelar hasta que se incoe expediente para incluir el bien en alguna de las categorías de protección especial previstas en esta Ley."

⁴⁵ Si el propietario de la pieza estuviese en apuros económicos o simplemente necesitase el dinero de una forma perentoria, la lentitud en el pago por parte de la Administración le afectaría muy negativamente.

⁴⁶ La tasa está establecida en el art. 30 de acuerdo con las siguientes reglas: "A) Hecho imponible: Lo constituirá la concesión de la autorización de exportación de los mencionados bienes. C) Sujeto pasivo: Estarán obligadas al pago de la tasa las personas o entidades nacionales o extranjeras a cuyo favor se concedan las autorizaciones de exportación. D) Base imponible: la base imponible vendrá determinada por el valor real del bien cuya autorización de exportación se solicita. Se considerará valor real del bien el declarado por el solicitante, sin perjuicio de la comprobación administrativa realizada por el Organismo correspondiente de la Administración del Estado, que prevalecerá cuando sea superior a aquél. E) Tipo de gravamen: La tarifa se exigirá conforme a la siguiente tarifa: Hasta 1.000.000 de pesetas, el 5 por 100. De 1.000.001 a 10.000.000, el 10 por 100. De 10.000.001 a 100.000.000, el 20 por 100. De 100.000.001 en

ingresará en el Tesoro Público a fin de adquirir bienes de interés para el Patrimonio Histórico Español. (**art. 30.I**). El capítulo de las exenciones a las tasas de la exportación contempla diversas variables: en primer lugar, no tienen que pagar tasas las exportaciones de bienes muebles que tengan lugar durante los diez años siguientes a su importación, siempre y cuando se hubiera realizado de forma legal y los bienes no hayan sido declarados de interés cultural (**art. 30.B**)1), en segundo lugar, la salida temporal legalmente autorizada de bienes muebles que formen parte del Patrimonio Histórico Español (**art. 30. B**) 2) y por último la exportación de objetos muebles de artistas vivos. (**art. 30.B**) 3.)

Afortunadamente para el arte contemporáneo y sus coleccionistas, las pinturas y esculturas de artistas de nuestro siglo gozan de una libertad de exportación sin trabas que fomenta sin duda su difusión internacional. Sin embargo, es imprescindible para ello que no ostenten la categoría legal de BIC o de bienes incluidos en el Inventario General.

Este laxo régimen, a diferencia de las medidas proteccionistas tan rigurosas que afectan al resto de los bienes, es habitual en la mayoría de las legislaciones donde se establece algún tipo de control de exportación, principalmente para el arte antiguo. Con todo, esas medidas tendrán poco sentido si no se tienen en cuenta las disposiciones de los países de nuestro entorno sobre esta materia, y particularmente de la Unión Europea⁴⁷.

La implantación del Mercado Único en 1993⁴⁸ felizmente no socavó los principios de soberanía de los Estados miembros para restringir la circulación de los bienes culturales. España, en fin, siempre se ha alineado con los países que se oponían al libre tráfico de bienes culturales en el ámbito comunitario, siendo más partidaria de medidas proteccionistas.

adelante, el 30 por 100."

⁴⁷ Entre las directivas comunitarias destacamos el Reglamento CEE nº 3911/92 del Consejo de 9 de diciembre de 1992; la Directiva 93/7/CEE del Consejo de 15 de marzo de 1993 relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro y el Reglamento (CEE) Nº 752/93 de la Comisión de 30 de marzo de 1993 relativo a las disposiciones de aplicación del Reglamento (CEE) nº 3911/92 del Consejo relativo a la exportación de bienes culturales.

⁴⁸ Con el mercado único culmina el proceso comenzado con el Tratado de Roma de 1957: la aprobación del Acta Unica Europea firmada en Luxemburgo el 17 de febrero de 1986. Ambos establecen excepciones a la libre circulación de mercancías en el interior de la comunidad.

4.4.6.4. Exportación ilícita

Por diversos motivos entre los que descuella preferentemente el económico, no es infrecuente que se intente exportar bienes integrantes del PHE sin la consabida autorización o sin satisfacer el pago de las tasas creadas con tal efecto. Sea como sea, incluso los exportadores más honestos se pueden ver tentados de evadir el sistema para vender la obra en el extranjero y así alcanzar mayores beneficios o simplemente para no pagar la tasa que corresponda. También se puede dar el caso que un bien exportado temporalmente no cumpliera las condiciones de retorno fijadas por la ley. En ese caso se consideraría "exportación ilícita" (art. 31.2). La salida fraudulenta de bienes culturales de nuestro país en opinión de C. Barrero ha estado "tradicionalmente mal regulada en nuestro derecho"⁴⁹, siendo su legislación "caótica" en palabras de L. Martín Rebollo⁵⁰.

La exportación ilícita según la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 puede tipificarse como infracción o delito de contrabando "de conformidad con la legislación en esta materia" (art. 75.1). La LPHE nos remite, por tanto, a la Ley de Contrabando⁵¹.

La Ley Orgánica 7/1982, 13 de julio en su art. 1.1.5 establece que "son reos del delito de contrabando, siempre que el valor de los géneros o efectos sea igual o superior a un millón de pesetas, los que: exportaren sin autorización obras u objetos de interés histórico o artístico."⁵² En consecuencia, es infracción de contrabando si el valor del objeto exportado ilícitamente es inferior a un millón de pesetas. Los bienes que han sido exportados ilegalmente pasan a ser propiedad del Estado (art. 29.1), quien deberá "realizar los actos conducentes a la total recuperación de los bienes ilegalmente exportados" (art. 29.2). Ahora bien, aunque la obra pase a ser de titularidad estatal, si el anterior propietario acreditase que ese bien antes de ser exportado ilegalmente le

⁴⁹ C. Barrero, *op. cit.* p. 717.

⁵⁰ L. Martín Rebollo, *op. cit.*, p. 344.

⁵¹ Sobre el delito de contrabando de obras de arte consúltese el excelente libro de Ana Muñoz Merino, *op. cit.*, pp. 189-207.

⁵² La necesidad de adaptar la legislación sobre contrabando a la nueva realidad que supuso la configuración de la Unión Europea como un mercado interior establecido en el Acta Única dió lugar a una nueva normativa en esta materia, la Ley Orgánica 12/1995 de 12 de diciembre de Represión del Contrabando. En la nueva Ley se actualiza el valor límite para la distinción entre delito e infracción administrativa de contrabando que pasa a ser de 1.000.000 a 3.000.000 de pesetas (art. 2).

había sido sustraído o hubiera sido perdido, puede reclamar al Estado la cesión del mismo, aunque tendrá que abonar los gastos de su recuperación, y llegado el caso el "reembolso del precio que hubiere satisfecho el Estado al adquirente de buena fe" (**art. 29.3.**). A fin de lograr la restitución de los bienes exportados ilegalmente, la Ley dispone que se cumplan las "resoluciones y recomendaciones que para la protección del Patrimonio Histórico adopten los Organismos Internacionales de los que España sea miembro" (Disposición adicional 6^a).

4.4.7. La importación de Bienes Culturales

La importación de bienes culturales no es un tema tratado preferentemente por nuestra legislación. Simplemente señala en su **art. 32** que siempre y cuando el bien haya sido adquirido legalmente, no puede ser declarado BIC hasta transcurridos diez años contando desde su adquisición. Esto implica que el coleccionista puede exportarlo en principio sin ningún tipo de trabas hasta que fuera declarado Bien de Interés Cultural. Además estos bienes gozan de un privilegio especial porque si fuesen a ser exportados, el Estado no puede ejercer "derecho alguno de preferente adquisición respecto de ellos" (**art. 32.2**).

Esta medida podemos interpretarla como un deseo por parte del legislador de potenciar la importación de bienes culturales. Al mismo tiempo, si el propietario desea solicitar la declaración de ese bien como de interés cultural puede hacerlo, siendo la Administración del Estado la que determinará si esa obra enriquece el Patrimonio Histórico Español y en consecuencia, entra a formar parte de esa categoría legal (**art. 32.3**). Recordemos, finalmente, que la importación de bienes ya sea definitiva o temporal en nuestro país, está sujeta al pago del Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA) y que están exentas de todo gravamen la importación de bienes que sean incluidos en el Inventario o declarados de interés cultural. (**art. 72.2**).

4.4.8. Infracciones administrativas

Particularmente interesante de cara al coleccionismo es el Título IX de la LPHE dedicado íntegramente a establecer, con el habitual afán proteccionista y legalista, las infracciones administrativas con sus correspondientes sanciones. Como es de suponer, uno de los hechos que el legislador considera como más grave y por tanto más severamente castigado es la exportación ilegal de un bien mueble integrante del Patrimonio Histórico Español. La Ley según la cuantía de

lo ilícitamente exportado, lo considera como delito o infracción de contrabando. En cuanto al resto de las infracciones, la legislación dispone como sanción el pago de una multa. Si la lesión que se produce al Patrimonio Histórico Español es valorable económicamente la cuantía será "del tanto al cuádruplo del valor del daño causado" (art. 76.2). En los demás casos depende de la gravedad con que el legislador haya dispuesto los hechos punibles. Las multas oscilan entre los cien millones de pesetas que establece el art. 76.3 c) para las infracciones producidas por la exportación ilegal y el incumplimiento de las condiciones de retorno fijadas para la exportación temporal, y las de diez millones de pesetas.

Nos interesa fijarnos en estas últimas ya que hay un amplio elenco de infracciones que comportan multas de esa cuantía: en primer lugar que los titulares de bienes de interés cultural no permitan ni facilitan su inspección por parte de los Organismos competentes, ni tampoco su estudio ni la visita pública a los investigadores que lo hubieran solicitado razonadamente; en segundo lugar, no permitir que las Administraciones competentes puedan examinar los bienes muebles del Patrimonio Histórico Español ni informen pertinentemente para su inclusión, si procede, en el Inventario General; en tercer lugar, también puede ser infracción administrativa con multa de hasta diez millones de pesetas el no comunicar a la Administración competente la existencia de bienes muebles que reúnan el valor y características que se señalen reglamentariamente antes de proceder a su venta o transmisión a terceros y no dejar que la Administración competente inspeccione la conservación de los bienes incluidos en el Inventario General ni permitir su estudio a los investigadores previa solicitud razonada e incluso no prestar esos bienes para exposiciones temporales ni comunicar cualquier modificación en la situación de los mismos (como la transmisión por actos *inter vivos* o *mortis causa*); en cuarto lugar, el transmitir por título oneroso o gratuito o cederse a particulares o entidades mercantiles los bienes de interés cultural o los inventariados en posesión de instituciones eclesiásticas⁵³, así como no conservar, mantener ni custodiar los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español.

Otra infracción administrativa con multa de hasta diez millones de pesetas es no notificar a los Organismos competentes la enajenación de un bien declarado de interés cultural o incluido en el Inventario General. Como norma general las infracciones prescriben transcurridos cinco años de haberse cometido, aunque en algunos casos tienen que pasar diez años (apartados g), h) i) y

⁵³ A este respecto, ha sido un secreto a voces que en ocasiones en nuestro país, obras de arte de conventos, ermitas e iglesias rurales han sido vendidas a coleccionistas o comerciantes sin escrúpulos, ante apremiantes necesidades económicas de estas instituciones religiosas.

j) del art. 76.1).

4.5. Real Decreto 111/1986

La Ley de Patrimonio de 1985 se ha visto complementada por una cada vez más amplia normativa tanto a nivel nacional como comunitario. Sirva de ejemplo el Real Decreto 111/1986 de 10 de enero de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español⁵⁴. Entre los artículos de esta normativa descuellan los relativos a la exportación (arts. 45-57) y la llamada *amnistía fiscal*. Esta disposición transitoria dió excepcionalmente la oportunidad a los propietarios de bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español de comunicar la existencia de los mismos al Órgano encargado de la protección del PHE de la Comunidad Autónoma donde se hallaren ubicados. En contrapartida, se declaraban exentos de satisfacer los impuestos o gravámenes que no hubieran abonado con anterioridad "así como de toda responsabilidad frente a la Hacienda Pública o los restantes órganos de la Administración del Estado por incumplimientos, sanciones, recargos o intereses de demora."

Esta medida ya prevista en la disposición transitoria tercera de la Ley 16/1985 encuentra en el RD 111/1986 las condiciones para que se lleve a cabo, entre las que destaca el plazo previsto para hacerlo efectivo: antes del 19 de julio de 1986. Esta loable iniciativa permitió que una parte del patrimonio histórico clandestino -porque no se sabía de su existencia- aflorara, facilitando la elaboración del tan deseado Inventario. En Madrid y en Cataluña es donde se registraron o inventariaron más obras, sobre todo pinturas y piezas arqueológicas. Aunque al final, el resultado no fue muy espectacular entre otras cosas (según L. Lamana) porque los coleccionistas no tienen ni confianza en el futuro de la legislación ni en el tratamiento administrativo de esos bienes, y así resulta que sólo un 10% de los bienes culturales en España están declarados.

Continuando con los aspectos positivos que estipula este Real Decreto destacamos las deducciones de la cuota que se establecen en el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (art. 62) y la creación de una Brigada especial para la protección del Patrimonio Histórico Español, adscrita a la Comisaría General de la Policía Judicial (disposición adicional primera punto 2). Esta normativa fue modificada por el Real Decreto 64/1994 de 21 de enero. El sentido de esta

⁵⁴ BOE, núm. 24, de 28 de enero de 1986; corrección de errores, Boe núm. 26, de 30 de enero de 1986 y nº 53 de 3 de marzo de 1986.

nueva legislación fue adaptar al RD 111/1986 la Sentencia del Tribunal Constitucional 17/1991, de 31 de enero: desde entonces no sólo es competencia del Estado declarar si un bien es de interés cultural sino también de las Comunidades Autónomas.

4.6. Normativas comunitarias

Partiendo de la base de que la cultura es competencia esencialmente nacional, ya que la Comunidad Económica Europea tiene la intención de aplicar el principio de subsidiaridad en este asunto⁵⁵, es justo destacar que hay toda una serie de normativas comunitarias en materia de protección de bienes culturales que hacen referencia prioritariamente a la exportación de bienes culturales. Destacamos el Reglamento CEE 3911/1992 del Consejo relativo a la exportación de Bienes culturales; el Reglamento CEE 752/1993 de la Comisión relativo a las disposiciones de aplicación del Reglamento 3911/1992, y la Directiva CEE 7/1993 del Consejo relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro.

II. FISCALIDAD DEL COLECCIONISMO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

En un combativo y vehemente artículo publicado con motivo de la inminente aprobación del más que polémico Impuesto sobre la Renta de 1991, Josep Melià mostraba su preocupación ante el hecho de gravar el patrimonio cultural con impuestos y con el peligro de la ilegalidad puesto que en su opinión supondría "volver a las cavernas."⁵⁶

En su atinada reflexión dejaba bien claro que una fiscalidad rígida y restrictiva conseguiría que el arte fuese clandestino, fomentando así la expatriación de nuestro tesoro artístico. Sea como fuere, al estudiar el coleccionismo artístico no podemos eludir los aspectos fiscales que de una manera incontestable inciden en la configuración y naturaleza del mismo.

⁵⁵ El Tratado de Maastricht, que entró en vigor en nuestro país en 1993, considera a la cultura ra como uno de los objetivos comunitarios en su art. 128 de su Título IX y precisa: "La Comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común."

⁵⁶ Josep Melià (1991:34).

I. Impuestos y bonificaciones fiscales

1.1. Impuestos, *ma non troppo*

El contumaz rechazo que suele provocar el pago de impuestos tiene su correlato en lo generalizado de su evasión. Es un secreto a voces que sólo una parte de transacciones y patrimonios tributa, aunque se ignora la amplitud de lo que permanece al margen del control fiscal. Precisamente, el sistema tributario definido por su "ausencia de armonización"⁵⁷, se ha ido estructurando teniendo en cuenta esta falta de disciplina impositiva. A todo ello se suma la más que precaria situación de nuestro erario público poco dado a establecer generosos beneficios fiscales. Por ello no es extraño que su eje de actuación sea el afán recaudatorio a toda costa. Así las cosas, las relaciones entre Hacienda y los coleccionistas han solido ser de mutua desconfianza y recelo. El Fisco, por un lado, parece considerar a las obras de arte como objetos de lujo que hay que gravar conforme a ese criterio. Además temen que el coleccionismo pueda ser un refugio de bolsas de dinero negro que generan plusvalías pero que no tributan⁵⁸.

Desde otra perspectiva, los adquirentes de obras de arte piensan que Hacienda penaliza el coleccionismo y se sienten acosados por gravosos impuestos que desincentivan la compra de obras de arte. Ambas actitudes son comprensibles. Por un lado es evidente que salvo excepciones formar una buena colección de arte requiere paciencia y grandes inversiones de dinero. Pero no es menos cierto que hay muchas pequeñas colecciones creadas con sacrificio y pocos medios. Aplicar gravosos impuestos y pocas medidas de beneficio fiscal, a la larga no favorecerá el desarrollo del coleccionismo ni su difusión.

El régimen fiscal relativo a la adquisición, tenencia y transmisión del arte contemporáneo está regulado en la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y su reglamento, el Real Decreto 111/1986, así como en la legislación tributaria. En ella no sólo se determinan las

⁵⁷ Julio Banacloche Pérez, 1980:18.

⁵⁸ Sobre este tema existe mucha *mitología*. La verdad es que invertir en obras de arte como supuestos valores refugio a la larga es menos rentable que los *junk bonds* o bonos basuras. Así se puso de manifiesto en un seminario sobre coleccionismo dirigido por F. Calvo Serraller en la UIMP de Santaner en agosto de 1992. Allí quedó muy claro que intentar enriquecerse con el arte es un error, y que más bien se suele dar todo lo contrario. Las fluctuaciones de valor económico en este ámbito son muy frecuentes e imprevisibles. El coleccionista, pues, debe obviar los aspectos inversionistas a la hora de coleccionar. Sobre este seminario véase A. Galván (1992).

obligaciones fiscales sino también sus correspondientes bonificaciones. El tratamiento impositivo de los bienes culturales comenzó *sensu stricto* en 1977 con la Ley de Reforma Fiscal.

1.2. La Reforma fiscal de 1977

La Ley 50/1977 de 14 de noviembre sobre Medidas Urgentes de Reforma Fiscal, que se complementa con la Orden de 14 de enero de 1978⁵⁹, fue realizada a instancias del ministro de Hacienda de UCD Francisco Fernández Ordóñez. Marcó un hito fundamental en la historia de la fiscalidad española. Esta nueva regulación del sistema tributario pretendía una distribución de la carga impositiva más racional y justa de suerte que se consiguió un aumento significativo de la recaudación fiscal. Con ella se sentaron las bases de nuestro régimen tributario. Así se introdujo el Impuesto extraordinario sobre Patrimonio de las Personas Físicas, considerado como el fundamento del Impuesto sobre la Renta.

Esta Ley declaraba exentas del Impuesto sobre Patrimonio los monumentos histórico-artísticos y las obras de arte. A éstas últimas se las consideraba integrantes del ajuar doméstico si su valor no excedía de las doscientas cincuenta mil pesetas (art. 6). En opinión de J. L. Álvarez al considerarse esos bienes como incluidos dentro del ajuar de la casa eso les permitía recibir "un tratamiento si no de exención, al menos favorable."⁶⁰

La Reforma fiscal fue en muchos aspectos positiva y progresista, pero por lo que se refiere al desarrollo del coleccionismo artístico no hay duda que las consecuencias fueron desalentadoras. Así se puso de manifiesto en un coloquio sobre fiscalidad del coleccionismo de arte celebrado en octubre de 1983 en el Círculo de Bellas Artes en el que participaron historiadores como Javier Flores o Pérez Sánchez, coleccionistas como Alberto Ballarín y subastadores como E. Peel. Criticaron la reforma fiscal de 1977 ya que pensaban que había hecho más mal que bien y que los coleccionistas estaban asustados, hasta el punto de llegar a ocultar contra viento y marea sus pertenencias.

En parecidos términos se expresa Alfredo Pérez de Armiñán para quien el nuevo régimen fiscal "ahogó el incipiente coleccionismo que existía, porque era aplicar a España unas medidas

⁵⁹ BOE núm. 14 de 17 de enero de 1978; corrección de errores BOE núm. 32 de 7 de febrero de 1978.

⁶⁰ J. L. Álvarez, *op. cit.*, 1992, p. 240.

de tipo impositivo de países más desarrollados, como Estados Unidos, que no tenía nada que ver con la realidad española. Se hizo sin adaptarse a lo que había aquí⁶¹.

1.3. Impuestos que gravan la adquisición, transmisión y tenencia de Arte Contemporáneo

Hemos clasificado los impuestos que gravan la adquisición, tenencia y transmisión de obras de arte en impuestos indirectos (Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA) y el Impuesto de Transmisiones Patrimoniales (ITP)) e impuestos directos (el Impuesto sobre la Renta, Patrimonio, Sucesiones y Donaciones⁶²), sin olvidar el *droit de suite*, *artist's resale right* o *derecho de seguimiento*, que aun no siendo específicamente un impuesto, afecta a los coleccionistas de obras de arte contemporáneo si desean vender una pieza de su colección en pública subasta, en establecimiento mercantil o con la intervención de un comerciante o agente mercantil⁶³.

⁶¹ Declaraciones en la entrevista que efectuamos el 10 de enero de 1995 en Madrid.

⁶² Al margen de los tributos mencionados no podemos dejar de citar el Impuesto sobre el Lujó. Este tributo, sin parangón con los existentes en otros países, gravaba las adquisiciones interiores o mediante importación y la tenencia o disfrute en los supuestos que se especifican. El tipo que se aplicaba era un 22% para las obras de arte de autores vivos y objetos cuya antigüedad no superara los cien años y en un 26% para antigüedades de más de un siglo. Toda obra de arte que costara más de 250.000 se encontraba sujeta a este impuesto. Sirva de ejemplo el hecho de que si un coleccionista español deseaba adquirir un Picasso o un Miró cuando estaba en vigor este impuesto se suponía que debía pagar un 22% más que un adquirente de otro país. Ya desde el año 1983 -aunque con la oposición de socialistas y comunistas- se debatía la pertinencia de este tributo, que finalmente fue suprimido al entrar en vigor el Impuesto sobre el Valor Añadido en 1985.

⁶³ El derecho de seguimiento tiene su origen en la legislación francesa. Ha sido muy polémico y contestado sobre todo por las Casas de Subastas. Entre los subastadores más indignados por este *droit de suite* encontramos a Fernando Durán, quien en una entrevista que realizamos el 28 de febrero de 1996 en su Sala de Subastas de Madrid calificó a este derecho como "un absurdo y algo totalmente injusto. En Gran Bretaña o en Estados Unidos no existe nada parecido". Este derecho implica que un artista de obras plásticas o sus herederos deben percibir un porcentaje del precio de la reventa de sus obras. El porcentaje según establece la Ley de Propiedad Intelectual (Título II, Capítulo III, Sección Tercera en otros derechos punto 24) es de un 3% y debe producirse cada vez que se venda en reventa una obra como mínimo de 300.000 pesetas. Sólo puede transmitirse por sucesión *mortis causa* y se extinguirá transcurridos sesenta años de la muerte del artista. La acción para hacerlo efectivo prescribirá a los tres años de notificar la reventa. Si el importe no hubiera sido reclamado, será ingresado en el fondo de Ayuda a las Bellas Artes. Es evidente que el beneficiado de este *derecho* es básicamente el artista. En cambio, el vendedor de la obra, no tanto el adquirente ni el subastador es el que más se ve afectado por esta medida porque tiene que abonar al artista el 3% estipulado del precio de la reventa. El derecho de seguimiento está en vigente en gran parte de los países de la Comunidad Europea, aunque no en Gran Bretaña y por lo que respecta a Estados Unidos, sólo en California.

1.3.1. Impuestos indirectos

1.3.1.1 El Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA)

Considerado como el principal impuesto directo de nuestro régimen fiscal, el IVA es un tributo surgido en el seno de la Comunidad Económica Europea. Afecta a todas las producciones de bienes y servicios siendo el adquirente final el que realmente lo soporta. Este tributo está reglamentado en la Ley 30/1985 de 2 de agosto del Impuesto sobre el Valor Añadido que se aprobó mediante el Real Decreto 2028/1985 de 30 de octubre⁶⁴.

Esta compleja normativa surgió, por tanto, al poco tiempo de entrar en vigor la LPHE. Con la aprobación de este tributo y suprimido el Impuesto sobre el Lujo, la favorable exención a la importación de bienes culturales según disponía la nueva Ley de Patrimonio Histórico Español tocó a su fin. No obstante, este impuesto cuyo gravamen se ha ido incrementado con el paso del tiempo, ya que empezó siendo de un 12% para en la actualidad alcanzar un 16% dispone toda una serie de exenciones que aparecen explícitamente reseñadas en el **capítulo II** de la Ley 30/1985⁶⁵ y en el RD de 1985.

Las exenciones están en consonancia con lo establecido en el **art. 72.1** de la LPHE que declaraba exentos del pago de tributos -en concreto del Impuesto sobre el Lujo y del Impuesto sobre el Tráfico de Empresas- las adquisiciones de obras de arte de autores vivos en el momento de la transmisión. Además los sujetos pasivos que realicen habitualmente entregas de objetos artísticos entre otros, tienen la posibilidad de acogerse a un régimen especial en la forma que se establezca reglamentariamente (**capítulo IV**). Al mismo tiempo la Unión Europea recomienda un acercamiento en los rangos de tipos de gravamen en la importación de obras de arte aunque es muy difícil que se consiga. Hay muchos intereses en juego de suerte que cada país ha aplicado el IVA de manera distinta. Así hay países que han dispuesto tipos muy reducidos (Bélgica, Holanda,

⁶⁴ BOE núm. 261, de 31 de octubre de 1985; corrección de errores, BOE núm. 307, de 24 de diciembre de 1985.

⁶⁵ El **art. 8** dispone en su punto 26 las exenciones en operaciones interiores: "las entregas de pinturas o dibujos realizadas a mano y las de esculturas, grabados, estampas y litografías, siempre que en todos los casos se trate de obras originales y se efectúen por los autores de las mismas o por terceros que actúen en nombre y por cuenta de aquellos." Las mismas exenciones se establecen para las importaciones definitivas de bienes, según dispone el **art. 21** del Capítulo II.

Alemania.) o prácticamente ninguno (Gran Bretaña). El establecimiento de un régimen transitorio en materia del IVA estuvo en vigor hasta el 31 de diciembre de 1996.

1.3.1.2. El Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales (ITP)

Dentro de lo que se conoce como impuestos que gravan las transmisiones onerosas por actos *inter vivos* de toda clase de bienes y derechos que integran el patrimonio de las personas físicas o jurídicas, encontramos el Impuesto de Transmisiones Patrimoniales. Este tributo indirecto se debe aplicar en las adquisiciones de bienes cuando la venta no la realiza ni un empresario ni una persona sujeta al IVA. Están exentas de este impuesto los bienes públicos, las fundaciones benéficas o culturales de carácter privado cuando adquieren bienes.

El tipo que se aplica normalmente es un 4%. Está regulado por el Real Decreto legislativo 3.050/1980 de 30 de diciembre por el que se aprobó el Texto refundido de la Ley del Impuesto sobre Transmisiones Patrimoniales y Actos Jurídicos Documentados⁶⁶.

1.3.2 Impuestos directos

1.3.2.1. El Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (IRPF)

Entre los tributos que gravan la tenencia de bienes culturales, en concreto los beneficios obtenidos como parte de la renta anual, hallamos el IRPF. Este tributo, regulado por la Ley 44/1978, de 8 de septiembre, fue modificado por la Ley 48/1985 de 27 de diciembre⁶⁷. Esta ley dispone una amplia gama de deducciones de la cuota en el **art. 29** cifradas en un 20%, luego onovale novale novalenovalerejadas a un 15%⁶⁸, por lo que se refiere a las inversiones realizadas en la adquisición de bienes que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural. Es requisito imprescindible que ese bien permanezca a disposición del titular durante un período de tiempo no inferior a tres años. El propietario, asimismo, tiene que comunicar la

⁶⁶ BOE de 3 de febrero de 1981.

⁶⁷ BOE n.º 217, de 11 de septiembre de 1978; n.º 312, de 30 de diciembre de 1985.

⁶⁸ Así lo estableció la Ley de Presupuestos de 1988 y se mantuvo con la Ley del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas 18/1991 de 6 de junio.

transmisión al Registro antes citado (**art. 29.4a**)). Los gastos de conservación, restauración, difusión y exposición de bienes declarados de interés cultural también pueden acogerse a las deducciones antes reseñadas (**art. 29.4b**)), así como las donaciones puras y simples en bienes que forman parte del Patrimonio Histórico Español, ya sean BIC o incluidos en el Inventario General siempre y cuando se realicen a favor del Estado y demás entes públicos así como fundaciones o asociaciones de carácter benéfico o de utilidad pública (**art. 29. 5G**1.)⁶⁹.

J. L. Álvarez, siempre tan reacio a las medidas impositivas poco generosas, estima que las deducciones que se realizan en el pago del IRPF por lo que se refiere sobre todo a donaciones deberían ser mayores, y además considera muy negativo que estas medidas favorables se limiten sólo a los Bienes de Interés Cultural y no al resto de los bienes muebles e inmuebles, que en realidad son la mayoría⁷⁰.

1.3.2.2. El Impuesto Extraordinario sobre el Patrimonio de las Personas Físicas

El Impuesto sobre el Patrimonio fue introducido con la Reforma Fiscal de 1977⁷¹. Esta normativa excepcional y transitoria sobre el patrimonio neto de las personas físicas considera integrantes del ajuar doméstico a las obras de arte siempre y cuando su valor unitario no exceda de doscientas cincuenta mil pesetas (**art. 6**). Al mismo tiempo establece varias exenciones a este impuesto: por un lado, los inmuebles urbanos declarados monumento histórico-artístico y por otro "las obras de arte que cumplan los fines de difusión cultural."⁷²

El Real Decreto 1382/1978 considera obras de arte a los fines de esta Legislación a los bienes que formen parte del Inventario del Patrimonio Artístico. Esta normativa entiende por

⁶⁹ En las medidas de fomento que establece la LPHE de 1985 descuellan las deducciones que afectan al IRPF (**art. 70.1**). Coinciden punto por punto con lo fijado en la Ley 44/1978 de 8 de septiembre del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas, modificada por Ley 48/1985, de 27 de diciembre y por el RD 111/1986 (**art. 62**).

⁷⁰ J. L. Álvarez, *op. cit.*, 1992, p. 218.

⁷¹ Ley 50/1977, de 14 de noviembre, sobre medidas urgentes de Reforma Fiscal. (BOE núm. 274 de 16 de noviembre de 1977).

⁷² Estas exenciones aparecen establecidas no sólo en la Ley 50/1977 (**art. 6**) sino también en la Orden de 14 de enero de 1978, de desarrollo parcial de la Ley 50/1977, de 14 de noviembre, sobre medidas urgentes de Reforma Fiscal (3º.1 y 2) y en el Real Decreto 1382/1978, de 2 de junio, por el que se regula la exención del Impuesto Extraordinario sobre el Patrimonio de las Personas Físicas (**art. 1**).

difusión cultural en su art. 4 el comunicar la existencia de esos bienes, así como su traslado en el caso en que ocurra a la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, y al tiempo, el que se pueda visitar para su estudio. Ahora bien, para poder disfrutar de la exención de este impuesto, el RD 111/1986 estipula que es necesario que esos bienes estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o en el Inventario General de bienes muebles (art. 66). También gozan de exención a este impuesto las obras de arte que estén "depositadas en Museos, Bibliotecas, Fundaciones culturales, Entes públicos, Centros culturales u otros análogos abiertos al público." (art. 5).

A inicios de los años noventa estuvo a punto de entrar en vigor una nueva disposición del Impuesto sobre el Patrimonio, la Ley 19/1991 de 6 de junio. Suscitó un enorme rechazo en amplios sectores del mundo del arte como artistas, marchantes, anticuarios y coleccionistas. Las numerosas protestas vertidas contra esta polémica Ley propiciaron que fuera retirada⁷³.

1.3.2.3. El Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones

Las transmisiones que se producen *mortis causa*, esto es, la adquisición de bienes y derechos por herencia, legado o cualquier título sucesorio debido al fallecimiento del titular o propietario de los bienes, están gravadas con el Impuesto de Sucesiones y Donaciones. Las Leyes que han regulado este tributo son el Real Decreto 1018/1967 de 6 de abril por el que se aprobó el texto refundido de la Ley y Tarifas de los impuestos generales sobre las Sucesiones y sobre Transmisiones Patrimoniales y actos jurídicos documentados⁷⁴.

Esta normativa estipulaba que las donaciones a favor de museos y bibliotecas públicas estaban exentas de este impuesto (art. 65.1.26). Posteriormente, desde el 1 de enero de 1988, entró en vigor la ley 29/1987 del 18 de diciembre del Impuesto sobre Sucesiones y Donaciones⁷⁵.

Esta última legislación no reserva ninguna beneficio fiscal especial para los bienes

⁷³ Este proyecto sólo consideraba exentos de este impuesto a los bienes declarados de interés cultural o inventariados y a los que sin estarlo no excediesen determinados valores. Las obras de arte no eran consideradas parte integrante del ajuar doméstico y además había que declararlas una por una conforme al valor del mercado en la fecha de devengo del impuesto.

⁷⁴ BOE de 18 de mayo de 1967.

⁷⁵ Las normas provisionales para su gestión y liquidación aparecen consignadas en el Real Decreto 29 abril 1988, núm. 422/1988 (Mº Economía y Hacienda).

culturales. Y es que como escribió J. A. Maragall "la fiscalidad española sobre la transmisión hereditaria no contiene, en lo tocante a las obras de arte, estímulo alguno al coleccionismo."⁷⁶

El arte recibe el mismo tratamiento que cualquier otro bien, con elevados tipos impositivos que favorecen la venta más que la tenencia de las obras heredadas. Aun así, debemos destacar como una disposición muy positiva en orden a incrementar los fondos de las colecciones públicas: la posibilidad de saldar la deuda de este impuesto con Hacienda mediante la entrega de bienes de interés cultural o inventariados (art. 36.3 de la Ley 29/1987).

Si el propietario de los bienes culturales no tuviera herederos, la herencia pasaría a formar parte del Estado. Son los denominados bienes demaniales. Por lo demás, no todos los bienes culturales que su propietario desee donar, dejar en herencia o legar al Estado son aceptados. Esa decisión es competencia del Ministerio de Cultura, que debe comunicarlo a su vez al Ministerio de Economía y Hacienda.

Abundando más en la cuestión de las donaciones, la Ley 30/94 de Incentivos Fiscales a la Participación Privada en Actividades de Interés General⁷⁷ dispone que las personas físicas tienen derecho a deducir de la cuota del impuesto el importe de los donativos que realicen en favor de las fundaciones y asociaciones según reglamenta el art. 59.

El porcentaje a deducir es de un 20 por 100 para las donaciones puras y simples que formen parte del Patrimonio Histórico Español, que estén inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural o incluidos en el Inventario. Idéntico porcentaje se aplica en las deducciones puras y simples de obras de arte destinadas a entidades que tengan como fines la realización de actividades museísticas y el fomento y difusión de nuestro patrimonio artístico. Deben comprometerse a exponer públicamente estas obras.

⁷⁶ J. A. Maragall, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁷ Esta normativa, más conocida como Ley de Mecenazgo, establece el marco jurídico de las fundaciones sin ánimo de lucro. Largamente esperada, ya que tardó nada más y nada menos que catorce años en salir adelante, si se consiguió al final fue por el apoyo de Convergencia i Unió. Esta Ley, que es un texto esencialmente de naturaleza fiscal, compete casi exclusivamente a las Fundaciones. Sobre esta ley véase A. Martínez Lafuente (1996).

2. La dación en pago de obras de arte

2.1. Delimitación del concepto

Desde la entrada en vigor de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 es posible, aunque excepcionalmente, satisfacer el pago de los impuestos de Sucesión, Patrimonio y Renta con obras de arte, siempre y cuando sean Bienes de Interés Cultural o estén incluidos en el Inventario⁷⁸. Decimos que es excepcional porque como ha escrito R. Alonso Ibáñez la dación es una figura que escapa al cuadro jurídico del impuesto ya que no procura al Estado ingresos para cubrir gastos públicos. Y es que como norma general la Administración no puede recibir en pago de impuestos una cosa distinta de la debida⁷⁹. La dación en pago de obras de arte es una opción fiscal, una forma de cumplimiento de la obligación tributaria de pago en especie, habida cuenta de la facultad solutoria concedida al deudor. Esta institución de derecho civil que implica transferir al Estado la propiedad de obras de arte había sido objeto de varios anteproyectos desde la creación del Ministerio de Cultura en 1977.

El Real Decreto 111/1986 dispuso que las obras de arte con las que se podía satisfacer el pago de impuestos tenían que ser necesariamente de interés cultural o incluidos en el Inventario. Así las cosas, la dación en pago de obras de arte, está regulada en el art. 73 de la LPHE y en la legislación tributaria, en concreto se ampara en la Sección IV del Reglamento de Recaudación donde se indica en su art. 29 que pueden ser admitidos para pago de deudas con la Hacienda Pública bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español.

2.2. Origen de la dación en pago

El origen de la dación en pago se encuentra en la legislación anglosajona y en la francesa, concretamente en la célebre Ley Malraux vigente en ese país desde el 31 de diciembre de 1968. En Francia no hay duda de que ha hecho fortuna. Con la dación en pago se daba la posibilidad

⁷⁸ También el Impuesto de Sociedades desde que se aprobó en noviembre de 1994 la Ley de Fundaciones y Mecenazgo.

⁷⁹ R. Alonso Ibáñez, *op. cit.*, p. 421.

de pagar el Impuesto de Sucesión al Estado con obras de arte⁸⁰. Así se ha propiciado el acrecentamiento de los fondos artísticos de las colecciones públicas. Normativas semejantes a la francesa se aprobaron durante los años ochenta en varios países europeos como Italia o Bélgica.

2.3. Objetivos de la dación

De entrada el objetivo fundamental de esta opción fiscal es lograr que se incrementen los fondos de bienes culturales de nuestro patrimonio. Es pues, una variante de la tradicional política estatal de adquisición de obras de arte. Su finalidad no es por lo tanto específicamente fiscal⁸¹.

El problema como siempre será que esta disposición se lleve bien a cabo, con criterios operativos que tengan en cuenta las necesidades de nuestro Patrimonio, aplicándose discriminadamente.

2.4. Requisitos para pagar impuestos con bienes culturales

La dación en pago con obras de arte está sujeta a toda una serie de requisitos (**art. 65**). En primer lugar, y tomando como punto de partida inexcusable que deben ser bienes de interés cultural o incluidos en el Inventario, es imprescindible al presentar la declaración del impuesto correspondiente solicitar por escrito el deseo de llevar a cabo la dación. En el caso en que ese bien no estuviera incluido en el *Registro General de Bienes de Interés Cultural* o en el *Inventario General de Bienes Muebles* habría que dirigirse a la *Dirección General de Bellas Artes* del Ministerio de Cultura o en su equivalente de las Comunidades Autónomas para solicitar, si fuera posible, su inclusión en dichas categorías.

Es la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de bienes del Patrimonio Histórico Español la que convoca la creación de una comisión de Valoración integrada por un secretario

⁸⁰ Cuando Picasso murió en 1973 en Mougins, en el sur de Francia, se había convertido en uno de los hombres más ricos del mundo. Como Bonnard o Manet, tampoco él dejó ningún testamento. Determinar quienes iban a ser los herederos fue un asunto vidrioso porque, entre otras cosas, había tenido tres hijos ilegítimos. Hasta 1979 no se llegó a una solución: el Estado francés dió su consentimiento para que los impuestos sobre la Sucesión fueran pagados con obras de su producción plástica, que felizmente para Francia, pasaron a formar parte de un maravilloso museo en el Marais parisino, abierto al público en 1985. Sobre la herencia de Picasso véase Andrew Decker, 1986: pp. 81-99.

⁸¹ R. Falcón y Tella, 1987:226.

y cuatro miembros del Ministerio de Cultura y cuatro representantes del Ministerio de Hacienda que valorarán el bien. El ministro de Economía elige al presidente de esta comisión. Naturalmente la estimación económica que hacen de la obra -que tiene una vigencia de dos años-, no vinculará al interesado que podrá satisfacer la deuda en metálico. No se estipula cómo deben ser las condiciones de entrega. Finalmente, es competencia de ambos Ministerios el que se permita abonar con ese bien cultural la deuda tributaria.

2.5. Escasos resultados

La dación en pago con obras de arte es todavía en nuestro país un instrumento de enriquecimiento de nuestro patrimonio artístico poco utilizado, no desde luego en la misma medida que en otros países como Francia o Gran Bretaña. Los resultados son todavía escasos. Aun así, destacados pintores, escultores, políticos, abogados, partidos políticos, y aristócratas han saldado sus deudas fiscales con bienes culturales, fundamentalmente de arte contemporáneo, que han enriquecido los fondos por lo que se refiere al arte de nuestro siglo, del MNCARS (Antonio López, Picasso, Torres García, Pepe Espaliú, Tàpies, etc.⁸²)

Entre los coleccionistas que se han acogido a esta medida hallamos a Juan Abelló, Jose Luis Álvarez Álvarez, los herederos de Pedro Masaveu⁸³ y de Agustín Rodríguez Sahagún o los familiares de Joan Miró -que pagaron con pinturas y grabados de este artista el Impuesto de Sucesiones-⁸⁴, Hernández Mompó o Benjamín Palencia y otros coleccionistas que lo han hecho anónimamente.

También algunos artistas han liquidado sus deudas tributarias con sus propias obras. Ese es el caso de Pablo Palazuelo, Miquel Navarro o Nestor Basterretxea, que abonó su deuda del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (1988-89) con esculturas de su producción, que

⁸² Según fuentes del diario *El País* (1 de abril de 1995, p. 34) entre 1988 y 1994 distintos particulares pagaron el Impuesto de la Renta sobre las Personas Físicas (IRPF) con obras de arte y documentos de archivos al Estado por valor de 991 millones de pesetas. Las piezas obtenidas se han destinado a varios archivos y museos nacionales.

⁸³ Este coleccionista asturiano falleció en 1993. Su familia saldó con más de cuatrocientas pinturas los más de ocho mil millones de pesetas de derechos sucesorios.

⁸⁴ Además Pilar Juncosa, viuda del artista, donó al Museo del Prado varias obras de su colección particular, con la condición expresa de que fueran instaladas en una sala de dicho museo.

han pasado a engrosar el patrimonio artístico de la Diputación de Guipúzcoa. Incluso partidos políticos como el socialista unificado de Cataluña (PSUC) han llegado a pagar su deuda fiscal con su propio patrimonio artístico, un total de cuarenta cuadros de arte catalán valorados en doscientos millones de pesetas⁸⁵.

III. CONCLUSIONES

Los bienes culturales ostentan una naturaleza jurídica peculiar. Presentan, de suyo, un doble régimen legislativo. Su esencia cultural les dota de un carácter público, de fruición colectiva, que va más allá del dominio de lo privado. De suerte que ya la Convención de la Haya de 1954 proclamaba sin ambages que son componentes del patrimonio cultural de la humanidad, traspasando así los límites de la nación donde se hallen.

Partiendo de estas premisas hemos de considerar los rasgos más sobresalientes que han definido nuestra legislación en materia artística. Y nos encontramos con que nunca han existido normativas específicas que reglamenten el coleccionismo de obras de arte, porque es algo que por su propia especificidad es difícil de encajar en cualquier tipo de reglamentación. Bien es cierto que muchas disposiciones sobre patrimonio artístico inciden directa o indirectamente en la adquisición de obras de arte, así como en su transmisión y tenencia.

La ausencia de un modelo bien definido y coherente ha caracterizado nuestra legislación sobre patrimonio histórico-artístico a lo largo de buena parte de esta centuria. Nuestras leyes, por lo general, han sido sistemáticamente incumplidas. Así, no es extraño que la *communis opinio* de los estudiosos del tema haya sido globalmente negativa, poniendo en solfa unas normativas que aun siendo en muchos casos bienintencionadas, venían lastradas por su carácter poco pragmático y por la falta de medios: en concreto de una infraestructura adecuada para llevar a cabo lo estipulado en las leyes.

A todo ello se suma, la penuria crónica de nuestra Hacienda, poco proclive a hacer concesiones a Cultura. Con estos mimbres se ha ido tejiendo nuestra legislación en la que por otro lado, se hace notar la escasa valoración del patrimonio histórico-artístico por el común de nuestros conciudadanos.

A pesar de lo anteriormente reseñado, la evolución jurídica de los bienes culturales, al

⁸⁵ Información publicada en *El País*, 23 de febrero de 1990, p. 18.

margen de las normativas comunitarias, cuenta con importantes jalones en su trayectoria. Así merece destacarse el Decreto-Ley Callejo de 1926, claro precedente de la legislación republicana o la Ley de Patrimonio de 1933, de tan larga vigencia, que hacía especial hincapié en políticas restrictivas que evitasen a toda costa la exportación de obras de arte en determinados casos, y fomentaban, con exigua fortuna, la elaboración del deseado e inacabado Inventario.

Nuestras leyes marcaban más el acento en las medidas proteccionistas -como es por otro lado muy comprensible dada la sistemática *sangría* de nuestro patrimonio artístico desde la Guerra de la Independencia- que en las disposiciones de fomento en aras a acrecentar nuestros fondos públicos o privados.

La entrada en vigor de la fundamental a todas luces LPHE de 1985 y su RD 111/1986, sustentada en los preceptos constitucionales de 1978 y de los nuevos criterios de Convenciones y Recomendaciones Internacionales, dió un giro de ciento ochenta grados al trasfondo ideológico subyacente en nuestras anteriores legislaciones. Esta Ley introdujo disposiciones acertadas como el pago de impuestos con bienes de interés cultural o inventariados; la *amnistía fiscal* de 1986, que aunque positiva fue algo puntual y sin mayor relevancia; las deducciones de determinados impuestos y algunas bonificaciones fiscales, pero también una lista larguísima de limitaciones y sanciones, con elevadas multas que sospechamos pesan mucho más que los estímulos. También vino caracterizada por las nuevas exigencias de distribución competencial entre el Estado y las Comunidades Autónomas; el deseo no sólo de proteger y conservar sino también acrecentar nuestro patrimonio histórico; el acceso a la cultura como fin último de la ley; así como exigencias y medidas de fomento de claro sesgo fiscal. Siempre teniendo en cuenta los distintos niveles de protección de nuestro patrimonio artístico, que en lo sustancial se dirigen a los bienes declarados de interés cultural e inventariados.

Por lo que respecta al arte contemporáneo realizado por autores vivos, esta legislación es bastante laxa debido a que no presentan las mismas restricciones y obligaciones que el resto de las obras de arte, en sintonía con la mayoría de las leyes, al menos de nuestro entorno. En su mayoría son bienes que no pueden ser declarados de interés cultural o inventariados al menos que exista autorización expresa de su propietario o medie su compra por la Administración.

Su grado de protección es pues, mínimo por no decir inexistente y no se ven prácticamente afectadas ni por disposiciones excesivamente restrictivas en cuanto a su comercio y exportación ni por especiales bonificaciones fiscales si no llegan a pertenecer a las categorías de bienes de Interés Cultural o Inventariados. Son pues, las dos caras de una misma moneda. Ahora bien, si

pasan a formar parte de las categorías que cuentan con el máximo grado de protección, se encontrarán sujetos a toda una serie de restricciones, exigencias, derechos y medidas de fomento. Y es que los coleccionistas tienen una función social como poseedores y conservadores del patrimonio artístico.

Otra cuestión es que esquiven sus obligaciones fiscales y no tributen a Hacienda lo que en realidad, según nuestra legislación, les corresponde.

Aplicar gravosos impuestos y pocas bonificaciones fiscales es evidente que no favorecen ni al coleccionismo ni a su desarrollo o difusión. La Reforma Fiscal, base del nuevo régimen tributario, puesta en marcha en los inicios de la democracia, aunque en múltiples aspectos fue muy positiva -entre otras cosas porque consiguió un aumento significativo de la recaudación fiscal- para el coleccionismo privado podemos asegurar que fue desalentador ya que aplicó medidas impositivas de países más desarrollados sin tener en cuenta la realidad española ni adaptarse a lo que aquí había. En este sentido, consideramos particularmente gravoso para el coleccionismo privado los derechos de tanteo y retracto, aunque puede ser una vía de acrecentamiento de nuestras colecciones públicas, pues esa, y no otra es su finalidad.

En la misma línea se sitúa la dación en pago con obras de arte, una opción fiscal en paralelo con lo dispuesto en otras legislaciones europeas, particularmente Francia, aunque es todavía pronto para calibrar su eficacia. Es importante sobre este punto que la política en materia de pagos de impuestos con obras de arte sea coherente y no sea indiscriminada, esto es, existan razonables criterios a la hora de llevarla a la práctica.

En definitiva, y a la vista de las informaciones vertidas las conclusiones se nos presentan nítidas. Constatamos que la política impositiva en materia de arte contemporáneo, por lo que se refiere a su adquisición, tenencia y transmisión no es singularmente favorable en orden a fomentar el coleccionismo artístico en la misma medida que otros países de nuestro entorno como Gran Bretaña, Bélgica o Estados Unidos⁸⁶. No nos parecería justo sugerir la exención fiscal total para

⁸⁶ Lo cierto es que no existe homogeneidad, ni siquiera en la Unión Europea respecto al tratamiento fiscal del arte contemporáneo. Así por ejemplo, Bélgica y Holanda destacan por el trato favorable que dedican al arte de nuestro siglo, que en su legislación está exento de impuestos como el de Patrimonio o el de Sucesiones. Por su parte, Francia introdujo ya desde inicios de los años ochenta el Impuesto sobre Grandes Fortunas, pero de él excluyó a todos los bienes culturales sin excepción. Ese tributo estuvo vigente hasta 1986. En 1988 el parlamento francés aprobó el impuesto de Solidaridad sobre las Fortunas que mantiene la exención para las obras de arte. Estados Unidos propiciaba las donaciones hasta la entrada en vigor en 1986 de la *Tax Reform Act (Ley de Reforma Impositiva)* que dispuso un tratamiento menos generoso para el coleccionismo. Y Gran Bretaña fomenta el coleccionismo con la exención de medidas impositivas en la

el arte contemporáneo -otros sectores podrían decir lo mismo y tal vez con más razón-, aunque desde luego sería más que deseable y fomentaría sin duda el coleccionismo; pero sí que se estipulase un régimen de impuestos reducidos, y que la política de Hacienda tuviese en cuenta el carácter cultural de esos bienes, dando un trato fiscal favorable a los mismos. Lo ideal en este tema como en otros es que existiese una cierta armonización a nivel comunitario, porque si no nuestros bienes culturales podrían verse abocados a buscar refugio en países que cuenten con un sistema tributario más favorable. Por de pronto se podría mejorar la fiscalidad del arte contemporáneo para facilitar su adquisición, tenencia y transmisión. En este sentido, sería deseable aplicar gravámenes más reducidos en todos los impuestos que afectan al coleccionismo de obras de arte de nuestro siglo.

Hay que convenir que para lograr el enriquecimiento del patrimonio histórico las medidas legislativas y fiscales son muy importantes. Siempre y cuando sean favorables, pueden fomentar el coleccionismo, o al menos no poner trabas para que se desarrolle. Sea como fuere, pensamos que por muchas disposiciones que se arbitren, por muchas bonificaciones fiscales que se propongan, no son concluyentes para que se desarrolle el coleccionismo. Si no se colecciona es simplemente, porque no se quiere.

Por otro lado, en este terreno, como en tantos otros, y de cara al futuro creemos que el papel del Estado será cada vez menor, dado el desmantelamiento a pasos agigantados del Estado del Bienestar. De tal forma que coleccionar arte es y será tarea fundamentalmente de la sociedad civil -recordemos que las colecciones privadas son la base del coleccionismo público- así como proteger y conservar nuestro patrimonio artístico, aunque en este ámbito nuestra Constitución la competencia es primordialmente estatal. El Estado, creemos, debe marcar sus objetivos y cumplirlos, lograr que se conozca y ejecute la ley así como favorecer en la medida de lo posible que el coleccionismo artístico no sea un coto cerrado para dominio de unos privilegiados. El camino indefectiblemente vendrá dado por la colaboración entre la Administración y los coleccionistas. Sin esta doble coordinación pública y privada con acciones a corto y medio plazo y una legislación y fiscalidad armonizada, los efectos serán menos efectivos y más inciertos.

adquisición o tenencia de bienes culturales.

CAPÍTULO IV

LAS PERVERSIONES DEL COLECCIONISMO:

FALSIFICACIONES Y ROBOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

EN MADRID (1970-1990)

"I feel it is a truism that every great collector owns at least one fake."

John L. Marion

"Robar arte es un placer."

Erik *el belga*

LAS PERVERSIONES DEL COLECCIONISMO: FALSIFICACIONES Y ROBOS

DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)

Introducción

El **propósito** de este capítulo es determinar los rasgos distintivos de las falsificaciones y robos de arte contemporáneo, principalmente pinturas, acaecidos en las décadas que estudiamos, los setenta y los ochenta en Madrid. Deseamos así poner de manifiesto la realidad de un fenómeno que en gran parte permanece oculto y que por lo que respecta a la bibliografía española está todavía por estudiar en profundidad. Es por ello que la necesidad de disponer de un estudio sintético y claro sobre la realidad de dos asuntos tan complejos en una ciudad como es Madrid, crisol de toda España, y en unas décadas de especial relevancia ha sido la finalidad prioritaria de este capítulo.

Las perspectivas u ópticas con las que podemos abordar esta parte sustancial del tráfico ilegal de obras de arte son varias, y por ende, pluridisciplinares. No ha sido nuestra intención agotarlas todas, sino hacer referencia, primordialmente a la problemática que plantean desde el punto de vista artístico ya que es evidente que inciden en el coleccionismo.

Al menos tangencialmente si que hemos contemplado este tema desde la perspectiva económica, legal e incluso policial. Nos parece obligado, finalmente, precisar que no hemos hecho referencia explícita al resto del comercio ilícito, léase exportaciones ilegales, ya que nos apartaría de nuestro objetivo prioritario, en esencia delimitado a robos y falsificaciones.

Por lo que respecta a las **fuentes** hemos tenido dificultades sin cuento a la hora de recabar información. Fundamentalmente hemos contado con tres bases de información: en primer lugar la documentación y fotografías a las que hemos accedido, tras múltiples tentativas, por parte de los grupos de delitos contra el patrimonio artístico, tanto de la guardia civil como de la policía judicial. La falta de una completa red informatizada y la ausencia de estadísticas sobre estos temas han dificultado la labor.

En segundo lugar, como fuente de primera mano hemos de considerar la útil documentación facilitada por los propios pintores que han sido objeto de falsificaciones, así como por sus familiares, galeristas, fundaciones e incluso especialistas en la producción plástica de algún

artista en particular. En ocasiones, las menos, algún escultor y fundación no han sido partidarios de cedernos prácticamente ninguna información requerida.

En tercer lugar hemos consultado, aunque con la cautela debida, prensa y revistas especializadas que nos han permitido establecer aproximaciones sobre la dimensión, el alcance y las consecuencias de las falsificaciones y robos de arte. También han sido de obligada lectura la legislación penal así como la comunitaria en estas materias y los estudios cada vez más numerosos sobre la protección del patrimonio artístico internacional¹. La metodología empleada en la elaboración del presente estudio se inició con la elaboración de un esquema básico, la recogida de datos a través de entrevistas y la consulta de bibliografía. Para la redacción de este capítulo hemos partido de lo particular a lo general, es decir hemos utilizado el método deductivo. Al final, los datos hablan.

Este capítulo está estructurado en cuatro grandes apartados. En la primera parte y a modo de introducción hemos centrado nuestra atención en las particularidades del comercio del arte que lo hacen especialmente atrayente para las actividades delictivas como robos y falsificaciones dada su opacidad.

En una segunda sección aludimos de forma muy concreta a las falsificaciones de obras de arte contemporáneo: sus rasgos más relevantes, los agentes implicados en ellas y los artistas más falsificados en Madrid durante las décadas que estudiamos.

En la tercera parte hemos hecho hincapié en los robos de arte contemporáneo señalando sus características más notables, los *modus operandi*, los protagonistas de los expolios y la siempre difícil recuperación de los bienes artísticos robados. A continuación en la cuarta parte hemos hecho referencia a los medios disuasorios, preventivos y resolutorios en la lucha contra los robos y las falsificaciones a escala nacional e internacional. Las conclusiones ponen el punto final a este capítulo.

¹ Para no incluir abultadas referencias bibliográficas, baste citar varias *Jornadas sobre Patrimonio Histórico* celebradas en unos casos bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, en otros la Fundación Cultural Banesto o la asociación Adelfa. Sobre el tráfico ilícito de obras de arte destaca la visión omnicomprensiva de los excelentes estudios de P. J. O'Keefe y L.V. Prott (1985 y 1989), J. Chatelain (1976 y 1988) y los diversos coloquios de *International Sales of Works of Art*, celebrados desde 1988. En el caso español, descuellan los trabajos, algunos de ellos tesis doctorales de F. Benítez de Lugo y Guillén (1988), C. Barrero Rodríguez (1990), R. Alonso Ibañez (1992), V. Fuentes Camacho (1993), L. Martín Rebollo (1994) y J. M. Alegre Ávila (1944) entre otros.

I. CONTEXTO GENERAL

1. Particularidades del comercio de obras de arte. Legal versus ilegal

Hoy nadie duda de la importancia económica del comercio internacional de obras de arte. Singularizado por su diferencia del resto de los sectores tradicionales de la economía de la cultura², históricamente ha atraído la atención de una pléyade de falsarios, especuladores y personajes de todo pelaje involucrados en actividades delictivas. Y es que de todos es sabido que desde siempre y en todo tiempo y lugar, las obras de arte han sido y son objeto de transacciones dudosas. Tradicionalmente ha existido un tráfico del arte ilegal, al margen del *oficial*, en el que han tenido y tienen cabida todo tipo de obras artísticas. En consecuencia, no existe un sólo mercado del arte, sino muchos, fundamentalmente un mercado que respeta en líneas generales la legalidad y otro que opera al margen de la ley.

Bajo el paraguas del mercado, se guarece, así, la posibilidad de comerciar con el arte al margen de cualquier control fiscal. Para el coleccionista esta realidad incontestable puede tener consecuencias catastróficas ya que está expuesto a adquirir una falsificación sin saberlo, si consideramos que actúa de buena fe. Naturalmente, en otros casos, son los compradores los que se aprovechan de ese comercio fraudulento para acrecentar sus fondos. En el fondo, según la tipología de coleccionista de la que hablemos nos encontraremos ante un caso u otro³.

1.1. *Funny Money*

Ante esta situación podemos preguntarnos por qué las obras de arte son susceptibles de esas transacciones dudosas. La respuesta es bastante sencilla. Por de pronto, el mundo del arte puede llegar a mover mucho dinero, como todo aquello que se convierte en negocio y en ocasiones, aunque por supuesto no siempre, el arte lo es. Asimismo las obras artísticas son en determinados casos un claro refugio de *funny money* (dinero de procedencia dudosa) que quiere

² VVAA, *El sector cultural en España ante el proceso de integración europea*, (1992:209).

³ Hay colecciones deslumbrantes por la calidad de sus piezas que han sido formadas al margen de la ley o con pocos escrúpulos, como fruto de botines de guerra o adquiridos fraudulentamente. Un ejemplo lo encontramos en Adolf Hitler, quien hizo acopio de una nada desdeñable colección de pintura aunque obviando en ella el arte del siglo XX, considerado por tan peculiar *coleccionista* como arte *degenerado*.

así evitar la tributación. Es de gran importancia considerar que toda vez que los cuadros de artistas cotizados alcancen altos precios en el mercado -siendo en ocasiones objeto de una pura y dura especulación- van a estimular el tráfico ilegal, y por tanto los robos y falsificaciones. De ahí se colige que de ordinario el móvil económico es el común denominador de esa parte sustancial del comercio ilícito.

Ahora bien, sólo una mínima parte de ese mercado del arte, y por lo que se refiere al arte contemporáneo, únicamente los más renombrados, se ven afectados por esta situación, y generalmente de forma ocasional o episódica⁴.

1.2. Opacidad y secretismo

Intentar cuantificar con rigor el porcentaje del mercado del arte lícito *versus* ilícito es tarea de todo punto imposible. Se dice y con razón que dicho comercio es de suyo opaco y tendente a un secretismo que dificulta el conocimiento real de los datos. Estos últimos varían según las fuentes consultadas.

Así por ejemplo, para el jurista y coleccionista Jose Luis Álvarez, el comercio clandestino en España alcanza más del 50% del total⁵, mientras otras fuentes, en concreto una investigación llevada a cabo por el Centro de Estudios de Planificación para el Ministerio de Cultura cifran entre un 70 y un 80%⁶ el porcentaje de compra-venta de arte que se realiza en España con *dinero negro*. A todo lo anteriormente citado se suma, desde otra perspectiva, lo afirmado por Jean Dondelinger, comisario encargado de Asuntos Culturales de la Comisión de la Comunidad

⁴ En una influyente revista alemana llamada *Capital* todos los años dan cumplida cuenta de los artistas más cotizados y casi nunca citan a un español. Aunque puede parecer anecdótico es sintomático de nuestro mercado de arte contemporáneo, muy periférico y provinciano respecto al internacional. Por eso no es sorprendente que cuando un español desea subastar una obra de arte importante intenta vender esa pieza en Londres o en Nueva York antes que en Madrid.

⁵ Foro del Patrimonio Histórico, Fundación Cultural Banesto, 1994:73. Al decir de Jose Luis Álvarez ese mercado ilegal es sostén de robos de arte, verdadera plaga de los países del sur de Europa.

⁶ Concretamente ese estudio señalaba que: "Se trata de una situación coyuntural favorecida por el empuje económico y la poca transparencia fiscal del sector." (*op. cit.*, p. 211). Los galeristas desmintieron este informe a la vez que apuntaron que esa acusación perjudicaba seriamente al sector. Por otra parte, Ángeles García asegura que el mercado del arte canaliza el 90% de sus operaciones ilegalmente (1984:29). Naturalmente, todas estas afirmaciones son muy difíciles de probar dada la ausencia de análisis estadísticos fiables.

Europea, quien asevera que "es cierto que los tesoros artísticos están en los países del sur y el mercado en los del norte" y "el norte se aprovecha del expolio del sur."⁷ Esto es como decir que España, y por ende Madrid, está en la franja de países europeos que son más objeto que sujeto de expolios.

Al margen de la controversia que se suele plantear al considerar el porcentaje de mercado del arte que opera dentro de la legalidad o al margen de la ley, nos interesa fijar nuestra atención en los robos y falsificaciones de obras de arte contemporáneo porque inciden especialmente en el coleccionismo, eje sustancial de este estudio. Son cuestiones, por demás, enigmáticas, virulentas y difíciles de condensar así como poco estudiadas por lo que se refiere al caso español. Aun así, son problemáticas apasionantes, por todos los matices que conllevan y porque son muchas las disciplinas que de forma nuclear se ven afectadas por ellas.

1.3. La Punta del iceberg

Lejos de ser bien conocido, el arte contemporáneo que engrosa los fondos de las colecciones particulares permanece en gran parte oculto. No es raro que los coleccionistas eviten dar sus nombres en préstamos para exposiciones públicas ni que los bienes artísticos inscritos en el Ministerio de Cultura apenas alcancen a un diez por ciento del total que se supone existe. De ahí se infiere que por diversos motivos -legítimos- muchos coleccionistas de arte contemporáneo prefieren mantenerse en el anonimato⁸.

Por lo que respecta a las falsificaciones y robos de arte contemporáneo en Madrid, podemos apuntar una primera formulación en relación con lo que antecede, a saber, que sólo conocemos un porcentaje ínfimo de lo que se produce. Los casos que salen a la luz sobre este tema suelen ser tan sólo una parte, la punta del iceberg, de una realidad mucho más compleja. Por lo que se refiere al arte antiguo, tanto el profano como el religioso, que no es objeto de este estudio, es tanto más alarmante cuanto nuestro país es depositario de uno de los acervos artísticos más ricos del mundo, y está permanentemente sujeto a robos, expolios y falsificaciones.

⁷ Declaraciones efectuadas al diario *El País*, 7 febrero 1992, p. 26.

⁸ Como hizo notar el historiador de arte italiano Federico Zeri conocemos aproximadamente la mitad de los cuadros importantes existentes en el mundo. En países como Francia, Italia, España y la Unión Soviética es frecuente la ocultación de las obras de arte en posesión de particulares y éstas se cuentan por decenas de miles.

Efectivamente, en las décadas que estudiamos, los setenta y los ochenta y como luego detenidamente veremos, asistimos a un auge de robos de arte, sobre todo antiguo más que contemporáneo, así como de falsificaciones durante el *boom* de los ochenta de las obras de emblemáticos artistas de aquel momento.

2. Las Falsificaciones y robos de obras de arte desde la perspectiva legal

2.1. La Constitución de 1978

Al encarar la realidad de las falsificaciones y de los robos de arte contemporáneo es de obligada necesidad considerar el tratamiento legislativo sobre este tema.

Lo primero que comprobamos, no sin sorpresa, es la tremenda desatención de nuestro patrimonio artístico por parte de la legislación penal. Y ello es tanto más grave cuanto la importancia del mismo es vital en cualquier sociedad civilizada. Pero ya se sabe que de ordinario tanto las instancias públicas como las privadas de nuestro país han solido mirar de soslayo los temas relativos al patrimonio artístico, aunque desde las últimas décadas se ha estado creando una mayor conciencia y sensibilidad social sobre el mismo⁹.

El punto de partida de la protección penal de nuestro patrimonio histórico se halla recogido ya en el artículo 46 de la Constitución española de 1978 en el que se estipula que "los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad" y añade "la Ley Penal sancionará los atentados contra este Patrimonio." Esta declaración general de principios hace un llamamiento al Derecho penal para que sancione los atentados que puedan ocurrir a nuestro patrimonio cultural.

Como escribió Marino Barbero¹⁰ los delitos contra el patrimonio artístico, anteriormente a nuestra *Carta Magna* de 1978 estaban prácticamente exentos de castigo. Esto es a todas luces, verdaderamente incomprensible habida cuenta de la importancia de nuestros bienes culturales.

⁹ Precisamente fue en la década de los setenta cuando empezaron a cuajar movimientos asociativos de protección al patrimonio como *Adelfa*, *Hispania Nostra* y el Centro de Estudios sobre Patrimonio *Ambrosio Morales*.

¹⁰ *Cfr.* M. Barbero, 1987:15.

Sentadas ya las bases en nuestra Constitución, es de interés indicar que la tutela penal aparece en nuestra *lex suprema* dotada de una función meramente subsidiaria, como es lógico, no podía ser de otro modo. Esto es como decir que a nuestro Derecho penal no le corresponde de una forma preferente, dentro del marco de las distintas normativas de nuestro ordenamiento jurídico, la salvaguarda de nuestro patrimonio. Se supone que es tarea primordial de los ciudadanos y del resto de los medios jurídicos, y en último término, cuando éstos no sean suficientes, de la legislación penal.

2.2. El Marco penal

Si estudiamos a trazos de calibre grueso las referencias del Código penal sobre este tema, observamos que este *corpus* legislativo lo trata muy poco. Así las cosas, por más que se diga que desde antiguo el Código penal ha venido dispensando algún tipo de protección a los bienes de valor histórico o artístico¹¹, como por ejemplo el castigar las faltas de apedrear o manchar estatuas o pinturas según recogía el artículo 585 del Código penal de 1870, esa salvaguardia de nuestro patrimonio artístico ha sido mínima e inoperante. A todo ello se suma la desidia hacia los temas de patrimonio que se patentiza, por ejemplo, en la falta de vigilancia y medidas de seguridad de nuestros bienes culturales, así como los escasos recursos económicos destinados al patrimonio.

Pero sobre todo creemos no exagerar si estimamos que donde es más sangrante esa desatención es en la poca sensibilidad que la sociedad, y por ende el Estado y nuestros legisladores, han dispensado a nuestros bienes culturales. Y es que nuestro Código Penal tradicionalmente ha concedido una escasa importancia a los temas relativos al patrimonio histórico. Esta realidad fácilmente constatable no es algo privativo de nuestra legislación, sino que como acertadamente han observado muchos autores como Jean Chatelain o B. de Schutter¹² es algo bastante extendido en el resto de las legislaciones.

La mayoría de las normativas penales no parecen estar muy dispuestas a sancionar con

¹¹ Cfr. G. González-Úbeda, 1981: 65.

¹² Schutter opina que la aplicación del Código penal a esta categoría de infracciones es un problema crucial pero la mayoría de los códigos penales no se han dado cuenta de la verdadera naturaleza del problema. Véase B. de Schutter, 1979:9.

particular rigor los robos de obras de arte o los delitos contra el patrimonio histórico. Además, el poder judicial tampoco se ha destacado por una excesiva atención sobre estos temas¹³.

Muchos delitos no llegan al Tribunal Supremo, existiendo poca jurisprudencia sobre los mismos. Los tribunales no suelen ser de ordinario muy severos y en el fondo, no hacen más que reflejar una opinión bastante extendida que es la de considerar las obras de arte como meros objetos de lujo y especulación. Ni siquiera ha habido un título o capítulo específico sobre delitos contra el patrimonio histórico hasta la entrada en vigor del llamado Código penal "de la democracia" el 25 de mayo de 1996¹⁴.

Tildado también de "Constitución en negativo" sobre este Código se han hecho "infinidad de valoraciones, todas ellas globalmente positivas"¹⁵. Pero en lo que respecta al tema que consideramos este nuevo compendio legislativo no contempla en un sentido *lato*, total, la defensa penal del patrimonio artístico. Y es que estamos arrastrando inercias legislativas.

Sería conveniente, asimismo, crear, como apunta el letrado Joaquín González, la figura del **fiscal protector del patrimonio**. No obstante, hay algunos hechos positivos como los capítulos ya mencionados dedicados a los delitos contra el patrimonio. Las falsificaciones de obras de arte siguen sin estar tipificadas ni como faltas ni como infracciones o delitos. Para los penalistas la cuestión crucial largamente debatida y aún no resuelta es saber qué se considera patrimonio histórico para poder protegerlo. Y ahí es donde se encuentran con el primer escollo dado que el concepto es tan sumamente amplio que al final, no se sabe muy bien qué hay que proteger. En este

¹³ Así se puso de manifiesto en las *Jornadas sobre Protección Legal del Patrimonio Histórico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 16, 17 y 18 de febrero 1994.

¹⁴ El CAPÍTULO II (De los delitos sobre el patrimonio histórico) del TÍTULO XVI en los artículos, 321, 323 y 324 hace alusión a las penas con las que será castigado el que cause daños en bienes de valor histórico, artístico, y cultural entre otros. Así, el artículo 321 dispone: "los que derriben o alteren gravemente edificios singularmente protegidos por su interés histórico, artístico, cultural o monumental serán castigados con las penas de prisión de seis meses a tres años, multa de doce a veinticuatro meses y en todo caso, *inhabilitación especial para profesión u oficio por tiempo de uno a cinco años*" (...). Y el artículo 323 señala que "será castigado con la pena de prisión de uno a tres años y multa de doce a veinticuatro meses el que cause daños en un archivo, registro, museo, biblioteca, centro docente, gabinete científico, institución análoga o en bienes de valor histórico, artístico, científico, cultural o monumental así como en yacimientos arqueológicos (...)" y el artículo 324: "el que por imprudencia grave cause daños en cuantía superior a cincuenta mil pesetas, en un archivo, registro, museo, biblioteca, centro docente, gabinete científico institución análoga o en bienes de valor artístico, científico, cultural o monumental así como en yacimientos arqueológicos será castigado con la pena de multa de tres a dieciocho meses, atendiendo a la importancia de los mismos."

¹⁵ "El nuevo Código" (editorial), *El País*, 26 de mayo de 1996, p. 12.

sentido, no está de más citar que la elaboración de un **Inventario** de nuestro patrimonio artístico se ha abordado en distintos momentos históricos pero se ha incumplido su realización de manera pertinaz. Se cree que no estará terminado hasta aproximadamente el año 2.000¹⁶. El punto neurálgico a debatir es considerar si todo nuestro patrimonio debe estar o no bajo la tutela penal. Porque ¿todo el arte contemporáneo es patrimonio artístico. Para Pérez de Armiñán es patrimonio futurible.

Lástima que el tratamiento penal esté regulado de una manera asistemática y dispersa. Según el fiscal Joaquín González¹⁷ los orígenes de esa desatención se remontan a la ideología liberal del siglo XIX sobre la que se fundamenta nuestro Código Penal. Es la idea de vertebrar como epicentro de la reflexión al individuo y a la propiedad. El patrimonio histórico-artístico es considerado así, más en el sentido de propiedad privada que en el de un bien público. Y lo cierto es que el patrimonio trasciende el sentido de la propiedad en sentido decimonónico. No debe ser considerado como una mera propiedad particular, como algo absoluto tal y como lo entendían el *Ius Romanorum* o el Código Napoleón sino que ha de estar atemperada por su función social¹⁸. Es parte nuestra, está instalado en nuestra médula vital¹⁹.

¹⁶ Los primeros inventarios fueron los provinciales realizados por Manuel Gómez-Moreno, a partir del Real Decreto que se aprobó el 1 de junio de 1900. En él se estipulaba la necesidad de formar un Catálogo monumental y artístico de la nación. Ha pasado casi un siglo y todavía la elaboración de un Inventario de nuestro patrimonio artístico sigue siendo la asignatura pendiente con la que se enfrenta la Administración española. Por tanto no se está cumpliendo lo que marca la ley del Patrimonio de 1985 sobre este punto. Esto implica un gran descontrol sobre las obras de arte existentes en España. Además buena parte de nuestro patrimonio, al no estar catalogado, puede salir del país, y de hecho está saliendo, sin más riesgo que burlar el correspondiente control aduanero, y así no se tiene constancia de lo que sale fuera de nuestras fronteras. Al mismo tiempo, al no haberse llegado a catalogar en su totalidad, numerosas obras de arte se encuentran en nuestro país sin recibir el tratamiento legislativo, fiscal, etc. adecuado a su condición.

¹⁷ *Jornadas sobre Protección Legal del Patrimonio Histórico*, Ministerio de Cultura, Madrid, 16, 17 y 18 de febrero 1994.

¹⁸ El Código Napoleón ha influido notablemente en todo el Derecho civil europeo del siglo XIX. La propiedad es definida como el derecho de usar y disponer de las cosas de la manera más absoluta. Esa libre disponibilidad de los propietarios respecto de sus bienes, sean cuales sean, dió lugar a que la propiedad, en palabras de Eduardo García de Enterría fuera un "recinto amurallado" (1983: 577) en el cual el Estado y su política de protección no podían operar convenientemente. La única vía para imponer una medida de protección por parte del Estado era mediante la exportación forzosa. Ése ha sido básicamente el sistema que ha predominado en nuestra legislación hasta la ley del 33, que a su vez se basaba en la Ley Guizot de 1830 (una normativa de monumentos que arbitraba la actuación sobre los mismos únicamente por vía voluntaria de los propietarios de los mismos).

¹⁹ Como escribió Javier García Fernández: "la propiedad, aunque con finalidades limitativas de la actividad administrativa, ha estado siempre en el centro del Derecho de los bienes culturales." (1987:62).

Expertos consultados como Alfredo Pérez de Armiñán cifran ese desinterés en el trauma de la Desamortización unido a la debilidad de la Administración, verdadera lacra sobre todo del pasado siglo a lo que se suma la ausencia de una burguesía emprendedora, problemas culturales y sociales, de subdesarrollo económico, etc.²⁰.

2.2.1. Las Falsificaciones de obras de arte

Es un hecho constatable la ausencia de una legislación clara y específica sobre las falsificaciones de obras de arte. El terreno de las falsificaciones y su represión se mueve en una especie de tierra de nadie, vaga e imprecisa, todavía por delimitar. Ni en el Código de 1973 ni en el nuevo Código Penal -en vigor desde el 25 de mayo de 1996- hay la más mínima referencia sobre este tema. Dicho con otras palabras, falsificar un cuadro o una escultura no se considera ni delito ni infracción ya que no es algo perseguible desde la perspectiva del Código Penal²¹. Nada dice tampoco nuestro Código sobre la conveniencia o necesidad de destruir las obras falsificadas cuando son requisadas, a diferencia de otros países como Italia o Francia donde es práctica común estos casos después de un pleito²².

En suma y como subraya Jean Chatelain "la répression penale en matière de fraude est partout assez limitée."²³ Esa impunidad que existe en este tema daña a los artistas falsificados desde todos los puntos de vista: económicos, morales, etc. Continuando con el Código penal, lo que si está tipificado como falta o delito de **estafa** es comerciar con obras de arte falsas, aunque no toda venta de falsificaciones se considera tipificable como ese delito. La *ratio essendi* de la estafa, que es un tipo penal esencialmente doloso, es que sea acción engañosa con ánimo de

²⁰ Entrevista realizada el 10 de enero de 1995 en Madrid.

²¹ Lo que si existe es un amplio elenco de delitos o faltas que pueden reducirse en lo esencial a robos, expolios y exportaciones

²² Sin embargo en los años noventa un juez de la Audiencia de Palma de Mallorca ordenó la destrucción de varios falsos *Barcelós* requisados en una exposición que había sido organizada por el Ayuntamiento, creando así un importante precedente.

²³ Desde su punto de vista, que compartimos totalmente, las falsificaciones de obras de arte no *chocan* profundamente a la opinión pública. No suele correr la sangre por ellos. Todo ello explica la falta de severidad de los jueces de cara a las falsificaciones así como la debilidad de su represión. *Cfr.* J. Chatelain, 1979:130.

lucro²⁴. En este sentido habría que demostrar que la intención que subyacía al comerciar con la obra era provocar un engaño intencionadamente. La cuantía de este fraude constituye la base para determinar la pena. El agravamiento de la misma depende en casi todos los casos del número de perjudicados por la estafa, que en el caso del fraude artístico pueden ser varias personas por las características del delito. Y también en el hecho de que la estafa recaiga sobre bienes de nuestro patrimonio artístico²⁵.

Desde el punto de vista del Derecho civil, las falsificaciones de obras de arte se pueden ver afectadas, según los casos, por el *error* en la cosa vendida. El error afecta a las condiciones o características de la obra que ha sido enajenada, como por ejemplo, en la autoría. En ese caso y basándonos en el Código civil se alegará error en la sustancia de la cosa. Pero es preciso demostrar que existe error y que la venta se había hecho como de una obra auténtica. Así lo estipula el artículo 1266 de nuestro Código Civil: "en el caso de obras de arte, el error del comprador sobre la autenticidad es normalmente un error que vicia la voluntad."

Al cuestionarse la validez del contrato suele producirse la anulación del mismo. Jose Luis Álvarez señala que puede darse con dolo de la parte vendedora o sin él, es decir con error de ambas partes y destaca la gravedad que tiene la frecuencia con que pueden darse en las

²⁴ "No hay estafa cuando falta el engaño." (SS 7-6 y 3-11-88).

²⁵ En este sentido, el Código penal de 1973 establecía en su artículo 528: "el que defraudare a otro en la sustancia, cantidad o calidad de las cosas que le entregare en virtud de un título obligatorio será castigado: 1. Con la pena de presidio mayor si la defraudación excediere de 600.000 pesetas. 2. Con la de presidio menor excediendo de 150.000 pesetas y no pasando de 600.000 pesetas. 3. Con la pena de arresto mayor si la defraudación fuere superior a 15.000 pesetas y no excediere de 150.000 pesetas. 4. Con la de arresto mayor si no excediere de 15.000 pesetas y el culpable hubiere sido condenado anteriormente por delito de robo, hurto, estafa, apropiación indebida, cheque en descubierto o receptación o dos veces en juicio de faltas por hurto, estafa o apropiación indebida." Y el artículo 533 señala que: "el que defraudare o perjudicare a otro usando de cualquier engaño, que no se halle expresado en los artículos anteriores de esta sección, será castigado con una multa del tanto al duplo del perjuicio que irrogare, sin que pueda bajar de 20.000 pesetas y en caso de reincidencia, con la misma multa y arresto mayor."

Tocante a las estafas en el nuevo Código Penal el apartado "De las defraudaciones" en su artículo 248 dispone que: 1. "Cometen estafa los que, con ánimo de lucro, utilizaren engaño bastante para producir error en otro, induciendolo a realizar un acto de disposición en perjuicio propio o ajeno." El artículo 249 señala que: "Los reos de estafa serán castigados con la pena de prisión de seis meses a cuatro años, si la cuantía de lo defraudado excediere de cincuenta mil pesetas. Para la fijación de la pena se tendrá en cuenta el importe de lo defraudado, el quebranto económico causado al perjudicado, las relaciones entre éste y el defraudador, los medios empleados por éste y cuantas otras circunstancias sirvan para valorar la gravedad de la infracción." Especialmente relevante es el artículo 250: 1. "El delito de estafa será castigado con las penas de prisión de uno a seis años y multa de seis a doce meses cuando: "recaiga sobre bienes que integren el patrimonio artístico, histórico, cultural o científico." (punto 5).

transmisiones de obras de arte²⁶.

2.2.1. La Ley de Propiedad Intelectual y las falsificaciones de obras de arte

Los derechos de autor y sus herederos se regulan en nuestro país por medio de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre Propiedad Intelectual²⁷ y la Ley Orgánica 6/1987 de la misma fecha²⁸, así como por la legislación penal y varios tratados internacionales de los que España forma parte como la Convención de Berna y la Universal Copyright Convention.

La Ley de Propiedad Intelectual de 1987 vino a reformar de una forma total el sistema jurídico español sobre derechos de autor así como a modificar el Código Penal por lo que respecta a los tipos delictivos y las sanciones aplicables. Gracias a esta Ley nuestros artistas gozan de toda una serie de derechos tanto morales como económicos sobre su obra²⁹. Pero contrariamente a lo que pudiera pensarse la represión de las falsificaciones de obras de arte no aparece recogida en esta legislación; en ningún momento aparece la palabra falsificación. En principio, pensamos

²⁶ Jose Luis Álvarez, 1975:186.

²⁷ Hasta que entró en vigor la Ley de Propiedad Intelectual 22 / 1987 de 11 de noviembre, estuvo vigente el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual según se aprobó por el Real Decreto de 3 de septiembre de 1880. Fue una ley progresista para su tiempo y durante muchas décadas "de enorme utilidad", según J. Gutiérrez Vicén, 1993: 23.

²⁸ Una guía sobre esta ley fue publicada por J. Gutiérrez Vicén (1993). Esta Ley de Propiedad Intelectual fue modificada por el REAL DECRETO 1432/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24,25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de propiedad intelectual, en la versión dada a los mismos por la Ley 20/1992, de 7 de julio.

²⁹ En su Título II. Capítulo III, Sección primera relativa a derechos morales esta ley establece que: 14." Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables:

1. Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
2. Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo o anónimamente.
3. Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.
4. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.
5. Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de Bienes de Interés Cultural." (...). El punto 15. 1. estipula "Al fallecimiento del autor el ejercicio de los derechos mencionados en los números 3 y 4 del artículo anterior corresponde, sin límite de tiempo, a la persona física o jurídica a la que el autor se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad. En su defecto, el ejercicio de estos derechos corresponderá a los herederos". Hay que hacer notar que según esta Ley los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y sesenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento.

como Jean Chatelain³⁰ que la protección de los derechos de autor, que por otro lado es necesaria, es muy distinta del ámbito de las falsificaciones porque no afecta a la obra ya hecha por el autor sino justamente a la que no ha realizado y los falsarios intentan hacer pasar por suya. Son, pues, dos ámbitos completamente diferentes, aunque puede haber interferencias entre ambos. Aun así, destacamos del capítulo II el punto 31 que establece "Las obras ya divulgadas podrán reproducirse sin autorización del autor en los siguientes casos: 2. "Para uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa."

Al abordar el tema de los derechos de autor, el Código penal de 1973, en consonancia con lo anteriormente citado, hace una importante referencia en el artículo 534³¹. Por su parte el nuevo Código Penal en su capítulo XI: "De los delitos relativos a la propiedad intelectual e industrial, al mercado y a los consumidores" en su artículo 270 estipula que: "será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años o de multa de seis a veinticuatro meses quien, con ánimo de lucro y en perjuicio de terceros, reproduzca, plagie, distribuya o comunique

³⁰ Contrariamente a la opinión de Chatelain, un tribunal de primera instancia de París consideró que la represión penal de una falsificación puede fundarse en la legislación de protección de derechos de autor (T.G.I., París, 11 junio 1979). Cfr. J. Chatelain, 1974:184.

³¹ En el Decreto 3096 / 1973, de 14 de septiembre, por el que se publicó el Código Penal, texto refundido conforme a la Ley 44/1971, de 15 de noviembre se establecía en el artículo 534 bis a): "Será castigado con la multa de 100.000 a 2.000.000 de pesetas quien intencionadamente reproducere, plagiar, distribuyere o comunicare públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica o su transformación o una interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios. La misma pena se impondrá a quien intencionadamente importare, exportare o almacenare ejemplares de dichas obras o producciones o ejecuciones sin la referida autorización". Y el artículo 534 bis b) 1. "Será castigado con la pena de arresto mayor y multa de 175.000 a 5.000.000 de pesetas quien realizare cualquiera de las conductas tipificadas en el artículo anterior, concurriendo alguna de las siguientes circunstancias:

a) Obrar con ánimo de lucro.

b) Infringir el derecho de divulgación del autor.

c) Usurpar la condición de autor sobre una obra o parte de ella o el nombre de un artista en una interpretación o ejecución.

d) Modificar sustancialmente la integridad de la obra sin autorización del autor." (...). El punto 2 preveía fuertes multas (de 175.000 a 10.000.000 de pesetas) e inhabilitación especial para el ejercicio de la profesión relacionada con el delito cometido, por un periodo de dos a cinco años cuando el valor de las copias ilícitas sea de especial transcendencia económica así como que el daño causado revista especial gravedad. Esta sección se incluye conforme a la redacción dada por la Ley Orgánica 6/1987, de 11 de noviembre, por la que se modifica la Sección III del Capítulo IV, Título XIII del Libro II del Código penal (BOE no. 275, de 17 de noviembre) y por la Ley Orgánica 3/ 1989, de 21 de junio, de actualización del Código penal (BOE no. 148, de 22 de junio).

públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios." También dispone el código en ese mismo artículo que "la misma pena se impondrá a quien intencionadamente importe, exporte o almacene ejemplares de dichas obras o producciones o ejecuciones sin la referida autorización."

2.2.2. Hurtos, robos y apropiaciones indebidas de obras de arte

En la mayoría de las legislaciones el robo de bienes culturales es tratado de la misma forma que si lo que se hubiera sustraído fuera cualquier otro objeto, es decir, el ser un bien cultural lo robado no le confiere ninguna peculiaridad especial o ningún agravante. Muy pocos códigos penales incluyen disposiciones especiales.

Nuestro vigente Código penal, no así el de 1973, si contempla esa posibilidad. Estima que la gravedad del delito depende del valor económico de lo robado y la concurrencia de circunstancias, una de ellas que sea un bien cultural. El elemento de *animus lucrandi* se perfila como la condición indispensable para que concurra este delito. El reincidir en este hecho sancionable implicaría un agravamiento de la pena.

Es necesario distinguir entre hurto y robo. El Código Penal de 1973 consideraba reos de hurto en su artículo 514 "Los que con ánimo de lucrarse y sin violencia o intimidación en las personas ni fuerza en las cosas toman las cosas muebles ajenas sin la voluntad de su dueño." Las penas aplicables a los delitos de hurto aparecen recogidos en el artículo 515³². En el Código Penal vigente desde de 1996 la definición de hurto es prácticamente idéntica (art. 234) pero ya estipula que "será castigado como reo de hurto con la pena de prisión de seis a diociocho meses, si la

³² "Los reos de hurto serán castigados : 1. Con la pena de presidio mayor si el valor de la cosa hurtada excediere de 600.000 pesetas. 2. Con la pena de presidio menor si el valor de la cosa hurtada excediere de 150.000 pesetas y no pasare de 600.000 pesetas. 3. Con la pena de arresto mayor si excediere de 15.000 pesetas y no pasare de 150.000 pesetas. 4. Con arresto mayor si no excediere de 15.000 pesetas y el culpable hubiere sido condenado anteriormente por delito de robo, hurto, estafa, apropiación indebida, cheque en descubierto o receptación o dos veces en juicio de faltas por estafa, hurto o apropiación indebida. En los cuatro casos, los límites del valor de la cosa hurtada que figuran en el texto han sido fijados por la Ley 20/1978 de 8 de mayo ("BOE" núm. 110, de 9 de mayo).

cuantía de lo sustraído excede de cincuenta mil pesetas.³³ Una vez más, como vemos, la gravedad del delito y su castigo vienen dados por la cuantía económica de lo hurtado. Pero ya se apunta un hecho relevante desde el punto de vista del patrimonio artístico ya que el hurto de obras de arte lleva penalizado un mayor castigo (art. 235)³⁴. Barrero Rodríguez ha destacado la escasa atención que la doctrina penalista ha prestado a esta circunstancia agravante³⁵.

La definición del delito de robo aparece recogida en el antiguo Código penal en el artículo 500³⁶. Mientras el hurto se caracteriza por las notas de clandestinidad, furtividad y actuar subrepticamente, en el robo inexcusablemente ha de concurrir el requisito de la violencia o intimidación en las personas o fuerza en las cosas³⁷.

Las sanciones penales se traducen en encarcelamiento o multas de carácter económico cuya cuantía varía en función de varios agravantes así como encarcelamiento (artículos 501 y 505³⁸.) Algunas circunstancias implican la imposición de la pena en su grado máximo (arts. 501

³³ El artículo 236 considera que: "será castigado con multa de tres a doce meses el que siendo dueño de una cosa mueble o actuando con el consentimiento de éste, la sustrajere de quien la tenga legítimamente en su poder, con perjuicio del mismo o de un tercero, siempre que el valor de aquéllas excediere de cincuenta mil pesetas."

³⁴ El artículo 235 señala que "el hurto será castigado con la pena de prisión de uno a tres años: " 1. Cuando se sustraigan cosas de valor artístico, histórico, cultural o científico."

³⁵ C. Barrero Rodríguez, 1990:716.

³⁶ Art. 500: "son reos del delito de robo los que con ánimo de lucrarse se apoderen de las cosas muebles ajenas con violencia o intimidación en las personas o empleando fuerza en las cosas."

³⁷ S 5-11-86 y 1444 / 96 de 16-7.

³⁸ El artículo 501 dispone que "el culpable de robo con violencia o intimidación en las personas será castigado: 1. Con la pena de reclusión mayor a muerte cuando, con motivo o con ocasión del robo, resultase homicidio. 2. Con la pena de reclusión mayor, cuando el robo fuere acompañado de violación o mutilación causada de propósito o con su motivo u ocasión se causare alguna de las lesiones penadas en el número 1 del artículo 420. 3. Con la pena de reclusión menor, cuando con el mismo motivo u ocasión se causare alguna de las lesiones penadas en el número 2 del artículo 420. 4. Con la pena de presidio mayor cuando la violencia o intimidación que hubiere concurrido en el robo hubiere tenido una gravedad manifiestamente innecesaria para su ejecución, o cuando en la perpetración del delito se hubieren por los delincuentes inferido a personas no responsables del mismo lesiones comprendidas en los números 3 y 4 del citado artículo 420. 5. Con la pena de presidio menor, en los demás casos. Se impondrán las penas de los números anteriores en su grado máximo cuando el delincuente hiciere uso de armas u otros medios peligrosos que llevare, sea al cometer el delito o para proteger la huida y cuando el reo atacare a los que acudieren en auxilio de la víctima o a los que le persiguieren." Y el artículo 505 estipula que: "el culpable de robo comprendido en alguno de los casos del artículo anterior será castigado: 1. Con la pena de arresto mayor si el valor de lo robado no excediere de 15.000 pesetas. 2. Con la pena de presidio menor si excediere de 15.000 pesetas y no pasare de 150.000 pesetas. 3. Con la pena de presidio mayor si excediere de 150.000 pesetas. Los límites

y 502³⁹.) Sin embargo nada se dice sobre si aumenta la pena si lo robado pertenece al patrimonio artístico. El art. 504 articula los distintos *modus operandi*⁴⁰. El nuevo Código penal difiere un tanto del antiguo respecto al tema de los robos. En la regulación de los distintos tipos de *modus operandi* (art. 238) añade la circunstancia de "inutilización de sistemas específicos de alarma o guarda." Las penas aparecen reseñadas en los artículos 240, 241 y 242⁴¹.

Sobre la **apropiación debida**⁴², el antiguo Código Penal establecía su definición en su artículo 535⁴³ y el nuevo Código penal lo dispone sin apenas variaciones en su artículo 252⁴⁴. El artículo 253 ya establece una diferencia sustancial con respecto al antiguo Código penal ya que

en los tres casos del valor de lo robado que figuran en el texto han sido fijados por la Ley 20/1978 de 8 de mayo ("BOE" núm. 110, de 9 de mayo).

³⁹ El artículo 502 establece que: "si los delitos de que trata el artículo anterior hubieren sido ejecutados en cuadrilla, al jefe de ella, si estuviere total o parcialmente armada, se le impondrá la pena superior inmediata.(...)"

⁴⁰ El artículo 504 señala que: "son reos del delito de robo con fuerza en las cosas los que ejecutaren el hecho concurriendo alguna de las circunstancias siguientes:

1. Escalamiento.
2. Rompimiento de pared, techo o suelo o fractura de puerta o ventana.
3. Fractura de armarios, arcas u otra clase de muebles u objetos cerrados o sellados o de sus cerraduras o su sustracción para fracturarlos o violentarlos fuera del lugar del robo.
4. Uso de llaves falsas, ganzúas u otros instrumentos semejantes."

⁴¹ Artículo 240: "el culpable de robo con fuerza en las cosas será castigado con la pena de prisión de uno a tres años." Y el artículo 241: "1. Se impondrá la pena de prisión de dos a cinco años cuando concurra alguna de las circunstancias previstas en el artículo 235 o el robo se cometa en casa habitadas, edificio o local abiertos al público o en cualquiera de sus dependencias." El artículo 242: 1. señala que "el culpable de robo con violencia o intimidación en las personas será castigado con la pena de prisión de dos a cinco años, sin perjuicio de la que pudiera corresponder a los actos de violencia física que realizase."

⁴² Es apropiación indebida: "cuando la intención lucrativa surge después de tener el sujeto activo del delito la cosa en su poder que en su día le entregó sin engaño la otra parte." (SS 15-10-86, 31-10-90 y 14-2-91, Colex, p. 683).

⁴³ Art. 535: "serán castigados con las penas señaladas en el artículo 528 y en su caso con las del 530 los que en perjuicio de otro se apropiaren o distrajeren dinero, efectos o cualquiera otra cosa mueble que hubieren recibido en depósito, comisión o administración, o por otro título que produzca obligación de entregarlos o devolverlos, o negaren haberlos recibido. Las penas se impondrán en el grado máximo en el caso de depósito miserable o necesario."

⁴⁴ Art. 252: "Serán castigados con las penas del artículo 249 o 250 en su caso, los que en perjuicio de otro se apropiaren o distrajeren dinero, efectos, valores o cualquier otra cosa mueble o activo patrimonial que hayan recibido en depósito, comisión o administración, o por otro título que produzca obligación de entregarlos o devolverlos o negaren haberlos recibido cuando la cuantía de lo apropiado exceda de cincuenta mil pesetas. Dicha pena se impondrá en su mitad superior en el caso de depósito necesario o miserable."

estipula como agravante el que la apropiación indebida sea de "cosas de valor artístico, histórico, cultural o científico."⁴⁵

Estrechamente vinculado al tema de los robos de arte, aunque son ámbitos distintos tanto moral como jurídicamente⁴⁶, aunque en algún caso estén interrelacionados, encontramos la exportación ilícita de objetos artísticos. Hay bienes culturales robados que en vez de permanecer en nuestro territorio nacional, acaban recalando ilegalmente en otros países. En ese caso se daría una concurrencia de delitos.

Finalmente, por lo que respecta a los delitos e infracciones **administrativas**, la LPHE dispone un amplio elenco de sanciones. Pero ni a las falsificaciones ni a los robos de arte les concierne. Si tenemos que reseñar que en los artículos 29 y 75 se alude a las exportaciones ilícitas, es decir, las que hayan sido exportadas sin la autorización requerida por el artículo 5 de esta Ley. El bien exportado ilegalmente se constituye en delito o infracción de contrabando según estipula el artículo 75. El punto 3 del artículo 29 alude a la "pérdida o sustracción previa del bien ilegalmente exportado" (...) en cuyo caso el propietario podrá solicitar su cesión del Estado "obligándose a abonar el importe de los gastos derivados de su recuperación, y en su caso el reembolso del precio que hubiere satisfecho el Estado al adquirente de buena fe" (...). Pero en esta Ley no se contempla el hecho de que un bien cultural sea robado y al cabo del tiempo exportado legalmente.

3. Marco europeo y convenios internacionales

3.1. Bienes culturales y ... mercancías

La preocupación por el patrimonio artístico aparece con mayor o menor claridad en la legislación de la mayoría de los países de todo el mundo. Sobre los robos de obras de arte encontramos toda una serie de recomendaciones, convenios y disposiciones de orden europeo y casi mundial en muchos casos. Es una constatación indiscutible que desde fines de los años

⁴⁵ Art. 253: "Serán castigados con la pena de multa de tres a seis meses los que con ánimo de lucro se apropiaren de cosa perdida o de dueño desconocido, siempre que en ambos casos el valor de lo apropiado exceda de cincuenta mil pesetas. Si se tratara de cosas de valor artístico, histórico, cultural o científico, la pena será de prisión de seis meses a dos años."

⁴⁶ P. Lalive, 1993:32.

sesenta y en el curso de los años setenta y ochenta se incrementaron los robos de arte por todo el mundo⁴⁷, ligado claramente al auge del mercado del arte. Distintas instituciones y organismos internacionales empezaron a ser conscientes del problema y a realizar estudios con este fin. En cuanto a las falsificaciones, siguen siendo las grandes ausentes de estas normativas ya que suponemos que para el legislador las obras fraudulentas no constituyen un peligro para el patrimonio artístico⁴⁸.

Sea como fuere, ha sido en el siglo XX cuando más se ha avanzado en la concreción de acuerdos legislativos, normalmente de forma bilateral o multilateral, y en muchos casos siguiendo las recomendaciones de la Unesco, el Consejo de Europa e incluso la Comunidad Económica Europea⁴⁹ con el fin de hacer frente a expolios, robos y exportaciones ilegales de bienes culturales. La dificultad de todas estos Convenios, como luego veremos, es que no son mayoritariamente ratificados, ni siquiera en el marco de la Unión Europea por lo que resultan, en general, poco eficaces. Curiosamente los países de la franja mediterránea, esto es, España, Italia, Portugal y Grecia, suelen ser los sempiternos miembros de la Comunidad Europea que firman la mayor parte de los tratados internacionales de lucha contra el tráfico ilegal de obras de arte⁵⁰.

A todo esto se suma un hecho por lo demás insólito: la ausencia de una verdadera política comunitaria en defensa del patrimonio histórico-artístico, como han destacado varios autores⁵¹. La cuestión no es baladí. Bien es verdad que la CEE se constituyó, como su propio nombre indica como una comunidad de índole esencialmente económico, aunque es cierto que también surgió

⁴⁷ 1971 fue el año más prolífico en la historia de robos de arte, sobre todo por lo que respecta a Europa (un Vermeer sustraído de Bruselas, un Rembrandt del Museo de Tours, etc.). Cfr. B. Burnham, 1975:23.

⁴⁸ El daño recaería, desde esta perspectiva recaería meramente en el adquirente que compró un falso, supuestamente sin saberlo y en el genuino artista que ha sido plagiado y que ve así la totalidad de su producción puesta en entredicho, además de causar un daño moral casi irreparable en su persona.

⁴⁹ Durante los años veinte y treinta de nuestro siglo, los países europeos empobrecidos a causa de la Primera Guerra Mundial tenían especialmente el poder económico de los coleccionistas de Estados Unidos. Tras la Segunda Guerra Mundial se desarrolló una mayor sensibilidad sobre este tema.

⁵⁰ España ha firmado muchos tratados pero no los ha ratificado todos, como por ejemplo, el Tratado de Delfos.

⁵¹ Cfr. Concha Barrero Rodríguez, 1990:110. En la misma línea se sitúa el francés J-M Benoist para quien el arte es el gran olvidado de los discursos europeos (1979:44-53).

con un ánimo metaeconómico⁵². La acción comunitaria en este ámbito se inició en los años setenta, concretamente a partir de la Resolución del Parlamento europeo de 13 de mayo de 1974⁵³. La Comunidad Económica Europea aboga porque este tema sea competencia de cada uno de los Estados miembros, los cuales deben arbitrar por su cuenta las medidas de protección de su patrimonio, así como las formas de catalogación de los bienes clasificados de interés cultural y en principio no exportables.

La clave del arco sobre la que, en todo caso se asienta la política comunitaria es el principio de libre circulación de mercancías y la desaparición de fronteras interiores. Ése había sido el espíritu del Tratado de Roma que era favorable al libre comercio de los bienes culturales entre los países en los mismos términos que para los otros productos, aunque hay que matizar, como estipula el artículo 36 del **Tratado de Roma** que los Estados miembros pueden prohibir o restringir "en determinadas condiciones estos intercambios", esto es, con excepciones. Y es que desde el punto de vista del Derecho comunitario la obra de arte es un bien cultural pero también una mercancía que forma parte de transacciones comerciales.

De todas formas, como bien se comprende, la apertura de fronteras puesta en marcha con el Acta Única ha planteado numerosos problemas y es deseable que en ese sentido se acuerden mayores formas de control con vistas a luchar contra el tráfico ilícito de obras de arte.

Barrenar sus consecuencias es tarea que deben acometer los juristas como el abogado Bernardo M. Cremades para quién, con esta política, quedamos abocados en cierta forma a la interpretación caso por caso, dejando "una puerta excesivamente amplia al arbitrio judicial y administrativo."⁵⁴

Al margen de la política comunitaria, las dos Convenciones entre otras, de referencia obligada a la hora de considerar la lucha contra el tráfico ilícito de obras de arte, en particular contra los robos, aunque ninguna de ellos ha tenido ni el respaldo ni el éxito esperado, son la Convención de París de 1970 y el Tratado de Delfos.

⁵² A. Truyol Serra, 1985:13.

⁵³ En 1982 aprobaron una Comunicación destinada a fortalecer la política comunitaria en el ámbito cultural. Véase J. M. Alegre Ávila, 1994:246.

⁵⁴ B. M. Cremades, 1993:396.

3.2. La Convención de París de 1970

La Unesco desde su fundación se marcó como uno de sus objetivos fundamentales el proteger los bienes culturales contra los peligros de deterioro y destrucción que le amenazan, especialmente los robos dentro del amplio marco del tráfico ilícito de obras de arte. En este sentido ha propiciado investigaciones, estudios y Convenciones como el Convenio de París de 1970. La Convención de París⁵⁵ aprobada el 14 de Noviembre de 1970 surgió al amparo de la UNESCO con la finalidad de acordar una serie de medidas para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales. Surgió alentado por la creciente preocupación de la Comunidad Internacional por los temas relativos a los robos de obras de arte, cuya gravedad se consideraba incontestable. Esta Convención estima necesario para que *la protección del patrimonio cultural sea eficaz que se organice tanto en el plano nacional como en el internacional.*

Los veintiséis artículos de los que consta están considerados como el instrumento internacional más importante en la prevención del tráfico ilegal de bienes culturales. Estipula una serie de obligaciones recíprocas, potenciando una estrecha relación entre los países que han ratificado este tratado. La lucha contra los robos, las exportaciones ilegales y las restituciones en tiempo de paz constituyen la piedra angular del mismo. De hecho, fue la primera vez "que el principio de restitución de bienes al país de origen figura en el Derecho positivo internacional pero sin disponer todavía de una reglamentación específica."⁵⁶

Esta Convención, que considera requisito imprescindible que un certificado acompañe a todos los bienes culturales que vayan a ser exportados, prevé ejercer una labor educativa y divulgativa en relación con todas estos temas, así como dar la publicidad adecuada a todo caso de desaparición de un bien cultural. Por lo demás, destacamos especialmente el art. 7 que recoge el compromiso de los Estados "a prohibir la importación de bienes culturales robados de un museo o un monumento público, civil o religioso o una institución similar", premisa que defiende con

⁵⁵ **La Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales**, aprobada en la 38a sesión plenaria el 14 de noviembre de 1970, ratificada por instrumento de 13 de diciembre de 1985. Apareció publicada en el B.O.E., núm. 31 de 5 de febrero de 1986. En España entró en vigor el 10-4-1986.

⁵⁶ R. Alonso Ibañez, 1992:325.

ardor el ICOM⁵⁷. Igualmente se dispone que para poder reclamar en el ámbito internacional los bienes culturales robados, sustraídos, o exportados ilícitamente deben estar inventariados.

Este Convenio establece la restitución de las obras robadas que recalen en otro país mediante la vía diplomática. En ese caso, el Estado debe pagar una indemnización equitativa al adquirente de *buena fe*⁵⁸. Pero en la cuestión del adquirente de buena fe no se prevén instrumentos procesales ni se dice nada en cuanto al contenido de la indemnización, ni se contempla plazo de prescripción alguno. Los países miembros se comprometen en abstracto a reivindicar los bienes culturales perdidos o robados, pero no dispone normas precisas por las que se discipline el modo y condiciones de ejercicio de la acción reivindicadora⁵⁹. Es decir, se establece el *qué* pero no el *cómo*. Es justamente por ese motivo, que muchos Estados no lo han ratificado porque consideran incompatible con sus propios sistemas el desamparo en que el régimen del Convenio puede dejar al comprador de buena fe.

Ha sido ratificado por más de ochenta países como Italia, Grecia, Portugal, Estados Unidos, Canadá y un largo elenco de países potencialmente demandadores de restitución, víctimas de robos o exportaciones ilícitas como Egipto o Turquía. Las ausencias clamorosas son las de Francia, Reino Unido o Suiza, países por otro lado pertenecientes al grupo de los llamados "importadores" o "países de tránsito." Lo que en el fondo suele subyacer bajo estas negativas es el viejo conflicto de intereses entre países partidarios de un liberalismo a ultranza, usualmente más importadores que exportadores y países más partidarios de posturas proteccionistas, que temen por la suerte de sus bienes culturales si se arbitran medidas abiertamente liberalizadoras.

¿Cómo incardinar la defensa del patrimonio a nivel no ya mundial sino simplemente europeo si no todos los países o su gran mayoría no firman los tratados?

⁵⁷ Así lo estipula su Código de deontología de adquisiciones. Véase sobre este punto el Anexo 1 de esta tesis doctoral.

⁵⁸ Sobre la siempre espinosa cuestión de a quién hay que proteger con prioridad, al adquirente de *buena fe* o al propietario de la obra robada o exportada ilícitamente, y al margen de este Convenio, encontramos tres tipos de legislaciones que se plantean este problema de forma distinta: en primer lugar los países anglosajones que tienden sobre todo a proteger al propietario original; en segundo lugar los que propician una recuperación limitada a casos de pérdida involuntaria de posesiones como por ejemplo a causa de robos. Es el caso de Austria, Suiza, Francia, Bélgica o España. Y por último, Italia en el que se da protección ilimitada para el adquirente de *buena fe*. En opinión de Guardans (1991:9) en el caso italiano y al producirse la supresión de fronteras físicas se puede llegar fácilmente a situaciones aberrantes.

⁵⁹ Así lo interpreta V. Fuentes Camacho, 1993: 423.

aplicación tan extenso, amplio y en ocasiones abstracto que resulta a la postre, en buena medida inoperante. Fue ratificado por España en 1986. Algunas de las previsiones de esta Convención han sido incorporadas al Derecho español en la LPHE 16/1985.

No mucho tiempo después se celebró la **Convención para la protección del patrimonio mundial cultural y natural**, hecha en París el 23 de noviembre de 1972 aceptada por instrumento de 18 de marzo de 1982⁶⁰. Fue promovida por la Unesco ante las crecientes amenazas que cada vez más se cernían sobre el patrimonio cultural.

En el seno de la Unesco surgió también la **Recomendación para la protección de bienes culturales muebles**, con fecha del 28 de noviembre de 1978, en París. Viene a dar una serie de recomendaciones para que las apliquen los Estados miembros. Hace referencia a temas como la prevención de riesgos y su cobertura (en conflictos armados por ejemplo). Alude a los peligros crecientes que amenazan el patrimonio cultural, señalando la necesidad de que exista un control más riguroso para luchar contra los robos a través de la cooperación internacional.

3.3. El Tratado de Delfos

El Tratado de Delfos, es decir el Convenio Europeo sobre Infracciones en Materia de Bienes Culturales (no. 119, Delfos 23/VI/1985) fue elaborado en el seno del Consejo de Europa, con el objetivo de establecer una estrecha cooperación europea, muy en la línea del Convenio de la Unesco de 1970 en materia judicial y penal, sobre todo relativa los robos de bienes culturales. No obstante no está en vigor porque no ha sido ratificado por ningún Estado, aunque lo firmaron en 1988 varios países miembros del Consejo de Europa como Grecia y Portugal.

3.4. La Convención UNIDROIT

Bajo iniciativa de la Unesco, se encargó al Instituto Internacional para la Unificación del Derecho Privado, UNIDROIT⁶¹, varios trabajos como el Anteproyecto de Convenio sobre los bienes culturales robados o ilícitamente exportados. Este proyecto distingue claramente que la

⁶⁰ BOE., núm. 156, de 1 de julio de 1982.

⁶¹ Unidroit es un instituto con sede en Roma especializado en la armonización y unificación de leyes internacionales.

salida del bien cultural hacia otros países haya sido por robo o por exportaciones ilícitas. Abogan a que el poseedor de un bien robado lo devuelva en todos los casos aunque el adquirente haya comprado la obra de *buena fe*⁶².

En los casos de robo, se debe dar una indemnización al adquirente de buena fe, en tanto demuestre (art. 4 del Capítulo 2) que lo adquirió con la diligencia necesaria. Esta Convención, que fue aprobado en enero de 1990, en Roma se considera un complemento importante de la Convención de París de 1970.

II. BOSQUEJO DE LAS FALSIFICACIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)

1. Características generales

1.1. Rasgos distintivos

En enero de 1985 Jacques Dupin, uno de los máximos especialistas en la obra de Joan Miró, se desplazó a los Estados Unidos con la finalidad de autenticar un supuesto cuadro del artista mallorquín llamado *Festival de lumière à l'aube*, que finalmente resultó ser falso. Dupin comentó que "cuando la falsificación es buena, mi trabajo es interesante. Descubrir una buena falsificación es como resolver un crimen. Las buenas copias están hechas con inteligencia y sensibilidad por alguien que también es un verdadero artista. Pero ningún crimen es perfecto. Siempre queda una huella."⁶³

Por suerte, y como acertadamente apuntó Dupin, en las falsificaciones, como en el mayor de los crímenes, nunca concurren todos los factores de un modo perfecto. Y menos hoy en día ya que los métodos técnicos para examinar una obra de arte son cada vez más sofisticados y fiables, aunque los exámenes radiológicos o químicos son de poca ayuda en estos casos porque los materiales utilizados en el arte del siglo XX no son determinantes. Ahora bien, es fundamental

⁶² Un juez de primera instancia de Milán el 2 de marzo de 1987 ha dispuesto que el poseedor de bienes de arte robados, incluso si han sido adquiridos de buena fe, debe restituirlo al propietario original. Sobre este caso consúltese J. Belhumeur y A. Miatello (1993: 84).

⁶³ Citado en Tomás Paredes, 1987:12.

el aspecto formal de la obra. La *torpeza*, la falta de *buena cocina* con la que están realizadas muchas de estas piezas es la mejor pista para descubrir que son obras fraudulentas⁶⁴. De ahí se sigue que más tarde o más temprano estos fraudes se acaban detectando, aunque a menudo pasan desapercibidos. *Encontrar una buena falsificación de gran calidad es, pues, rarísimo ya que plagiar con éxito una obra de arte requiere dotes artísticas y pericia técnica.*

Hay falsificadores que han alcanzado justa fama por la calidad de sus obras como es el caso de **Tom Keating** o **Elmyr de Hory**, cuya agitada vida fue llevada al cine por el siempre genial Orson Wells en la película *F for Fake*⁶⁵. Sus historias presentan a menudo rasgos comunes. Pero en nuestro concreto radio de acción (una época y un lugar determinados) no encontramos verdaderamente falsificadores de altura comparable a aquéllos.

Las falsificaciones de arte contemporáneo son un fenómeno que corre parejo al desarrollo del mercado del arte, por eso no nos sorprende que en Madrid hayan cobrado fuerza justo cuando se produjo en la década de los ochenta un creciente interés por la adquisición de arte contemporáneo, en gran parte relacionado con la especulación de aquellos años. Son resultado de una gran demanda de la obra del artista, unida a la emergencia de *dealers* no profesionales. Así claramente nos lo muestran la atención que por aquel entonces le dispensaron los medios de comunicación. Y es que no es de todo punto ilógico que sea precisamente en los momentos de alza de precios cuando aumentan las falsificaciones. Su importancia económica ya fue subrayada por Otto Sandrock para quien "the volume of the market in *fakes* and forgeries is tremendous⁶⁶."

⁶⁴ Ése ha sido el caso de las falsificaciones de la producción pictórica de Tàpies o Barceló, por ejemplo.

⁶⁵ **Tom Keating** fue un conocido plagiario inglés de pintores de la talla de Palmer, Renoir, Turner o Goya. Poco después de su fallecimiento, ocurrido en 1984, se subastó en Christie's de Londres con un rotundo éxito un lote de 135 cuadros de su producción. Al parecer, este falsificador, que vivió largos años en un pueblo de Tenerife plagiaba célebres artistas como medio de protesta contra los comerciantes de arte. Por su parte, **Elmyr de Hory** fue un famoso pintor y falsificador de origen húngaro que se estableció en Ibiza en 1961. Comercializó las falsificaciones que realizaba de Picasso, Matisse, Renoir y Modigliani por gran parte del mundo (Francia, Japón, Brasil, Bélgica, Inglaterra, Suecia, etc). Actuaba en connivencia con un marchante internacional de París llamado Fernand Legros. Este *dealer* encontró en el tejano y poderoso *tycoon* A. H. Meadows un comprador fiel que adquirió numerosas obras del falsificador Hory. Pero en 1967 cuando hizo una donación de sus fondos a un museo *se descubrió el pastel*. Otro falsificador inglés que también eligió vivir parte de su vida en España fue **John Green**. El 27 de febrero de 1988 fue detenido cerca de Marbella. Había falsificado las obras del pintor L. S. Lowry y las vendió tanto en el mercado español como en el británico. Sus cuadros estaban cotizados entre 1.500 y 7.500 dólares, y las auténticas oscilaban entre 10.000 y 75.000 dólares.

⁶⁶ Otto Sandrock, 1988:615.

Los coleccionistas, en consecuencia deben ser cautelosos y darse cuenta de que cuando adquieren arte es crucial saber la procedencia y la reputación del vendedor.

No es ningún secreto, sino todo lo contrario, el que en el arte contemporáneo se valora con frecuencia hasta el paroxismo la autoría, esto es, la firma del artista. Por ello son los propios artistas los que habitualmente autentifican obras que les son atribuidas o sobre las que existen fundadas sospechas de ser falsificaciones. Sus testimonios son en principio concluyentes, si bien es verdad que no siempre los pintores y escultores recuerdan todas las obras de su producción. Por contra, si el artista ya ha fallecido, es labor de sus familiares⁶⁷, fundaciones⁶⁸, o *expertos*⁶⁹ autentificar las piezas.

Al adentrarnos en el proceloso mundo de las falsificaciones, constatamos que las técnicas artísticas que son más víctimas de los troyanos y troyanos que son los falsarios, han sido con respecto a la época que nos interesa la pintura, y la producción fraudulenta de obra gráfica. Efectivamente

⁶⁷ Los familiares en ocasiones se arrojan el derecho de expertizar y autentificar sobre la base del derecho moral. Pero no siempre tienen un conocimiento enciclopédico de la obra del artista y pueden dedicarse en cuerpo y alma a ello. En este sentido no está de más apuntar como hace Jean Chatelain "les cas de veuves ou d'enfants abusifs qui monnayent simplement la compétence qu'ils sont censés posséder ne sont malheureusement pas rares non plus." J. Chatelain, 1979:59.

⁶⁸ Es el caso de la Fundación Miró de Barcelona, por ejemplo.

⁶⁹ Como es sabido, la profesión de experto dedicado a realizar certificados de peritaje y autentificación no está reglamentada. Ello implica que es un terreno muy dado a los abusos. Según la doctrina anglosajona, un *appraiser* se dedica a certificar la autenticidad de una pieza, mientras que los *experts* o *valeurs* son los que estiman el valor económico de la obra. En francés el término utilizado en todos los casos es el de *expert*. Por lo demás, los certificados de autenticidad habitualmente suscitan recelos y suspicacias. Así es en Estados Unidos, según sostiene L. F. Pinkerton (1993: 365), donde está bastante desacreditado extender certificados, y no es una práctica muy habitual. Además los *appraisers* temen extender certificados por si hay algún error y luego les demandan. Jean Chatelain (1988:817) estima que no hay que fiarse mucho ni siquiera de los mayores expertos ya que pueden cometer errores y sus opiniones son susceptibles de provocar críticas. Por eso este autor se pregunta ¿quién ha visto dos expertos que se pongan de acuerdo?. Aparte del hecho de que hay ocasiones en que no hay forma humana de determinar si una obra de arte es verdadera o no; en consecuencia, el valor de los certificados de peritaje de los expertos deben relativizarse y resaltar el riesgo del comprador que asume en toda adquisición.

Un ilustrativo ejemplo de cómo la expertización que muchas veces realizan los historiadores del arte no es siempre todo lo acertada que cabría esperarse nos lo brinda el descubrimiento en un foso de Livorno de unos supuestos *Modiglianis* que aparecieron en 1984. Eran tres esculturas que expertos de arte como Argan o Cesare Brandi calificaron equivocadamente como auténticos. Habían sido realizadas con ánimo fraudulento por varios estudiantes que utilizaron para su realización una taladradora *Black and Decker*. Lo increíble de esta rocambolesca historia es que dos *especialistas* en arte, Darío Durbe, director de la Galería Nacional de Arte Moderna de Roma y su hermana Vera Durbe, directora del Museo de Livorno, a pesar de todas las evidencias y explicaciones de los falsarios, seguían considerando que las esculturas halladas en Livorno eran verdaderos *Modiglianis*.

la fabricación de grabados sin ningún control así como la venta de *offsets* haciéndolos pasar por serigrafías, son moneda común de estos estafadores que se sirven de todas las técnicas que tienen a su alcance, además de aprovecharse de la ignorancia del posible comprador.

Llegados a este punto, tenemos que clarificar un error cuasi ontológico que parece gravitar sobre la consideración que se suele hacer sobre las falsificaciones de arte contemporáneo que estudiamos, y es el estimar que cada una de ellas responde a una obra en concreto, a un objetivo claramente delimitado, cuando la realidad, como iremos viendo en los ejemplos que citaremos es que lo que predomina es la producción de falsos hechos *al estilo de o a la manera de* pero no siempre teniendo en mente una obra determinada del artista al que se plagia.

Durante la década de los setenta no nos constan muchos casos de falsificaciones de arte contemporáneo pero en los años ochenta afloraron algunos ejemplos. Lo relevante es que los autores más plagiados no eran sólo los ya fallecidos como **Oscar Domínguez** o **Picasso** sino también jóvenes valores que habían ido adquiriendo una cierta fama y renombre no sólo en nuestro país sino también internacionalmente, como **Miquel Barceló**.

Es significativo que no son numerosos los casos que se denuncian⁷⁰ dado que los que adquirieron sin saberlo una obra falsa, al darse cuenta del fraude, suelen llegar a un acuerdo con la persona que se lo vendió. Igualmente, se han destacado motivos fiscales para no denunciar una falsificación o simplemente el estimar que denunciarlo va a servir de poco. Es en consecuencia un problema que permanece en gran parte oculto y en el que todos los que suelen estar implicados suelen proclamarse *inocentes*.

Otro rasgo que encontramos en las falsificaciones que se han producido en los últimos años es que habitualmente se incrementan a la muerte del artista. Ha sido el caso, por ejemplo de **Miró** o **Dalí**. Ello es debido a que ya no se cuenta con el testimonio personal del artista para revalidar la certeza sobre la autoría de la obra. Por otra parte no podemos dejar de señalar que fatalmente las falsificaciones siempre producen un daño moral en el artista, lesionando su crédito y prestigio personal, a la vez que se deprecia la cotización de sus obras en el mercado. Generan un halo de incertidumbre sobre la producción plástica de los mismos⁷¹. Como ya acertadamente

⁷⁰ Por ejemplo en 1983, sólo se denunciaron tres casos. (Citado en *El País*, 23 de marzo de 1984, p. 29.).

⁷¹ Otras veces, ese halo de incertidumbre viene provocado, no ya por las falsificaciones, sino por una mala atribución, que provoca equívocos en la producción plástica de los artistas.

apuntara Harry Hillman "fraud is more financially damaging than theft"⁷² y esto es cómo decir que las falsificaciones dan lugar a pérdidas para museos, inversores, coleccionistas en un grado mucho mayor que los robos, aunque esta aseveración es difícilmente cuantificable. Para los galeristas profesionales y las casas de subastas las obras fraudulentas provocan pérdidas financieras y de reputación. De ellas también salen malparados los coleccionistas, pero sobre todo los artistas⁷³.

Hay que advertir también que el adquiriente de obras de arte falsas suele comprar la pieza a un precio mucho más reducido que si fuera un original, a veces incluso a precios de *ganga*, por lo que los compradores de estas obras no están exentos de culpa totalmente, aunque por supuesto, no siempre sea así.

1.2. Grupos organizados

Muchos interrogantes nos surgen cuando nos preguntamos quién opera en el turbio negocio de las falsificaciones: ¿Se trata de mafias organizadas, incluso a nivel internacional, o es más bien obra de grupos de cuatro o cinco personas? ¿Cuáles son las principales motivaciones de los falsificadores? ¿Garantizan las Casas de Subastas la autenticidad de todas las piezas que subastan? ¿Cuáles son los canales o vías para *colocar* un falso en el mercado? ¿Quiénes son los artistas más falsificados?

En líneas generales, en el caso de las falsificaciones de arte contemporáneo comprobamos que rara vez el falsificador opera sólo. Generalmente cuenta con algún marchante que puede introducir su mercancía en el mercado. Según nos confirma la policía no son redes mafiosas sino la labor más o menos organizada de grupos de cuatro o cinco personas. Con estos grupos colaboran algunas galerías de arte sin escrúpulos. Suelen ser personas que conocen como funciona el mercado del arte y que disponen de información suficiente. Curiosamente, en el *negocio* de las

⁷² H. Hillman, 1990:86.

⁷³ Una muestra de lo anteriormente señalado es el siguiente caso: A manos de la Fundación Nolde llegó una obra atribuida a E. Nolde que peritaron como falsa. Esta institución pidió su destrucción pero el propietario de la obra se negó a ello. Llegaron a juicio en un tribunal alemán (BGHZ 107, S. 385-395). El dueño del cuadro reclamaba que le devolvieran su propiedad, cosa que finalmente consiguió. El tribunal estimó que la Fundación Nolde sólo tenía derecho a reclamar que le borrarán la firma del cuadro, como así se hizo. Citado en G. Pfennig, 1993:173.

falsificaciones predominan abrumadoramente los extranjeros⁷⁴. Entre los grupos organizados que han estado implicados en las falsificaciones de arte encontramos el capitaneado por la argentina **Baronesa de Pinopar**. En efecto, Hilda Elisa Bragagnolo, viuda del barón de Pinopar, fue una avezada comerciante de obras de arte, muchas de ellas falsas. Fue detenida en Madrid por su presunta relación con esta red de traficantes de cuadros falsos, y compareció en el Juzgado de Instrucción número 27 de la capital de España en diciembre de 1986.

El motivo de la acusación era su implicación en la venta de falsos Goya, Zurbarán, Picasso y Dalí. Al parecer ella se los había vendido a Alfonso García Salazar y a Ana Zapatero Ríos, con domicilio en Bujalana (Córdoba), quienes a su vez fueron acusados de intentar vender pinturas falsas a otros compradores. Al parecer era la primera vez que operaban en Madrid, aunque existen indicios de que habían realizado el mismo tipo de compra-venta de obras de arte en otras ciudades españolas.

Otras personas relacionados con el caso, como Gonzalo García Pérez y el italiano Alberto Valtary vendían en Marbella los cuadros falsos a magnates árabes y al director-conservador de los Reales Alcázares de Sevilla, a la sazón, Rafael Manzano, quien fue a parar a prisión acusado de falsedad en documentos y estafa. La policía cree que Manzano era el que certificaba los cuadros falsos de la baronesa haciéndolos pasar por obras auténticas.

Al final, la baronesa de Pinopar ingresó provisionalmente en prisión en 1988, dado que el juez así lo ordenó por su presunta implicación en esta red de tráfico de obras falsas. La policía la considera como la principal responsable y organizadora de tales actividades delictivas. En su casa madrileña se intervinieron sesenta y cuatro óleos cuyo peritaje lo realizaron los conservadores del Museo del Prado. En esta red también se ha visto involucrado un francés, Michel Van Rijn, personaje dedicado presuntamente al tráfico ilícito de obras de arte y a la falsificación de obras de Oskar Kokoschka y Manet entre otros⁷⁵.

En otro orden de cosas, hemos de considerar cuáles son las razones íntimas, esto es, los móviles que mueven a los falsarios. Son mucho más complejos que la simple estafa. Incluyen la

⁷⁴ En el caso español, no abundan los falsificadores famosos. Pero podemos citar entre los más conocidos a dos catalanes: **Miguel Canals** y **Manuel Pujol Balador**.

⁷⁵ Sobre el caso de la baronesa de Pinopar y su vinculación con un red de traficantes de obras de arte consúltese: VVAA, "La policía investigaba la organización de traficantes de cuadros falsos desde hacía dos años", *El País*, 29 de enero de 1988, p. 21 y VVAA, "El juez ordena el ingreso en prisión provisional de la baronesa de Pinopar", *El País*, 30 de enero de 1988, p. 18.

emulación y la envidia, aunque el móvil fundamental que les anima es claramente el económico.

3. Consideraciones sobre las subastas y las falsificaciones de arte contemporáneo

El papel que juegan las Casas de Subastas es fundamental en el mercado del arte. Un fantasma que planea sobre estas instituciones es el de las falsificaciones y la venta de objetos de arte robados.

Como apuntan V. Prott y P. J. O'Keefe⁷⁶ las más importantes Casas de Subastas de arte del mundo son objeto de muy poco control. No están obligadas a garantizar el título de propiedad ni a cerciorarse de la procedencia de la obra, y en las condiciones de venta indican que declinan toda responsabilidad por lo que se refiere a la autenticidad de la pieza⁷⁷.

Las Casas de Subastas estipulan como norma general que cualquier lote que resulte ser una falsificación deliberada podrá ser devuelto a la sala de subastas y la venta anulada dentro de un plazo de tiempo que suele ser de cinco años⁷⁸. La obra debe encontrarse en el mismo estado que cuando fue subastado. Al decir de V. Fuentes Camacho⁷⁹ las subastas "merecen severos reproches" ya que no cooperan diligentemente con las autoridades a la hora de desvelar la

⁷⁶ V. Prott y P. J. O'Keefe, 1985:32.

⁷⁷ La cláusula de Sotheby's establece que "antes de la venta, los compradores deben cerciorarse del estado en que se encuentra cada lote, formándose una opinión propia acerca de si el lote se ajusta a la descripción del mismo y confiando en la opinión así formada." "Ni el vendedor ni Sotheby's ni los empleados o agentes de Sotheby's se hacen responsables de ningún error de descripción ni responden de que el lote sea auténtico o genuino" (...). Según J. Alfaro (1986: 132 y 133) hay exclusión de responsabilidad referida a "las faltas e imperfecciones" que puedan contener los lotes y por otro a la falta de cualidades atribuidas a la obra por el subastador entendida como vicio oculto de la cosa vendida" (...) "podría considerarse que en el caso de falta de autenticidad de un cuadro no estamos ante un vicio de la cosa sino ante un error en el consentimiento del comprador (que cree por ejemplo, comprar un Goya y compra una copia) inducido por las declaraciones del subastador. Sin embargo, la doctrina entiende que nada impide considerar, partiendo de un concepto de vicio más jurídico que el de un estado anómalo de la cosa que nos encontramos ante un vicio oculto."

⁷⁸ Esa es la norma de Sotheby's como asegura la responsable de esta Casa de Subastas en Madrid, Genara Roviralta. Pasado este tiempo se devuelve el dinero al comprador que adquirió sin saberlo la falsificación. De todas formas, en opinión de Genara Roviralta "rara vez" han salido a la luz falsificaciones de arte contemporáneo en Sotheby's. Los expertos de esta Sala de Subastas suelen "cerciorarse bastante" y normalmente las obras se venden con certificados. En el tema de las falsificaciones es más problemática la pintura antigua que la contemporánea. (Entrevista realizada el 29 de mayo de 1996).

⁷⁹ V. Fuentes Camacho, 1993:21.

identidad de las personas que les han confiado los bienes⁸⁰. Y es que en circunstancias normales, el subastador no está obligado a comunicar el nombre del adquirente, excepto según J. Alfaro en el caso de falta de pago por el comprador, donde el vendedor tiene derecho a conocer su identidad⁸¹.

La Salas de Subastas madrileñas (Sotheby's, Durán), así como la Brigada de Delitos contra el Patrimonio, estiman que los casos de falsificaciones o de obras de arte robadas que han salido a la luz en subastas han sido muy puntuales. Durán asegura que suelen consultar a expertos y que las subastas son ventas siempre públicas, por lo que el que esté interesado en detectar las obras de arte robadas o falsificaciones puede consultar los catálogos o incluso las obras expuestas para la subasta sin ningún problema⁸².

De todas formas, es claro que los falsarios y sus cómplices utilizan todos las vías del comercio legal (subastas, galerías, ferias) a su alcance para *colocar* supuestamente sin la connivencia del intermediario estas obras en el mercado.

2. Casos relevantes

Como señalamos en un principio, los artistas más falsificados son los que han alcanzado mayores cotizaciones en el mercado, sobre todo en el secundario, aunque hay algunas más que notables excepciones⁸³.

Durante los años setenta y ochenta en Madrid los casos que tuvieron más resonancia no fueron de arte antiguo o religioso sino contemporáneo. Basándonos en los datos con los que

⁸⁰ En relación con este *secretismo* de las Casas de Subastas hay un caso paradigmático que le ocurrió a nuestro Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El museo adquirió en 1995 un lienzo de A. Masson (1896-1987) denominado *La familia en estado de metamorfosis* por 122 millones de pesetas. Esta pieza que formó parte de la colección de Pierre David-Weill, desapareció en el París nazi. La obra fue subastada en Sotheby's donde lo adquirió el museo. La sala de subastas afirmó que "no estaba obligada a hacer pública la procedencia de las obras que subasta", pero tampoco ha explicado qué criterios siguió para verificar la propiedad de quién se la cedió. Guirao señala que fue una compra legal. Se cree que fue expoliada pero hay pocas pruebas para demostrarlo." I. de la Fuente, 1996:5.

⁸¹ J. Alfaro, 1986:114.

⁸² Entrevista realizada a F. Durán el 28 de febrero de 1996 en Madrid.

⁸³ Uno de los casos más destacados en este sentido es Antonio López, tal vez por lo minucioso y perfecto de su técnica.

contamos, podemos aseverar que no son excesivamente numerosas las falsificaciones que han salido a la luz de arte contemporáneo tanto nacional como internacional acaecidos en Madrid (1970-1990), aunque algunos casos alcanzaron una gran resonancia.

Los artistas de los que nos consta que han existido falsificaciones en las décadas que estudiamos son **Miquel Barceló, Francisco Bores⁸⁴, Antoni Tàpies, Salvador Dalí, Joan Miró, Juan Gris, Pablo Picasso, Eduardo Arroyo, Juan Barjola, Manuel H. Mompó, Eduardo Chillida, Manuel Millares, Antoni Clavé⁸⁵, Zóbel, Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Colmeiro, Anglada Camarasa, J. Gutiérrez Solana y Oscar Domínguez**. Por lo que se refiere a la escultura hay algún que otro caso, sobre todo de reproducciones ilícitas.

2.1. Miquel Barceló

Miquel Barceló ha sido una de las víctimas más destacadas de la labor fraudulenta de los falsificadores. Este cotizado pintor mallorquín, nacido en enero de 1957, fue alcanzando desde inicios de los años ochenta un reconocimiento y fama internacional en Italia, Suiza, Francia, España y Estados Unidos. En nuestro país ha expuesto habitualmente en la galería Soledad Lorenzo, que ha sido en este tema una de sus más estrechas colaboradoras⁸⁶.

Este artista, que siempre se ha negado a vender sus obras directamente a particulares, rechaza los certificados de autenticidad que no hayan sido extendidos por él. El hecho de que muchas obras del artista mallorquín, especialmente las de inicios de los años ochenta, no figurasen en ningún catálogo, facilitó la acción de los falsificadores y sus agentes. En efecto, todos los falsos requisados, casi cuarenta, están fechados en torno a 1982-1984.

⁸⁴ Las falsificaciones de la obra de Bores proceden de Francia y de España. Según Carmen Bores, la hija del artista y máxima experta en este tema ya que es la "única" que certifica la autenticidad de las obras, "las falsificaciones son el contrapunto de la fama" y "siempre han existido, no son un fenómeno reciente." Carmen Bores desconoce quién o quiénes son los falsificadores, pero está segura que es obra de varios falsarios. El caso es que se diferencian de los originales en "todo." Falsos Bores han aparecido según nos comenta Carmen Bores "en casi todas las Casas de Subastas de Madrid." No es partidaria de denunciarlo a la policía "porque no sirve para nada" y desconfía de las asociaciones que defienden los derechos de los artistas porque "no hacen nada." (Entrevista efectuada el 20 de mayo de 1996).

⁸⁵ Mariano Espino, un galerista especialista en la obra de Clavé, tiene registrados sesenta y dos falsos Clavés.

⁸⁶ Soledad Lorenzo es la representante del artista en España, como lo son Leo Castelli en Nueva York, Bruno Bischofberger en Zurich o Yvon Lambert en París.

El origen de esta *pesadilla* empezó para Barceló en la primavera del año 1989 cuando le mostraron un supuesto *Barceló* que el reconoció de inmediato como falso. Fue en París. Había sido subastado en Perrin-Rogère-Lajeunesse, una casa de subastas de Versalles, siendo una obra procedente de una reventa realizada en España.

El Grupo de Delitos del Patrimonio Histórico Artístico de la Policía Judicial española colaboró intensamente con la policía francesa así como con la Interpol y entidades dedicadas a la gestión de derechos artísticos, como la francesa Adagp o la española Visual. Comprobaron que una gran parte de las falsificaciones detectadas salieron de esa sala de subastas francesa, y es más, han sido realizadas en suelo francés, al parecer siendo obra del mismo pintor. Este artista, que ha luchado denodadamente contra las falsificaciones de su obra, denunció varias de las que tuvo noticia el 19 de octubre de 1990 ante la Brigada Central de la Policía Judicial (Grupo de Delitos del Patrimonio Histórico Artístico), normalmente alertado por otros pintores, críticos de arte y coleccionistas. A partir del primer caso fueron descubriéndose todos los demás, en ciudades como Barcelona, Málaga, Mallorca, Madrid, Zaragoza, París, Toulouse, Versalles...

Estas falsificaciones de la obra de Barceló, que en líneas generales eran de ínfima calidad y con diferencias evidentes con su obra, han estado muy publicitadas en los medios de comunicación escrita, como prensa y revistas, que puntualmente iban dando cumplida cuenta de los casos que se iban descubriendo⁸⁷.

En la lucha contra las falsificaciones, Barceló ha contado con el importante testimonio de su colaborador Jordi Brio Segura. Él es quien habitualmente monta sus obras y le suministra los materiales necesarios para las mismas. Brio Segura ratificó punto por punto las declaraciones de Barceló relativas a las falsificaciones de sus obras como por ejemplo, respecto al tipo de bastidor. El pintor mallorquín suele utilizar el bastidor llamado italiano o español, mientras que en las falsificaciones predominaban la tipología francesa.

También se ha destacado la calidad ínfima de los falsos *Barcelós*, así como las evidentes diferencias de la caligrafía en unas y otras obras. Aun así las obras falsificadas no se vendieron a precio de *ganga*, ya que estaban en consonancia con los precios alcanzados en las casas de

⁸⁷ Entre los artículos publicados merecen destacarse: A. García, "Barceló. Historia de una falsificación", *El País Semanal*, 11 de agosto de 1991, pp. 31-35, y en J. Gambrell, "A flood of fakes", *Art in America*, January 1991, vol. 79, pp. 36-37. Una revista insinuó que los falsos *Barceló* fueran un montaje creado por el propio artista, para, según ellos, renegar de una serie de obras. Barceló montó en cólera al leer la noticia y defendió su inocencia frente a la producción fraudulenta sobre su obra. Finalmente, y tras una denuncia, la revista tuvo que retractarse.

subastas, oscilando entre diez y veinte millones de pesetas aproximadamente. Barceló y sus cooperadores creen que esa serie de obras falsas podrían haber sido realizadas hace años en Francia y posteriormente vendidas en España, diseminadas por Andalucía (concretamente en Jérez de la Frontera y Málaga), Madrid, Barcelona, Mallorca, Zaragoza, etc.

El problema en la mayoría de los casos es que no se trata de obras compradas a los galeristas que representan directamente al artista, sino comercializadas en transacciones entre particulares o por medio de galeristas con pocos escrúpulos. Sea como fuere, la policía logró desentrañar que la práctica totalidad de las falsificaciones de las obras de este artista, fechadas en torno a los años 1983-1984 correspondientes a las series de *Bibliotecas*, *El Pintor en su taller* y *Sopas* provienen como apuntan todos los datos a dos franceses: el pintor **Michel Batlle**⁸⁸ y el marchante **Gerard Dupont**. Este marchante *colocó* los falsos *Barcelós* principalmente a través de subastas, concretamente en Perrin-Royère-Lajeunesse, en Versalles, a finales de los años ochenta. Luego entraban en el mercado por medio de marchantes ocasionales o galerías de segunda fila, incluso en algún caso se vendieron en un hotel. Curiosamente, ninguno de los adquirentes de esas falsificaciones, según fuentes de la policía denunció la estafa. Batlle y Dupont amenazaron a Barceló en Mallorca para que no denunciara las falsificaciones asegurándole que ya no saldrían más obras falsas en el mercado y que había mucho dinero en juego.

En la actualidad, las falsificaciones de Barceló se consideran un caso cerrado, cuyo monto total asciende, según estimaciones de la policía a más de mil millones de pesetas.

Diabólica espiral especulativa

Con estas palabras definió Barceló las falsificaciones sobre su obra. En Madrid se detectaron falsos *Barcelós* tanto en subastas como en varias galerías de arte e incluso en exposiciones patrocinadas por empresas privadas.

La I Bienal Tanqueray de Artes Visuales

De realmente insólita podríamos calificar la muestra organizada por la agencia Bélier

⁸⁸ Michel Batlle es un pintor francés de origen español con el que llegó a exponer Barceló en 1980 en una galería de Versalles. Tiempo después sería Batlle quien falsificaría la obra del artista mallorquín además de la del pintor francés Robert Combas.

Sponsoring para su cliente, la empresa de ginebra inglesa Tanqueray (United Distillers) en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid (20 septiembre-21 octubre 1990). La finalidad de esta muestra era según Bélier Sponsoring realizar una labor de mecenazgo y divulgación de la pintura y escultura españolas por toda la geografía del país.

En esta Bienal de arte español se presentaron las diecisiete autonomías españolas, cada una con dos obras, excepto Cataluña, Andalucía y Madrid, que lo hicieron con tres. La selección fue efectuada por el comisario de la exposición **Luis Revenga** con la ayuda de un comité asesor. Se clausuró en Barcelona en diciembre de 1991 en el Palau de la Virreina. Entre los asesores se encontraban **Edmund Peel** (Presidente de E. Peel Asociados); **María Teresa Ocaña** (directora del Museo Picasso de Barcelona); **Juan Manuel Bonet** (crítico de arte y a la sazón miembro del consejo asesor del Centro de Arte Atlántico de Las Palmas) y **Tomás Frías** (Director de la Fundación para el Apoyo de la Cultura).

Traemos a colación esta primera y por lo demás, última Bienal Tanqueray porque en ella se detectaron un falso **Barceló** y un *collage* erroneamente atribuido a **Chillida** que resultó ser una burda falsificación. **Miquel Barceló** supo de la existencia de esta obra durante la inauguración de una exposición de Broto en una galería madrileña. Alguien le enseñó el catálogo de la Bienal Tanqueray y se quedó estupefacto al darse cuenta de que el supuesto Barceló no había salido de sus manos.

La comprobación de que ese cuadro era falso la realizó ante el director del Centro, Luis Caruncho. La obra que denunció como falsa se llamaba *Sopa de Peix*. Era un lienzo de 67 x 87 cm fechado en 1984. Esta pintura procedía de una colección privada y había sido comprada a una galería de Barcelona por casi nueve millones de pesetas. El adquirente recibió con la obra un certificado de autenticidad. Este coleccionista estaba dispuesto a prestar la obra durante los dieciocho meses que iba a durar esta exposición itinerante por España. Es por eso que los responsables de la muestra decidieron incluirla en la exposición.

Anteriormente a la selección de este cuadro, los comisarios de esta Bienal habían tratado sin éxito que la galerista Soledad Lorenzo prestara una obra de Barceló para esta muestra. Pero a la galerista santanderina no le entusiasmó el proyecto y por eso finalmente la obra que seleccionaron fue *Sopa de peix*. Barceló definió esta pieza como "un *collage* impresentable." Cuando lo examinó se dió cuenta que "estaba montado en una especie de caja-bunker, protegido por un cristal de forma que se escondieran los lados del cuadro y la parte de atrás. Intervinimos

con un martillo. Ni el título ni la caligrafía eran míos, ni, evidentemente la firma⁸⁹." Esta pintura no presenta ni la tipología de lienzo ni de bastidor usados generalmente por Barceló en aquella época. Además el lienzo es de algodón en vez de lino y el bastidor es de una pésima calidad cuando Barceló siempre los ha utilizado de buena calidad, incluso en sus comienzos cuando no tenía dinero.

Otro detalle es que las colillas que Barceló suele impregnar en algunos cuadros suele quedarse accidentalmente pegada, no de una forma deliberada como ocurre en este cuadro. El filtro que usa Barceló es blanco, ya que fuma Gitanes o Ducados, y en este cuadro es de color.

Galería Almirante-Afinsa

El 25 de septiembre de 1990 Barceló no salía de su asombro cuando comprobó que uno de los cuadros expuestos en la galería Almirante-Afinsa, concretamente, el óleo *Sin título* de la serie de las *Bibliotecas* de 1985, era falso. Barceló presentó la denuncia correspondiente poco tiempo después. Fue la primera obra requisada en la espiral de falsificaciones que se cernía sobre su producción plástica. Fue intervenida el 18 de octubre de 1990. Juan A. Cano de la galería Almirante había adquirido el cuadro el 30 de enero de 1990 a Salvador de la Rosa, socio de la galería Tres d'Oros de Palma de Mallorca. El bastidor, como es habitual en las falsificaciones de la obra de este pintor, es de mala calidad; la caligrafía que aparece en los lomos de los libros del cuadro difiere de la escritura de Barceló.

Galería Sammer

La galería Sammer fue víctima de los falsificadores de la obra de Barceló al adquirir *Nature morte aux couverts*, un óleo de 49 x 60 cm, sin firmar, vendido el 13 de mayo de 1989 en la sala de subastas Perrin-Royère-Lajeunesse como un cuadro de Barceló. Este cuadro fue confiscado en París.

Barceló comentó sobre el mismo que él nunca había pegado papel o cartón a un tablero, lo cual es una muestra de torpeza, como lo es la técnica de la pintura. Además el falsificador ha

⁸⁹ Citado en *El País*, 22 de octubre de 1990, p. 30.

utilizado papel de plata, materia que nunca ha utilizado Barceló. Esta misma galería envió a Soledad Lorenzo un cuadro para que lo certificaran, *Bodegón*, un óleo sobre tablex de 50 x 67 cm., que fue confiscado.

Sala de Subastas Durán

El pintor Broto y la galerista Soledad Lorenzo detectaron al hojear un catálogo de Durán que iba a ser subastado el 23 de octubre de 1990 un *Autorretrato* atribuido a Barceló con un precio de salida de diez millones de pesetas. Ambos se dieron cuenta de que era una falsificación. Fue intervenido ese mismo día. Procedía de Salvador de la Rosa. Barceló pensó al ver esta obra que a simple vista parecía haber ser realizado por un autor distinto de las anteriores falsificaciones.

Otros ejemplos

-*Le chien dans l'atelier*, acrílico sobre papel, 58 x 78 cm. Versailles, 28-8-88.

-*Figura pintando dos caras*, óleo sobre lienzo, 1982-83, 155 x 130 cm, firmado y fechado al dorso, y *Reprey en el Taller*, intervenidos ambos en la calle Gran Vía no. 64, Madrid.

-*El diluvio* y *Le peintre et le coup* intervenidos en la galería Alcolea, Madrid.

-*Baix* intervenido a don Pedro Bedos.

Al margen de Madrid, en Barcelona y en Mallorca se han detectado algunos casos importantes de falsificaciones de la obra de Barceló. En 1990 se celebró en la galería barcelonesa *Sardà i Sardà* una exposición sobre *Tàpies-Barceló*, que había sido montada sin su permiso y en la que Barceló disentía tanto en la concepción de la misma, como con el catálogo o la selección de las obras. En esa exposición el artista mallorquín descubrió dos pinturas falsas que calificó de "ensaladilla infecta" y que técnicamente no se asemejaban a su pintura, ni tampoco en los materiales empleados ni en la caligrafía de la firma⁹⁰.

Hay que resaltar que el resto de las pinturas expuestas de Barceló eran auténticas. Aun así Barceló pidió que clausuraran la exposición como es habitual en estos casos. A todo esto hay que añadir que según la Ley Española de Propiedad Intelectual el artista o su representante legal

⁹⁰ Según declaraciones que efectuó al diario *El País*, el 27 de octubre de 1990, p. 30.

deben dar permiso para cualquiera exposición que contenga más de seis ejemplares de la producción plástica de un artista.

También tenemos noticias de otro falso llamado *Taller*, un óleo sobre tela de 130 x 200 cm de 1983, que fue vendido por 17 millones en una venta privada celebrada en un hotel de Barcelona. Fue adquirida conjuntamente en 1990 por Arcadi Calzada, vicepresidente del Parlamento de Cataluña y por la galerista barcelonesa Montserrat Costa. La supuesta vendedora del cuadro es la marchante Christine Colas hecho que niega esta galerista. Lo que realmente cuenta es que al final, se descubrió que era un fraude. En Palma de Mallorca se han detectado falsos *Barcelós* en varias galerías (Tres d'Oros y Jaime III). Y se han descubierto asimismo dos falsos *Barceló* en Zaragoza. Fuera de España se han localizado e intervenido varias falsificaciones en Francia (sobre todo en Versalles) así como en Suiza (Basilea y Zurich). Concretamente en la Bienal de Basilea de 1990 fue retirada una obra falsa expuesta en una galería holandesa.

2.2. Eduardo Chillida

Eduardo Chillida ha denunciado la falsedad de varias obras atribuidas a él. En primer lugar, en 1990 un *collage* llamado *Composición* que figuró en el catálogo de la Exposición de la I Bienal Tanqueray. Estuvo expuesto en septiembre en esa polémica muestra. Chillida se percató al consultar el catálogo de la exposición de que esa obra no había sido realizada por él.

Esta composición era un *collage* que no imitaba ninguna pieza en concreto de Chillida, sino que estaba realizada imitando su estilo. Había sido vendida en la casa de subastas **Durán** en mayo de 1990. Aunque el precio de salida fue de 300.000 pesetas, al final alcanzó la cifra de 600.000. La adquirió un coleccionista particular de Madrid. Ante este hecho, el propietario de Durán aseguró que era el primer caso de falsificación que le ocurría y destacó que era una imitación muy buena. La Bienal Tanqueray sustituyó la obra falsa por un auténtico *Chillida*.

2.3. Salvador Dalí

Probablemente, el artista más falsificado de todos los tiempos ha sido el catalán Salvador Dalí⁹¹. El aura de incertidumbre se cierne sobre cientos de sus obras, mientras los falsos *Dalís*,

⁹¹M. Rogerson, 1987: 12. Su caso daría por sí mismo para una o varias tesis doctorales.

sobre todo en lo que respecta a la obra gráfica, se convierten en un rentable negocio que mueve billones de dólares hasta el punto de ser considerado como "the largest art fraud in history"⁹². El mercado de falsos *Dalís* tiene ramificaciones por todo el mundo. Sus falsificaciones se han vendido a centenares en Estados Unidos, aunque también en Tokyo o Sidney, por poner dos ejemplos que ponen de manifiesto el carácter internacional de este mercado fraudulento. De igual modo que una de las mayores colecciones (auténtica) de cuadros del artista se encuentra en Florida (colección Reynolds Morse).

Desde 1980 las falsificaciones se han dejado sentir sobre todo en Estados Unidos y en Europa Occidental, dada la creciente demanda de obras de este artista que provocó un aumento de la oferta de falsificaciones de obras de *Dalí*. Es un fenómeno sin precedentes en toda la historia del arte dada su amplitud por el alcance de lo falsificado. Por de pronto, Dalí sólo reconoció como propia la obra gráfica anterior a 1980⁹³.

Tipológicamente podemos clasificar los *falsos Dalís* en tres grandes grupos. En primer lugar, encontramos las reproducciones de obras verdaderas de este artista realizadas en cualquier soporte, sin la correspondiente autorización. Es la utilización fraudulenta de su obra. Un segundo grupo, poco frecuente en la actualidad, lo forman las reproducciones efectuadas sobre papel firmadas por Dalí hace años. Y finalmente encontramos las falsificaciones en que todo es absolutamente falso, la obra reproducida y la firma.

El tema de las falsificaciones sobre la producción plástica de Dalí ha originado varios procesos judiciales, en concreto en Hawaii y en Valance (Francia). Precisamente fue en Honolulu (Hawaii) donde empezó en 1990 el primer gran proceso contra falsificadores industriales de la obra de Dalí. Y es que al considerar las falsificaciones de Dalí si que podemos hablar de una verdadera red de falsificadores que operan a nivel internacional. En algunos casos se han visto implicadas en ellas personajes conocidos del mundo del arte como Jean Pierre Lacordaire, comisario del Centro de Arte Georges Pompidou de París.

La trama de falsos *Dalís* suele ser tejida entre varios falsarios. Por una parte el supuesto *artista* que realiza las falsificaciones; por otra el *marchante* que las coloca en el mercado; en tercer lugar, el *cerebro* que dirige la operación; y por último, aunque no menos importante, el

⁹² A. Decker, "Unlimited editions", *ArtNews*, Summer 1988, vol. 87, nº 6, p. 139.

⁹³ Se ha especulado mucho con la idea de que Dalí firmaba hojas en blanco que utilizaban para la realización de obra gráfica otros artistas, sembrando así, él mismo, dudas sobre la autenticidad de su obra.

crítico de arte que las *certifica*. Por ejemplo, en 1983 fue desarticulada una red de fabricantes de cuadros falsos atribuidos a Dalí: la policía recuperó cincuenta obras listas para la venta⁹⁴.

El mundo de las subastas no ha sido ajeno a la presencia de falsos *Dalís*. Un caso concreto nos lo brinda la Casa de Subastas Ansorena. En esta sala madrileña se vendió una acuarela llamada *Jinete con lanza* por quinientas mil pesetas, que finalmente resultó ser falsa⁹⁵.

Dalí ha sido falsificado por plagiarios españoles como Celso Tavera Maya⁹⁶, Manuel Pujol Baladas⁹⁷, o extranjeros como Hamon y León Amiel, éste último considerado como su falsificador más importante. Afortunadamente, desde inicios de los años noventa contamos con una exhaustiva catalogación de la producción daliniana -con más de mil obras originales y supervisada por Robert Descharnes- realizada por dos investigadores alemanes, Ray Michler y Lutz Löpsinger, quienes sólo en su país natal detectaron más de 146.000 falsos!⁹⁸.

2.4. Oscar Domínguez

En las últimas décadas del siglo XX el pintor surrealista canario Oscar Domínguez ha sido

⁹⁴ Esta red no sólo falsificaba *Dalís*, también *Degas* entre otros artistas. Un supuesto crítico de arte, Nicolás Osuna Rodríguez confirmaba que eran auténticos; mientras extendía los certificados Jean Pierre Lacordaire (los vendía mostrando fotografías y certificados); el cerebro era Jorge Franck; Celedonio Perellón Cardona era el artista que supuestamente las realizaba y María Soledad Gutierrez era la relaciones públicas y vendedora. Colocaron estas piezas por toda España, en Madrid, Zaragoza, etc. vendiéndolas entre 130.000 y 1.600.000 pesetas. De todas formas, los casos de falsificaciones o robos intervenidos en Madrid son muy "pocos" según nos declaró Inma Parada de la Fundación Gala-Salvador Dalí de Figueras (declaraciones efectuadas el 22 de abril de 1996).

⁹⁵ En relación con las falsificaciones de Dalí, en mayo de 1979 ocurrió en Barcelona un hecho curioso, ya que veintidos falsos *Dalís* fueron incautados. Pertenecían a un anticuario barcelonés. Cuando el propio Dalí contempló las falsificaciones al parecer exclamó: "son dignos de llevar mi firma." (Publicado en el diario *El País*, 27 de mayo de 1979, p. 29).

⁹⁶ El pintor-restaurador Celso Tavera en los años ochenta estaba domiciliado en Madrid donde falsificaba Goyas, Grecos Picassos y Modiglianis y por supuesto Dalís. Contaba con los peritajes de un pintor argentino y un crítico de arte jubilado. Sobre este caso véase, *Hispania Nostra*, julio 1984, nº 23, p. 5.

⁹⁷ El pintor Manuel Pujol Balador ha sido uno de sus más prolíficos falsificadores, ya que entre 1974 y 1980 llegó a realizar unas trescientas falsificaciones.

⁹⁸ Es importante resaltar que las falsificaciones y robos de pinturas de arte español contemporáneo no son infrecuentes allende nuestras fronteras. Por ejemplo, en octubre de 1993 fue condenado un marchante de Chicago, llamado Donald Austin por vender litografías falsas de Picasso, Miró y Dalí. Estafó casi cuatro millones de dólares (más de 500 millones de pesetas).

objeto de numerosas falsificaciones que han inundado el mercado. Lo irónico es que el propio Oscar Domínguez realizó en momentos de penuria económica copias de Picasso y Giorgio de Chirico. Según cuenta André Bretón, en París en 1943 se celebró una exposición del pintor metafísico de Chirico, aunque en realidad muchas obras de la muestra habían sido realizados por el propio Oscar Domínguez⁹⁹.

Hay que decir que sus descendientes no se han solido ocupar de este tema y hoy en día es la comisaria de exposiciones Ana Vázquez de Parga quien está más al tanto sobre las falsificaciones de su obra y a quien suelen consultar tanto coleccionistas como galeristas y casas de subastas. El origen de las falsificaciones de Oscar Domínguez se encuentra, como en el caso de muchos artistas españoles, en Francia. A inicios de los ochenta apareció en *La Gazette* del Hotel Druout de París, la célebre Casa de Subastas francesa un anuncio de R. de S. en el que pedía información a coleccionistas de Oscar Domínguez. R. de S.¹⁰⁰ aspiraba a realizar un *catalogue raisonné* del artista canario a la vez que deseaba adquirir obras de este pintor. R. de S. es un pintor argentino que en su abultado *curriculum* asegura haber nacido en Buenos Aires y tener estudios artísticos en París y Madrid así como ser un experto en la pintura del siglo XIX y XX. Como pintor -asegura haber expuesto desde 1975 en Argentina, Francia, Brasil, etc.- solía firmar bajo las iniciales H. C. y llegó a tener un estudio en la madrileña calle de Carranza.

Al parecer R. de S. además de realizar el más que polémico catálogo de la obra de Domínguez¹⁰¹, falsificaba pinturas de este artista canario, al tiempo que las vendía a través de la galería Matignon 25 y subastas de París y alrededores como Versailles. Se erigió a sí mismo como máximo experto en la obra del pintor canario por lo que se arrogaba el derecho a ser el único en expertizar sus obras. Asimismo falsificaba las obras de otros artistas como Botero.

Los falsos *Oscar Domínguez* fueron apareciendo desde inicios de los años ochenta, concretamente 1983-1984 en subastas francesas de París y alrededores como Versailles¹⁰². Lo

⁹⁹ Esta anécdota me la refirió Ana Vázquez de Parga aunque puntualizó que historias así "no son fáciles de asegurar."

¹⁰⁰ Por razones obvias preferimos no citar el nombre completo de este personaje.

¹⁰¹ Este catálogo fue retirado del mercado por la Sociedad General de Autores de Francia. En el que hay frecuentes errores de bulto en la catalogación de las obras que él describe en formato *petit, moyen* o *grand*. Este libro ni siquiera llegó a tener ISBN.

¹⁰² La producción plástica de Oscar Domínguez ha estado tan dispersa y diseminada que, ¡sin duda! ese hecho ha favorecido la falsificación exacerbada de sus obras.

relevante es que no sólo se encontraban falsos en el mercado, sino también obras auténticas, y hacia fines de los años 80 los precios de este artista llegaron a alcanzar de treinta a cuarenta millones de pesetas. Las falsificaciones de Oscar Domínguez suelen diferir de los originales en los colores, mucho más vivos en las falsificaciones.

Técnica y formalmente son muy diferentes. Al parecer de Ana Vázquez de Parga "se nota que el falsificador no sabe interpretar las diferentes perspectivas de Oscar Domínguez: unas veces muy picassianas, otras muy De Chirico. Colorea los dibujos, cosa que Oscar Domínguez no hacía. La firma es muy distinta."¹⁸⁰ A través de las galerías y las subastas celebradas en Francia fueron apareciendo falsos *Oscar Domínguez* tanto en Madrid como en Barcelona: en la ciudad condal en una exposición celebrada en la Sala Parés entre el 4 y el 17 de mayo de 1989, y en Madrid en ese mismo año en la galería Jorge Ontiveros¹⁸¹.

Sea como fuere, hay algunos coleccionistas en Madrid, como nos comenta Ana Vázquez de Parga, que poseen supuestas obras de Oscar Domínguez pero que no desean que se las expertice por si acaso resultaran falsas, ya que les ha costado mucho dinero.

Falsos *Oscar Domínguez* se han vendido en subastas de Londres (Christie's, Sotheby's) y de Madrid (Ansorena, Durán). Incluso se ha dado algún caso en California. El problema parece no tener visos de solución dado que no se suelen denunciar las falsificaciones. Ana Vázquez de Parga es partidaria de crear una comisión de expertos o estudiosos de Oscar Domínguez que certifiquen las obras y denuncien los falsos.

Afortunadamente, hoy en día las falsificaciones de Oscar Domínguez están mucho más controladas. Christie's y Sotheby's y prestigiosas galerías como Leandro Navarro suelen consultar a expertos como Ana Vázquez de Parga cuando llega a sus manos un posible cuadro de Oscar Domínguez. Las últimas exposiciones celebradas en el Centro de Arte Atlántico de las Palmas y en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1996 con la intención de poner orden y estabilidad sobre su producción son hoy por hoy el mejor catálogo razonado que existe sobre la obra de Oscar Domínguez.

¹⁸⁰ Entrevista realizada el 10 de mayo de 1996 en Madrid.

¹⁸¹ Información facilitada por Ana Vázquez de Parga.

2.5. Antonio López García

Antonio López García ha sido uno de los artistas españoles más cotizados, si no el que más, en las últimas décadas. Pensemos que en una subasta celebrada en Edmund Peel en diciembre de 1989 un lienzo de este artista alcanzó la nada despreciable cifra de ciento trece millones de pesetas. Sin embargo, a pesar de que es un artista muy valorado económicamente, no nos consta que haya sido falsificado, tal y como nos confirmó su esposa la también pintora María Moreno¹⁸²: "No conocemos falsificaciones propiamente dichas pero si seguidores y muchos pintores que han sufrido su influencia¹⁸³." Antonio López recuerda perfectamente todas las obras, tanto pinturas como esculturas o dibujos que ha realizado. Lo tiene todo "clasificado." Ésa es su mejor arma para identificar los posibles falsos de su obra.

En otra ocasión un artista empezó a enviar retratos firmados por Antonio López a gente conocida como Felipe González, Peces Barba, Aurora Redondo o José Bono. Evidentemente, no los había realizado el genial pintor manchego, pero la realidad es que comenzó a recibir cartas de agradecimiento por los retratos. Este usurpador de personalidad parece más un bromista o un enemigo de Antonio López antes que un falsificador.

En realidad María Moreno opina que es más bien "un equívoco" ya que ese *pintor* también se llama Antonio López y se dedica a realizar retratos figurativos. Al parecer María Moreno y Antonio López se han visto obligados a responder muchas consultas por este motivo. Y es que el *otro Antonio López* suele ofrecerse a realizar retratos de encargo, sembrando, así, todavía más si cabe la confusión.

2.6. Manuel Millares

Manuel Millares no es sólo un referente obligado en el panel artístico del siglo XX, ha sido y es uno de los artistas del extinto grupo El Paso más falsificados. Aunque como recuerda Elvireta Escobio¹⁸⁴ en vida del artista no tuvieron noticia de falsificaciones de su obra, en los últimos años

¹⁸² Entrevista realizada a María Moreno el 27 de mayo de 1996.

¹⁸³ Este artista manchego recuerda un caso, un dibujo de flores que aparecía con su firma. Curiosamente te era un tipo de planta que él no había dibujado nunca pero el propio pintor reconoce que el estilo, incluso la firma, estaban muy logrados.

se han producido varios casos. El descubrimiento de obras falsas en el mercado ha sido posible gracias al interés mostrado por su viuda Elvireta Escobio. Ella es quien examina los cuadros que se atribuyen a Millares y que en ocasiones no son más que copias fraudulentas. Nos ha revelado que "hay una red tremenda de falsificaciones, algunas muy evidentes, otras no tanto. Generalmente no tienen la tensión dramática de los auténticos *Millares*."

Las arpilleras y los dibujos han sido lo más falsificado. Uno de los primeros casos que salió a la luz tuvo lugar en junio de 1983 en la Sala de Subastas **Círculo de Arte**. La venta iba a ser realizada en un hotel madrileño. Era un *Arlequín* de 85 x 67 cm. Fue retirada de la subasta dado que E. Escobio se dió cuenta a tiempo. Un caso muy semejante al anterior se produjo en diciembre de 1982 en la Casa de Subastas **Durán**, donde también estuvo a punto de ser subastado un falso *Millares*

Otra falsificación de *Millares* en opinión de Escobio salió a la venta el 24 de enero de 1985 en la sala de subastas **Ansorena**. En esa ocasión, la pieza que iba a ser vendida era un *collage* de arpilleras realizadas en blanco y negro (91 x 63 cm). El precio de salida inicial era de 430.000 pesetas. La obra fue retirada un par de horas antes de que la subasta comenzara. Un año después, en febrero de 1986, estuvo a punto de ser subastado también en Ansorena un cuadro firmado "Millares 1958." Elvireta Escobio, al comprobar que la obra era una burda falsificación, escribió una carta al diario *El País* alertando ante la posible venta de esa obra¹⁸⁴. Escobio no ha denunciado ninguno de estos casos a los tribunales aunque si lo ha hecho saber a la Sociedad General de Autores (SGAE).

Las falsificaciones de la producción plástica de *Millares* han traspasado nuestras fronteras porque incluso en Nueva York, París y en Londres se ha detectado algún caso. Concretamente, el 18 de octubre de 1990 casi se subastaron en Christie's de Londres dos falsos *Millares*, dos gouaches sobre papel fechados en 1962 y 1963 respectivamente.

En el catálogo se citaba como *provenance* que había sido adquirido directamente al artista por el presente dueño en 1965. Afortunadamente, la viuda de *Millares* descubrió al hojear el catálogo que eran dos falsificaciones y lo hizo saber a la Casa de Subastas Christie's. Finalmente

¹⁸⁴ Reproducimos un párrafo de esa carta por el interés que reviste: "Hoy por hoy, que yo sepa, no existe otro pintor contemporáneo que se firme *Millares* que no sea Manolo *Millares*. No me vale el argumento de la *experta* de Ansorena diciendo que en Canarias debe haber otros muchos que podrían firmar así. La confusión y la impresión de poca seriedad a que dan lugar este tipo de situaciones es lamentable." *El País*, 7 de diciembre de 1986, p. 12.

estos dos cuadros no fueron vendidos¹⁸⁵. Elvireta Escobio está preocupada porque las falsificaciones de la obra de Millares "no son ni un caso ni dos"¹⁸⁶. Se espera que el catálogo razonado que prepara Juan Manuel Bonet sobre la producción artística de Millares arroje luz sobre la incertidumbre que, hoy por hoy, rodea a las obras de Millares.

2.7. Joan Miró

La muerte de Joan Miró en 1983 desató toda una oleada de falsificaciones de su producción pictórica¹⁸⁷. Aparte de la fundación Miró, el experto autorizado por la familia para autenticar su obra es Jacques Dupin, quien por lo demás fue un amigo cercano del artista catalán. Este especialista en arte considera que Miró ha sido menos falsificado que Dalí pero casi tanto como Picasso. De hecho, según él circulan en el mercado cientos de cuadros falsos atribuidos a Miró, así como millares de litografías falsas en poder de coleccionistas y marchantes¹⁸⁸. Paradójicamente, Miró fue siempre reacio a denunciar las falsificaciones, y ni siquiera fue partidario de realizar un catálogo razonado y completo de su producción plástica.

¹⁸⁵ Otro caso que levantó bastante controversia en aquellos años fue una noticia aparecida en el diario *El País*, el 25 de agosto de 1985 (en la página 29) en la que se afirmaba que el gobierno canario había comprado un cuadro de Millares que resultó ser falso. Había costado 750.000 pesetas y fue colgado en la sala del Consejo de Gobierno del palacio de San Bernardo de las Palmas. El cuadro era de pequeño formato, 45 x 50 cm y estaba fechado en 1962. El Millares falso había sido vendido al ejecutivo canario por una galería de Tenerife propiedad de la representante de arte Magda Lázaro. Al descubrirse que era una burda falsificación, el gobierno de la comunidad autónoma decidió actuar por vía legal. Escobio manifestó ante notario que la arpillera no era obra de su esposo. Ese cuadro se encuentra hoy en un almacén y en su lugar el falso *Millares* fue sustituido por una obra auténtica.

¹⁸⁶ Elvireta Escobio lamenta que haya coleccionistas o galeristas que cuando descubren que su *Millares* es una falsificación siguen conservando la obra que ni destruyen ni denuncian. En este sentido Escobio nos comenta dos casos paradigmáticos, ambos de Barcelona. El primero lo descubrió hojeando la prestigiosa revista de arquitectura *AD* (nº 33 septiembre 1990), en un reportaje sobre la casa de un coleccionista de Barcelona. Puesta al habla con ese coleccionista, éste le comentó que ese cuadro, aunque fuese falso, iba a continuar en su poder porque, entre otras cosas le había costado ¡ocho millones de pesetas!. En otra ocasión, en una exposición colectiva celebrada en 1988 en la galería Barbié, Elvireta Escobio descubrió que de los tres *Millares* expuestos, uno era falso. Al hablar con el responsable de la galería, éste le dijo que se pensaba quedar con el falso porque le quedaba bien colgado en la pared de su despacho.

¹⁸⁷ En opinión de Rosa María Malet, máxima responsable de la Fundación Miró de Barcelona "probablemente" fue a la muerte del artista cuando surgieron más casos de falsificaciones de la obra del artista catalán. Eso mismo ocurrió con Picasso y otros artistas. (Entrevista realizada el 18 de junio de 1996).

¹⁸⁸ Citado en el artículo de D. C. McGill, "Circulan centenares de cuadros falsos de Miró según el experto Jacques Dupin", *El País*, 21 de enero de 1985, p. 25.

La fundación Miró de Barcelona recibe muchas consultas al año sobre obras que presumiblemente pueden ser falsos *Mirós*. Para Rosa María Malet, directora de esta fundación, en líneas generales la calidad de las piezas falsas deja bastante que desear porque suele ser muy baja, incluso "grosera." Ella examina personalmente muchas obras que llegan a sus manos de supuestos *Mirós*, sobre todo obra gráfica como litografías, y asegura que todavía no ha visto ninguna que sea "perfecta." Considera que las falsificaciones difieren de los originales "en todo, en un montón de detalles: la composición técnica, el que no se ha entendido su sintaxis constructiva ..."

Rosa María Malet desmiente que existan centenares de falsificaciones de Miró en el mercado. Hoy en día es un tema que "está más controlado aunque de vez en cuando sale algún caso." Hasta cierto punto la producción fraudulenta sobre su obra es lógica, ya que tanto Picasso como Miró son artistas internacionalmente conocidos y con numerosa obra en el mercado. A veces hasta los propios amigos del artista han sido víctimas de las falsificaciones que circulan sobre la obra mironiana¹⁸⁹.

En junio de 1986 salió a la luz el caso de un falsificador sueco que se dedicó a imitar cuadros, en total más de cuarenta de Miró y Tàpies. Su finalidad deliberada era hacerlos pasar por originales de estos artistas. Realizó las falsificaciones entre los años 1978 y 1985, hasta que finalmente se descubrió que eran falsos y fueron requisadas. Fue uno de los casos de falsificación de la obra de Miró más importantes, y uno de los primeros ejemplos conocidos de producción fraudulenta sobre la obra de Tàpies¹⁹⁰.

En Barcelona, en enero de 1988 se produjo un juicio por una supuesta estafa por la venta de falsificaciones de Picasso y Miró. Fue contra una marchante que había vendido dos obras falsas de estos artistas. Un coleccionista privado había pagado por ellas dos millones y medio de pesetas. Como la venta de falsificaciones puede considerarse delito de estafa, se solicitó dos años de prisión para la galerista, pero finalmente la procesada alegó que no sabía que eran falsas. La procesada fue detenida, pero pronto quedó en libertad bajo fianza.

¹⁸⁹ Un caso concreto nos lo brinda Camilo José Cela. Nuestro flamante premio Nobel recibió en una ocasión como regalo un cuadro de Miró aunque no fue el artista catalán quien se lo había regalado. Como Miró y él vivían en Mallorca y a no mucha distancia, en una ocasión este pintor tuvo la oportunidad de contemplar la obra que se suponía había realizado este artista y que custodiaba Cela. La sorpresa de Miró fue mayúscula al comprobar que ese cuadro no era más que una falsificación. Cogió un cuchillo y lo clavó con fuerza en el cuadro. Miró decidió pintar sobre la falsificación para que, ahora sí, Cela tuviera un verdadero *Miró* en su casa.

¹⁹⁰ Noticia aparecida en el diario *El País* fechada el 7 de junio de 1986, p. 31.

2.8. Henry Moore

La producción plástica del escultor Henry Moore ha sido muy falsificada. La fundación Moore ha detectado nada más y nada menos que trescientas treinta y cinco falsificaciones de este escultor inglés. La mayoría de las obras fraudulentas se han intervenido en Estados Unidos, pero en el año 1989 en Madrid se detectó un falso *Moore*. Esta falsificación iba acompañada de un certificado emitido por el Fogg Art Museum de Boston, fechado en 1979, y por supuesto igual de falso que la escultura.

En el certificado se aseguraba que esa obra había sido realizada en torno al año 1950 y que había sido fundida por Hermann Noack en Berlín. Noack se encolerizó al enterarse que estaban utilizando su firma en las falsificaciones. Y es que en una falsificación no sólo resulta perjudicado el artista, sino también sus más estrechos colaboradores, en este caso el responsable de la fundición de las obras de Moore, cuyo nombre estaba siendo usado fraudulentamente, o también las instituciones o críticos de arte a los que se relaciona con la obra, aunque no tengan nada que ver, en este caso con el prestigioso Fogg Art Museum de Boston.

2.9. Antoni Tàpies

Las falsificaciones de la obra de Tàpies son un fenómeno reciente. En palabras de Miquel Tàpies, hijo del artista y responsable de la Fundación Tàpies surgieron aproximadamente "en la segunda mitad de los años ochenta"¹⁹¹, coincidiendo con una fuerte "valorización económica de su obra." Se conocen casos de falsificaciones de la producción plástica de este pintor en "España (en Madrid, uno o dos), Francia, Estados Unidos pero curiosamente, sobre todo en Suecia e Italia."

Tanto el artista como la Fundación Tàpies han colaborado estrechamente con la policía para frenar las falsificaciones de la obra de Tàpies que son "como olas, van y vienen." El "elemento común" en todas las falsificaciones de las que tiene noticia Miquel Tàpies es que "el comprador adquiere la pieza a un bajo precio", a un precio inferior a lo que es habitual en las

¹⁹¹ Entrevista realizada el 29 de mayo de 1996.

obras del artista catalán¹⁹². Otra nota distintiva es la escasa calidad de las piezas falsas que es definida por Miquel Tàpies como "ínfima, son obras muy vulgares. Intentan reproducir la firma, los signos tapianos como la cruz pero están poco conseguidos¹⁹³, entre otras cosas porque es una pintura muy caligráfica y gestual." Lo que más predomina son las falsificaciones realizadas sobre papel, y en menor medida los lienzos de pequeño formato.

El catálogo fundamental a la hora de verificar la autenticidad de una pieza atribuida a Tàpies es el realizado por la experta en la producción de este artista, Anna Agustí. El peritaje lo suele realizar habitualmente la Fundación de este artista, donde se conserva un amplio archivo, y en último término el propio Tàpies.

Miquel Tàpies cree que "hasta cierto punto es comprensible que no se denuncien las falsificaciones", pero en la fundación siempre lo recomiendan y todos los casos de los que tienen noticia los denuncian. Desconocen quienes son los falsificadores ya que "el hilo siempre se pierde." Es muy difícil llegar hasta el origen de todas estas producciones fraudulentas.

En una ocasión dos individuos fueron condenados a la cárcel por vender un falso Tàpies. Ocurrió en noviembre de 1990 en Suecia, concretamente en Estocolmo. Un tribunal de esa ciudad condenó a dos falsarios a un año y medio y dos años de cárcel por vender una falsificación de la obra del artista catalán. El cuadro estaba firmado y provisto de un *certificado de autenticidad*. Había sido adquirido por el dueño de una galería de arte de la ciudad sueca de Malmö. El propietario de la galería pagó diez millones por el cuadro, y requirió la ayuda de un experto español para peritar la obra. El especialista español le aseguró que lo que había adquirido no dejaba de ser más que una buena falsificación. El comerciante puso una denuncia a la que siguió un juicio. En un principio los supuestos falsarios aseguraron que era auténtico, pero ante el número de pruebas presentadas por el fiscal, terminaron retractándose y reconociendo que uno de ellos lo había pintado y firmado mientras el otro buscaba un cliente para venderlo. El falsificador señaló que no era la única obra que había falsificado de Tàpies. Este defraudador acababa de salir de la cárcel, donde cumplía otra condena, y fue precisamente en prisión donde

¹⁹² Por ejemplo, se ha llegado a vender un dibujo falso de 50 x 50 cm por casi quinientas mil pesetas, cuando los auténticos alcanzan los seis millones.

¹⁹³ Un falsificador no dudó en imprimir en un lienzo al modo del pintor catalán la huella de su pie desnudo. Pero el pie de este falsario era unos números menor que el de Tàpies y así se descubrió que era una falsificación.

había perfeccionado su técnica. Tàpies era su gran ídolo¹⁹⁴.

2.10. Cristóbal Toral

En alguna ocasión este artista ha denunciado como falso algún cuadro de la primera etapa de su producción. Pero según el Grupo de Delitos contra el Patrimonio de la Policía Judicial existen fundadas sospechas de que se trata de una obra realizada por él pero de la que reniega.

2.11. Daniel Vázquez Díaz

Un caso bastante curioso del que tenemos noticia es de la venta de una falsificación de un cuadro realizado por Vázquez Díaz. Es el retrato de un anciano que le costó a un coleccionista dos millones de pesetas. Aunque finalmente el comprador averiguó que era falso, no quiso devolverlo ya que el retratado le "recordaba a su abuelo."¹⁹⁵

III. ANATOMÍA DE LOS ROBOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN MADRID (1970-1990)

1. Características generales

1.1. Un fenómeno universal

El origen de los robos de arte se pierde en la noche de los tiempos. Tan antiguo como el arte, la Historia nos enseña que los expolios artísticos se han producido tanto en épocas de conflictos bélicos, con sus consabidos botines y saqueos como en tiempos de paz. Su carácter universal le singulariza, porque no hay pueblo o país que no haya sufrido por propia experiencia el zarpazo de los expoliadores. Ese rasgo internacional que le distingue se agudiza cuando hacemos referencia al arte contemporáneo, que es de suyo, o al menos tiende a serlo, internacional. Robos y hurtos se presentan troquelados por una misma característica común: sus

¹⁹⁴ Noticia publicada en el diario *Abc*, el 11 de noviembre de 1990, p. 74.

¹⁹⁵ Información facilitada por el Grupo de Delitos contra el Patrimonio de la Policía Judicial de Madrid.

agentes buscan ante todo el afán de ganancia económica que su venta puede reportar. Ése es pues, el principal móvil que impulsa a los expoliadores del arte a cometer estos actos delictivos¹⁹⁶.

Ha sido precisamente en los últimos decenios cuando el tráfico ilícito de bienes culturales alcanzó "un aumento sin precedentes" en palabras de Fuentes Camacho hasta el punto que "inmediatamente después del narcotráfico constituye el primer negocio *sucio* a nivel mundial."¹⁹⁷

Aunque esta afirmación nos pueda parecer un tanto exagerada y desde luego no aplicable al caso español *en sensu stricto*, es una opinión bastante extendida el haber considerado a España como uno de los paraísos mundiales de los ladrones de obras de arte. Sin llegar a los extremos de Egipto o Turquía, por poner dos ejemplos de pueblos cuyo patrimonio se ha visto esquilmo sistemáticamente por la acción depredadora de los expoliadores, el patrimonio artístico español ha sido objeto de múltiples actividades delictivas. Tanto es así que según informaciones recogidas por J. J. Navarro Arisa "durante un larguísimo período comprendido entre principios de los años setenta y mediados de los ochenta, los robos de arte, especialmente en iglesias llegaron a ser tan frecuentes que la cifra media de un expolio cada día se considera conservadora."¹⁹⁸

Por aquel entonces los robos en yacimientos arqueológicos e iglesias, sobre todo de Castilla y Cataluña, estaban al orden del día. Incluso algunos ladrones de arte tan famosos como Erik el Belga¹⁹⁹ reconocían que "había sitios como Palencia que eran un paraíso para cualquier anticuario. Y estaba todo allí medio tirado."²⁰⁰

Según la policía judicial los peores años del expolio de nuestro patrimonio fueron 1975-1981, siendo la mayor parte cometidos en catedrales o iglesias con ínfima o nula protección. Y

¹⁹⁶ Lejos quedan las leyendas de los coleccionistas obsesivos que contratan a varios delincuentes en aras a engrosar los fondos de su secreta colección.

¹⁹⁷ V. Fuentes Camacho, 1993:3.

¹⁹⁸ Citado en el artículo de J. J. Navarro Arisa: "España, un robo por día", *Babelia (El País)*, 14 de diciembre de 1991, p.6.

¹⁹⁹ El caso más conocido es el de René Alphonse Van der Berque, más conocido por Erik el Belga, especializado en robos de arte religioso, quien saqueó a placer templos y museos por toda España sobre todo en los años setenta. Fue uno de los hombres más buscados por la policía de toda Europa. Asegura que los museos de todo el mundo están llenos de arte robado. Fue detenido en enero de 1982 en Castelldefels (Barcelona) y en 1985 fue puesto en libertad por la Audiencia Nacional después de tres años en prisión sin haber sido sometido a juicio. Salió en libertad bajo fianza de 200.000 pesetas. Sobre este delincuente puede consultarse el artículo de Julio Llamazares, 1995:231.

²⁰⁰ J. Llamazares, *op. cit.* p.14.

es que, en líneas generales, el arte antiguo está en una situación de mayor desamparo que el contemporáneo, siendo más proclive a robos, expolios y ventas sin control. Es, con mucho, el bocado más apetecido por parte de los depredadores de objetos artísticos. En cambio, la pintura y escultura de nuestro siglo sólo en contados ejemplos es objetivo preferente de hurtos y robos.

A la vista de los casos que conocemos podemos asegurar que por lo general lo sustraído no es de gran importancia ni desde el punto de vista artístico ni desde su estimación económica. Con todo, siempre su sustracción constituye una pérdida afectiva y un quebranto para nuestro patrimonio.

1.2. ¿Profesionales o amateurs?

En el robo de obras de arte aparece implicada una amplia gama de personajes de todo pelaje. Desde meros aficionados a delincuentes profesionales, pasando por intermediarios, es decir, peristas, casas de subastas y marchantes de moralidad dudosa, para terminar recalando en coleccionistas públicos o privados que adquieren la pieza con *mala* o *buena fe*.

De ordinario, el robo de arte no tiene interés para las organizaciones de corte mafioso, ya que la mayoría de los *golpes* están poco preparados y son realizados por delincuentes carentes de organización. Esto es como decir que predomina más el *amateurismo* que los profesionales en los robos de arte²⁰¹. Muchos de los robos son fruto de grupos de ladrones ocasionales, delincuentes marginales que operan sin planificar y con medios artesanales. El motivo por el cual las organizaciones mafiosas no están muy interesadas es porque la venta de arte robado no reporta excesivos beneficios²⁰².

Hay que tener en cuenta que las piezas de arte robadas se suelen vender a un precio muy inferior al real, ya que operan en mercados sumergidos. No obstante, en algunas ocasiones, obras de arte robadas han formado parte de exposiciones y ferias como Arco o Feriarte sin que, en principio, los galeristas o comisarios de las exposiciones supieran el ilícito origen de esas piezas²⁰³.

²⁰¹ Declaraciones efectuadas el 19 de abril de 1996 en las dependencias policiales del Grupo de Delitos contra el Patrimonio en Madrid.

²⁰² El que roba la pieza suele ser el que menos beneficio extrae porque lo vende rápidamente sin considerar a veces si el beneficio obtenido es parejo al valor real del objeto robado.

²⁰³ Un caso interesante que le ocurrió a Dalí en relación al tema de robos de obras de arte y que refleja Bonnie Burnham en el artículo "The black market in art", *ArtNews*, January 1976, , vol. 75, n.º 1, p. 85. En

Además hay que dejar constancia que, igual que en las falsificaciones, predominan los extranjeros en los robos de arte, así como los grupos de raza gitana que manejan parte del mercado sumergido de obras de arte.

En líneas generales, el robo de obras de arte contemporáneo exige una cierta especialización por parte de la persona que va a sustraer las obras, aunque no siempre es así en la práctica. No abundan los robos premeditados ni planeados de antemano para sustraer una obra de arte contemporáneo en concreto.

1.3. Tipología del ladrón de obras de arte contemporáneo

No existe un arquetipo o retrato robot del delincuente dedicado a la sustracción de obras de arte y menos específicamente de pintura o escultura contemporánea; aun así podemos distinguir varias tipologías:

- **Delincuentes ocasionales:** son los que sin ninguna organización o plan pensado con anterioridad, al ver una obra de arte sienten el deseo irrefrenable de apoderarse de esa pieza. Estos hurtos suelen producirse en museos, galerías y ferias de arte sobre todo. Estos ladrones ocasionales suelen ser los menos peligrosos. Son *cleptómanos* movidos por su gusto por el arte o por el afán de lucro.
- **Delincuentes habituales:** se dedican de forma sistemática a robos de obras de arte en domicilios y en establecimientos comerciales. Suelen tener antecedentes policiales.
- **Delincuentes profesionales:** son el mayor peligro. Planifican los robos que van a cometer y poseen conocimientos artísticos. Con mayor o menor infraestructura operan en centros religiosos o civiles. No suelen utilizar armas ni enfrentarse con sus víctimas. Habitualmente realizan los robos en grupo. Poseen una gran habilidad y pericia. Los Delincuentes profesionales actúan por

1971 la galería Findlay celebró su primera exposición en París. Pero la inauguración de la muestra se vió ensombrecida al descubrirse que una de las obras expuestas procedía de un robo de una galería de Zurich perpetrado en 1968. La obra en cuestión era un Dalí, *La femme à la tête de rose*. Lo curioso es que el cuadro había sido prestado para la exposición por el propio pintor. Dalí reveló la sorprendente historia: estando un día en el hall del hotel Crillon de París se le acercó un hombre para pedirle que le asegurara si efectivamente *La femme à la tête de rose* la había realizado él. Dalí se emocionó al ver este cuadro de su producción porque le gustaba mucho y le había perdido la pista. Se ofreció a comprárselo y extendiéndole un cheque se quedó con la obra. Al artista ampurdanés ni se le pasó por la cabeza que el cuadro pudiera haber sido robado, como de hecho, así era, según se descubrió en esta exposición.

motivaciones propias o por encargo de receptadores (persona que oculta o encubre delincuentes o cosas que son materia de delito) y traficantes clandestinos. Algunos han llegado a poseer negocio propio. Existen infinidad de pequeños comerciantes e intermediarios clandestinos dedicados a este tráfico que se encuentran repartidos por todo el territorio nacional.

1.4. *Modus operandi* o descripción tipológica del delito

La descripción tipológica del delito o *modus operandi* según se denomina en medios policiales muestra los diversos métodos utilizados. Hay una amplia gama de procedimientos, dependiendo del lugar, de la hora y de los autores de los robos.

En primer lugar, encontramos el método del **descuido**, que es el realizado por delincuentes ocasionales, normalmente aficionados, que sustraen objetos artísticos de pequeñas dimensiones, normalmente de los museos. Es un hurto aprovechando un descuido, y requiere una cierta habilidad. Este método que es el más usual puede ser realizado en solitario o en grupo.

En segundo lugar hallamos la **escala** o escalamiento, llamado así porque para acceder a la vivienda que desean robar lo hacen utilizando una escalera, generalmente subiendo por el tejado, para así salvar la barrera arquitectónica. En tercer lugar, es habitual como *modus operandi* el **butrón**, que consiste en hacer un agujero en la pared para así acceder al edificio en el que se va a realizar el robo.

Espadista es el que utiliza una horquilla como llave falsa para entrar en la residencia donde se quiere robar. Otro de los *modus operandi* más utilizados es el uso de **llaves falsas**, con los que se accede a la vivienda utilizando una ganzúa, unas copias de las llaves de la casa, o incluso las propias llaves de los propietarios de la vivienda²⁰⁴.

La **intimidación** consiste en causar temor para adquirir las obras que se desean robar. Finalmente, podemos destacar dos tipologías más: uno de ellas y poco utilizada por lo demás, consiste en sustituir los cuadros originales por **fotocopias** en color²⁰⁵. Bastante usual es el *modus*

²⁰⁴ El concepto de llaves falsas comprende todas aquellas distintas de las utilizadas por el propietario para para abrir la cerradura. Incluso las propias llaves genuinas cuando hayan sido sustraídas a su propietario o empleadas con su aquiescencia. También tienen esta consideración el duplicado de una llave genuina. (S 8-7-87).

²⁰⁵ En diciembre de 1992 en Madrid, en el domicilio de Luis y Gemma Aguado, propietarios del restaurante madrileño Mayte Commadore, dos cuadros de Constable fueron remplazados por quienes

operandi denominado **palanqueta** o palanquetazo que consiste en forzar una puerta con una palanqueta o cualquier utensilio rígido. A todos estos métodos se une la inutilización de sistemas específicos de **alarma** o guarda.

1.5. La comercialización del arte robado

Pocos sectores del mercado ilegal, sean del producto que sean, comparten las mismas características que el tráfico ilícito de obras de arte. Por ejemplo, en el narcotráfico, la ilegalidad es manifiesta desde principio hasta el fin, cosa que ni por asomo ocurre siempre en el comercio ilegal de obras de arte. La razón es bien sencilla. Las obras de arte robadas frecuentemente entran en una cadena de reventas sucesivas que tienen como finalidad borrar paulatinamente su origen punible. Circulan en el tráfico clandestino, secreto y fraudulento en mercados sumergidos *ad hoc* para después infiltrarse en los canales *oficiales* donde intentan adquirir un halo de honorabilidad, fuera de toda sospecha. Es lo que se denominan varios autores como *blanchiment*, *assainissement*, o *blanchissage* de los bienes²⁰⁶. Así, los peristas venden los objetos robados en el mercado clandestino, desde mercadillos hasta casas de subastas²⁰⁷. A veces esperan un tiempo antes de sacar la obra a la venta.

Es improbable que directamente el ladrón intente vender la obra de arte en una subasta, normalmente la venden a adquirentes privados o marchantes desaprensivos²⁰⁸. Si es una obra muy conocida es más difícil su venta en los circuitos oficiales. Presumiblemente la mayor parte de las piezas más valiosas salen clandestinamente al extranjero, donde la venta suele entrañar menos

perpetraron el robo por fotocopias en color. Otras cuatro obras, dos grabados de Dalí y dos de Miró también desaparecieron por el mismo procedimiento sin que los dueños se dieran cuenta durante varios días del cambio fraudulento. Las sospechas, recayeron ¡cómo no! en el mayordomo, un escandinavo que se había despedido precipitadamente días antes de advertirse el robo. La policía señaló que éste fue el primer caso en España en el que se utilizaba este método de robo tan sencillo y eficaz. Esta información fue publicada en el diario *El País*, 23 de diciembre de 1992, p. 31.

²⁰⁶ B. de Schutter, 1976:4 y V. Fuentes Camacho, 1993:3.

²⁰⁷ La Brigada de Delitos contra Patrimonio de la Policía Judicial conserva en sus archivos una relación de *tiendas* de arte clandestinas donde se comercia con arte robado.

²⁰⁸ A este respecto, la Brigada de Delitos contra el Patrimonio de la Policía Judicial recuerda la necesidad tal y como dispone la legislación actual de inscribir todas las operaciones de compraventa en un libro de registro, el llamado libro de la policía. Es vital a la hora de demostrar la buena fe del comerciante en el caso que hubiera adquirido una pieza robada sin saberlo.

riesgos. Pero las dificultades de represión y sanción son entonces mucho más complicadas, y además se ven incrementadas por la ausencia de fronteras interiores en el seno de la Unión Europea. Puede permanecer la obra un tiempo en un país de tránsito²⁰⁹ y luego recalar en otro distinto del que partió, donde es probable que lo compre un adquiriente de buena fe. Si son obras son de menor importancia no suelen exportarse ilegalmente y permanecen en nuestras fronteras.

En ocasiones, los robos son encargados por súbditos de otros países, o al menos los clientes para los que se sustraen residen allende nuestras fronteras.

1.6. Casos esporádicos

Estimar el número exacto de robos de arte contemporáneo cometidos entre 1970 y 1990 es tarea poco menos que imposible. Hay muchos casos que no se denuncian, ya sea por el escaso valor de las piezas ya sea por motivos fiscales, entre otras causas. Sea como fuere, según estimaciones de la policía, la media anual de robos entre arte antiguo y contemporáneo en Madrid oscila entre 130 y 190, mientras que se denuncian como mucho cincuenta casos al año²¹⁰.

Con sólo estos datos se comprende que los robos de arte contemporáneo acaecidos en Madrid durante los años setenta y ochenta han sido habas contadas. En opinión de la galerista Evelyn Botella, la escasez de robos de arte contemporáneo es debida a que estas obras no suelen alcanzar precios muy elevados. De manera que según todos los indicios con los que contamos los ladrones de arte parecen estar poco interesados por la pintura y la escultura de nuestro siglo.

Posiblemente tampoco se producen muchos robos de arte contemporáneo porque no está suficientemente valorado, y porque no abundan las piezas importantes de un Picasso o un Matisse, por poner tan sólo dos ejemplos. A todo esto se añade que el arte del siglo XX engloba muy distintos medios y técnicas artísticas, como instalaciones, videos, etc., que a decir verdad no son muy susceptibles de ser sustraídas. En todo caso, la gran mayoría del arte robado en Madrid es

²⁰⁹ Entre los países llamados de tránsito el que más destaca es Suiza. En este país el comprador de arte robado que ha pasado por otras manos después del robo antes de llegar a él, no es considerado encubridor por la ley. Si puede probar que lo adquirió de buena fe, se convierte legalmente en su propietario. Por esta y otras razones se encaminan hacia Suiza una gran parte de obras robadas en todo el mundo.

²¹⁰ Declaraciones efectuadas por el inspector Enrique Rodríguez del Grupo de Delitos contra el Patrimonio de la Policía Judicial el 19 de abril de 1996 en Madrid. Este inspector estima en un veinticinco por ciento o menos, lo robado de arte contemporáneo en comparación con el arte antiguo.

español²¹¹.

En provincias y pueblos pequeños, según datos en poder de la policía, los robos suelen ser sobre todo de muebles, y en menor medida de cuadros. En cambio en grandes ciudades como Barcelona o Madrid lo que más predomina es la sustracción de pinturas, mucho menos esculturas, en domicilios particulares, con intimidación en las personas o fuerza en las cosas²¹².

Los robos en viviendas privadas no siempre llevan aparejadas la sustracción de obras de arte contemporáneo en el caso que las hubiera, ya que en ocasiones los ladrones desconocen la valía de las pinturas y esculturas que allí se encuentran. En este sentido hay muchas y jugosas anécdotas que salpican todo tipo de historias sobre robos de arte. Así por ejemplo, Manuel Valdés cuenta que han entrado muchas veces a robar en su estudio, pero sólo se han llevado "el cognac" mientras que Rafael Bertolucci asegura que a él le robaron "todo menos los cuadros."²¹³

En otro orden de cosas, hay que hacer constar que se han dado varios casos en los que el ladrón de obras de arte era arrestado y los objetos robados estaban misteriosamente custodiados en un banco, ya que a estas instituciones les asiste el secreto bancario.

2. Algunos Ejemplos

En los archivos que conservan los grupos de delitos contra el patrimonio, tanto de la guardia civil como de la policía judicial, suelen faltar muchos datos de los cuadros o esculturas robadas, siendo las descripciones muy generales e incompletas.

Muchas veces se ignora hasta al autor, y no suelen hacer referencia a quién o quiénes les han sustraído las obras de arte. Pero nunca falta indicar el *modus operandi*, salvo excepciones. En muy pocas ocasiones conservan una fotografía del objeto robado, sobre todo si es de arte contemporáneo. De los años setenta no conservan casi nada archivado, pero conforme pasan los

²¹¹ Entrevista realizada en las dependencias policiales del Grupo de Delitos contra el Patrimonio Histórico del Servicio Central de la Policía Judicial, en Madrid el 19 de abril de 1996.

²¹² Uno de los robos más traumáticos para nuestro patrimonio fue el cometido entre el 10 y el 14 de agosto de 1989 en el Palacio Real de Madrid que se saldó con el robo de dos ¡Velázquez! y un retrato de Juan Carreño, entre otros.

²¹³ VVAA, "El extendido negocio de robar obras de arte", *El Mundo*, 15 de julio de 1990, pp. 48-49. De la misma forma opinan muchos coleccionistas como hemos dejado constancia en el capítulo V de esta tesis.

años han ido mejorando las catalogaciones.

2.1. Robo en una exposición

En mayo de 1976 se produjo el robo de una pintura abstracta de Viola. La sustracción se produjo con motivo de una exposición de pintura que se celebraba a la sazón en la Escuela Superior de Arquitectura. No se ha recuperado esta pieza.

2.2. Hurto de un cuadro de Hernando Viñes

Uno de los primeros robos de los que tenemos noticia acaecidos en Madrid durante la década de los setenta fue la sustracción en noviembre de 1976 de un cuadro del pintor español de la Escuela de París, Hernando Viñes. Fue robado del despacho del director de la galería de arte Ruiz Castillo.

El lienzo, cuyas medidas eran 14 x 18 cms, había sido pintado por Viñes en 1927. El director de la galería cree que el hurto se produjo el día de la inauguración de la exposición. Paradójicamente sólo robaron el *Viñes*, aunque en el despacho había grabados de Millares y Tàpies, entre otros artistas, y no se los llevaron. Posiblemente estamos ante un hurto realizado según la tipología del *descuido*. No cabe duda que el ser una obra de pequeño formato facilitó la sustracción. El valor económico de esta obra en aquel año era de unas cien mil pesetas.

2.3. Robo de cinco cuadros de María Blanchard

En el domicilio de Carmen Gutierrez-Cueto Blanchard, hermana de la pintora cubista María Blanchard, en la calle Granada de Madrid, se produjo el robo de cinco cuadros a finales del mes de julio de 1978. Pero no fue denunciado hasta el 22 de agosto, porque Carmen Gutierrez-Cueto Blanchard creía que se los iban a devolver.

Hay que decir que cuando se produjo el robo la hermana de la pintora cántabra tenía 96 años. Lo terrible es que la denuncia fue dirigida contra su hijo Antonio Egea. Los cuadros estaban guardados en un armario cuya cerradura fue forzada. Algunos lienzos estaban valorados en tres millones de pesetas.

2.4. Robo en la tienda *Cariátide*

En la tienda *Cariátide* de Jose Luis Arechavala se produjo la sustracción de dos cuadros de Picasso que representaban uno *la paloma* de la Paz, y el otro un hombre joven desnudo de medio cuerpo con fondo marino.

2.5. Robo de veinticinco cuadros en una empresa de productos químicos

En 1979 fueron sustraídos de la empresa ELMU, dedicada a productos químicos varios cuadros de Vázquez Díaz, Domingo Ortega, José Hernández, Ginés Parra, Fermín Santos, García Ruíz y Mateos, entre otros artistas. Al parecer, los ladrones se introdujeron clandestinamente en el edificio a las once de la noche. Tras amenazar con una navaja al guarda de la empresa perpetraron el robo. Uno de los atracadores fue detenido, y así pudieron recuperar los cuadros, aunque, todo hay que decirlo, con desperfectos. Los lienzos fueron encontrados en una casa deshabitada de Parla. En total la policía recuperó los veinticinco cuadros que estaban valorados en nueve millones de pesetas.

2.6. Robo en Biosca

La galería Biosca sufrió la acción de los ladrones en febrero de 1980. Durante los primeros días de aquel mes se produjo la sustracción de un cuadro de Cristóbal Toral llamado *Desnudo sobre paño*, valorado en doscientas mil pesetas.

2.7. Robo en una galería

En julio de 1980 tuvo lugar un robo en una galería de la calle Príncipe de Madrid. Los ladrones se llevaron joyas, un televisor, etc. es decir diversos objetos valorados en un millón de pesetas, pero no sustrajeron ningún cuadro.

2.8. Robo en el aeropuerto de Barajas

El 27 de enero de 1981 en el aeropuerto de Madrid-Barajas fue sustraída una pintura

original de Fernand Léger llamada *Composición*, fechada en el año 1953. Valorado en casi un millón y medio de pesetas, este cuadro era propiedad de la galería Theo e iba destinada a Ginebra (Suiza). En el muelle de preexportación de la terminal de carga desapareció la caja que contenía la obra.

2.9. Robos en domicilios privados

El 23 abril de 1981 en un domicilio particular de Madrid fueron robados varios óleos. Entre las obras más notables sustraídas sobresalían varios *Benjamín Palencia*. Casi un mes después, el 4 de mayo de 1981 fue robada de una vivienda particular una estatuilla cincelada en oro de Otero Besteiro.

2.10. Robo en los juzgados

En febrero de 1983 se perpetró un robo en los locales del Juzgado de Instrucción 22 de Madrid. Fueron sustraídas varias acuarelas sin enmarcar firmadas por Dalí. Una de ellas, de 41 x 24 cm, representaba una mujer; otra de 28 x 23 cm, una figura humana a caballo, y la última una crucifixión.

2.11. Supuestos robos de obras de Picasso y Dalí

En octubre de 1984 fue detenida en Marbella la galerista Carmen Maceín, propietaria de la galería Skira. El dos de octubre esta galería había denunciado el robo de varios lienzos de Picasso y Dalí valorados en cien millones de pesetas que se exhibían en un yate privado, *Latina*, que estaba anclado en Puerto Banús (Marbella). La policía sospechó que fue un robo simulado debido a las extrañas circunstancias que concurrían en él, así como la ambigüedad de sus declaraciones. Fue acusada de un delito de denuncia falsa.

2.12. Robo en Arco

En la feria de arte contemporáneo Arco se produjo un robo en febrero de 1985. Ocurrió en el stand 26. La obra en cuestión fue un libro de arte titulado *Inexistence* del año 1979 de

Mirian Cahn, valorado en 28.000 pesetas.

2.13. Robo en un automóvil

En marzo de 1985 tuvo lugar en el interior de un automóvil aparcado de Madrid el robo de varias aguadas sobre cartulina de temática femenina realizados por Cristino Mallo.

2.14. Robo de varias pinturas de Regoyos, Sorolla y Dalí

Fracturando el cristal de una ventana se produjo un robo en un domicilio particular de Pozuelo de Alarcón. Fue en septiembre de 1985, y lo sustraído fueron obras de Darío de Regoyos, un *Sorolla* y dos obras de Salvador Dalí.

2.15. Robo en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)

En diciembre de 1986 fueron robados de una exposición que se celebraba en el Museo Español de Arte Contemporáneo cinco grabados sin título de Picasso de su última época. Estos grabados pertenecían a la colección del museo.

Fueron sustraídos de una vitrina de cristal donde se encontraban expuestos al público. Eran de pequeño formato, de 21 x 15 cm, y habían sido adquiridos por el museo en 1982 en una galería por un importe aproximado de un millón de pesetas. Un año antes se había instalado en el museo un sistema de seguridad que se consideraba como el más avanzado. El robo no se conoció inmediatamente. Lo excepcional del caso es que fueron devueltos dos meses después por el ex-jesuita y escritor Jose Luis Martín-Vigil que los recibió del autor del robo bajo secreto de confesión.

2.16. Robo de un Miró

Entre los días 31 de diciembre de 1986 al 7 de enero de 1987 varios cuadros y porcelanas fueron robados de un domicilio particular del Soto de la Moraleja (Madrid). Entre los cuadros destaca un Miró. El *modus operandi* fue mediante juego de llaves, posiblemente falso.

2.17. Robo de veinticinco obras de arte en un domicilio particular

El 24 de septiembre de 1979 se produjo un rocambolesco robo. Ocurrió en la vivienda privada de la viuda del coleccionista Santiago Castro Cardú, en el barrio de Salamanca. Fue cometido por varios individuos. Tras intimidar con armas a los propietarios de la vivienda y a una empleada del hogar, sustrajeron en total veinticinco piezas entre dibujos, acuarelas y aguafuertes de autores de la talla de Picasso, Benjamín Palencia, Fortuny y un largo etcétera. La familia Castro denunció el hecho el 24 de septiembre de 1979.

Los investigadores del caso no obtuvieron ningún resultado fructífero en sus pesquisas hasta el año 1984. Por aquel entonces, la casa de subastas Sotheby's de Londres solicitó a expertos en arte que certificaran la autenticidad de una *paloma* de Picasso que iba a ser vendida y que finalmente resultó ser auténtica. Funcionarios del Grupo de Delitos contra el Patrimonio de la Policía Judicial tuvieron conocimiento de que en esa sala de subastas londinense se había vendido ese dibujo.

Precisamente y como luego se supo, esta obra procedía del robo cometido en el domicilio de Castro Cardú. A partir de ahí se empezó a desmontar la trama. La policía española solicitó la cooperación de la policía británica y descubrió que el citado dibujo procedía del ciudadano holandés Peter de Jonge quien además había enseñado en la casa de subastas otras obras de arte cuyas características coincidían con algunas de las piezas sustraídas en Madrid. Este súbdito holandés fue interrogado y afirmó que había comprado ese dibujo a la propietaria del restaurante *Mayte Commodore*, doña Teresa Carmen Aguado Castillo.

Al parecer fue un librero madrileño -José Porrúa Venero-, el intermediario que puso en contacto a este súbdito holandés con la restauradora, que por lo demás era coleccionista de arte. El librero, también aficionado al arte, declaró que *Mayte* tenía en su poder algunos de los dibujos y acuarelas robados del domicilio de Castro Cardú. *Mayte* negó cualquier relación con el caso, pero entregó novalenovenovale novale novaleal juez doce de los dibujos sustraídos en el domicilio de la familia Castro, según han confirmado fuentes judiciales de toda solvencia. Ella alegó que los compró de buena fe, sin saber que eran robados. Entre los cuadros que adquirió figuraban importantes piezas de Picasso, Tiépolo, Fortuny, Fragonard, Goya, Gris, o Benjamin Palencia. *Mayte* no recordaba a quién había comprado los cuadros, sólo que era un cliente de su restaurante.

De las obras que adquirió luego vendió dos y finalmente entregó al juzgado doce.

Recayeron sospechas sobre ella por el bajo coste en que las compró, por no recordar la identidad de quien se los vendió y por no comprobar la procedencia de las obras. *Mayte* declaró que muchas personas se ofrecían a venderle dibujos porque conocían su afición por el arte.

El juzgado que instruyó el caso desconocía el paradero del resto de los dibujos robados. Al final, el 1 de enero de 1980 se acordó el sobreseimiento provisional de la causa por desconocimiento de los autores del hecho. Así las cosas, el 19 de febrero de 1987, se reanudó el procedimiento al tener noticia la policía que algunos cuadros de aquel robo estaban en poder de *Mayte*. El magistrado dispuso que se entregaran definitivamente las pinturas y los dibujos recuperados a la viuda de Santiago Castro Cardús, como así se hizo. Las diligencias fueron archivadas²¹⁴.

2.18. Robo en un avión

En diciembre de 1989 se tuvo conocimiento de la desaparición de tres cuadros de Eduardo Arroyo en el vuelo Mallorca-Madrid, vía Barcelona. Uno de los cuadros era un lienzo de 60 x 73 cm llamado *Waldorf Astoria*, otro *Toute la ville en parle*, un lápiz sobre papel de 68 x 51'5 cm, y el tercero un dibujo realizado con lápiz sobre papel de 68 x 51'5 cm llamado *Changai*.

2.19. Robo en Arco

Durante el mes de febrero de 1990 en la Feria de Arte Contemporáneo Arco se produjo la sustracción de un cuadro de Juan Gris. La obra, denominada *Naturaleza muerta* (27 x 21 cm) estaba valorada en 16 millones de pesetas. Según el Grupo de Delitos contra el Patrimonio Artístico de la Policía Judicial se debió cometer durante las operaciones de recogida y embalaje de las obras expuestas. Dos personas fueron detenidas y después de devolver la obra sustraída quedaron en libertad.

²¹⁴ Sobre este tema consúltese J. García, "La propietaria de *Mayte* envuelta en un importante robo de obras de arte", *El País*, 6 de marzo de 1987; J. García, "*Mayte* compró por un millón y medio los dibujos robados a un cliente cuya identidad dice desconocía", *El País*, 7 de marzo de 1987, p. 14; Bonifacio de la Cuadra, "Archivadas las diligencias contra *Mayte* por la compra de cuadros robados", *El País*, 5 de febrero de 1988, p. 27 y un artículo de la Brigada de delitos contra el patrimonio de la policía judicial titulado "Recuperación de obras de arte y antigüedades sustraídas", *Hispania Nostra*, abril 1987, n.º. 34, p. 9.

2.20. Robo en la Galería Soledad Lorenzo

En 1991 se produjo un robo en la galería Soledad Lorenzo, un cuadro de técnica mixta sobre lienzo de 50 x 50 cm realizado por Jose María Sicilia y valorado en 2.500.000 pesetas. El robo ocurrió en la planta baja de la galería. Se sospecha que fue cometido por un visitante de la exposición. *El modus operandi fue claramente el descuido.* Desde entonces Soledad Lorenzo ha dispuesto fuertes dispositivos de seguridad en su galería. Esta obra no ha sido recuperada.

3. La recuperación de obras de arte contemporáneo robadas

Abordar el tema de la recuperación de obras de arte robadas obliga necesariamente a partir de una premisa fundamental: las piezas artísticas que se recuperan son una mínima parte -en torno a tan sólo un 5% según medios policiales- del total de lo sustraído²¹⁵. Recuperar las piezas robadas es tarea larga y laboriosa.

Es claro que, a todos los efectos, la mejor manera de recuperar las obras de arte robadas es capturar al ladrón, lo cual y como podemos suponer, es muy deseable, aunque no siempre posible. Las brigadas de delitos contra el patrimonio con frecuencia tienen que hacer frente al desalentador hecho de que las obras sustraídas de una colección de arte no suelen venderse conjuntamente, sino que se dispersan lo cual dificulta el poder devolverlas en su totalidad a sus legítimos propietarios.

A ello se suma que la mayoría de los poseedores de obras de arte habitualmente no tienen fotografías de los cuadros o esculturas de su colección, y eso dificulta su posterior recuperación si han sido robadas. Es vital saber la fecha exacta del robo. Las tribulaciones no desaparecen cuando se recuperan las piezas robadas. En ocasiones, resulta difícil establecer con total certeza si la obra hallada es la misma que la que fue sustraída. A menudo las víctimas son incapaces de probar que un objeto suyo ha sido robado.

Otras veces, nadie reclama pinturas o esculturas que han sido recuperadas por la policía y que duermen el sueño de los justos en espera de volver a sus genuinos dueños.

²¹⁵ Como asegura Martin Monestier en un anuario que publicó en 1992 sobre robos de arte, la inmensa mayoría de las sustracciones que se cometen en la Comunidad Económica Europea no llega a conocimientos de la Interpol. En gran parte tienen lugar en domicilios privados e iglesias, siendo Italia el país que más sufre el acoso de los expoliadores, seguido de Francia, España, Grecia y Portugal.

No son sólo difíciles de recuperar las obras robadas de gran valor, sino también las de valor medio porque suelen pasar más desapercibidas que las importantes. Por si fuera poco, generalmente suelen encontrar comprador, y no sólo en el mercado sumergido. En otro orden de cosas, es de destacar el problema, muchas veces insoluble, que suscita recuperar objetos de arte si han traspasado los confines de nuestra nación, y más en nuestro caso dada la supresión de las fronteras interiores entre los países miembros de la Unión Europea desde enero de 1993.

IV. MEDIOS PREVENTIVOS, RESOLUTORIOS Y COMPLEMENTARIOS CONTRA LAS FALSIFICACIONES Y ROBOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Hemos visto cómo la dispersión e incluso destrucción del patrimonio puede producirse a través de robos y falsificaciones. De ahí que consideremos necesario el que tengan que arbitrarse una serie de medidas coordinadas para la prevención y resolución de estos problemas. Ante estos actos delictivos poco valen las lamentaciones y no podemos esperar soluciones instantáneas a los complicados problemas que plantean.

1. Medios preventivos

Sortear con éxito las amenazas que se ciernen sobre las obras de arte implica disponer de medidas preventivas a diferentes niveles.

1.1. Catalogación y fotografías

Anteriormente aludíamos al limitado número de obras de arte robadas que se recuperan. Sin duda, serían muchas más si los coleccionistas tomaran algunas precauciones.

Una de las más importantes precisamente es catalogar la colección, reuniendo la máxima información posible sobre las piezas de la misma, a saber, la procedencia, las medidas, la técnica, bibliografía, etc. Igualmente, conservar fotografías de todas las obras de arte de una colección se considera como una fuente informativa esencial. Así sería mucho más fácil hacer reclamaciones, facilitar la labor de investigación de la policía, y en último término lograr recuperar la pieza en el

caso en que fuera sustraída²¹⁶. Desgraciadamente, como hemos constatado al realizar este trabajo, no son muchos los coleccionistas que toman estas medidas. Si las obras de arte de las colecciones privadas no están ni catalogadas, ni fotografiadas o registradas, en el caso en que sean robados serán difíciles de identificar.

Por su parte los artistas, con el fin de evitar falsificaciones, deberían llevar un registro minucioso de todas las obras de su producción, así como fotografías de las mismas.

1.2. Dispositivos de seguridad

La adopción de eficaces dispositivos de seguridad y custodia como sistemas de alarma, vídeos, radar, etc. la creemos necesaria si las obras de arte de una colección son de singular relevancia. Cada vez hay medios técnicos más complejos y sofisticados, aunque no son nunca una garantía total, pero al menos dificultan la sustracción de las piezas.

Con todo, los sistemas de seguridad, para ser realmente eficaces deben contar con la intervención humana a través de guardias de seguridad.

2. Medios Resolutorios

2.1. Denuncias y publicidad

Denunciar los casos de robos y falsificaciones por parte de las *víctimas* de los mismos, tanto los artistas como sus familiares o los coleccionistas, lo estimamos necesario, así como colaborar con la policía, facilitándoles su labor a la hora de resolver los casos. En este sentido, hay muchos adquirentes de obras de arte que descubren, más tarde o más temprano que lo que han comprado es una falsificación, y por diversos motivos no lo denuncian o no toman las

²¹⁶ Un triste ejemplo nos lo brinda la sustracción de un gran número de obras de arte de la colección de Eusebio Sempere, ocurrida en agosto de 1993. En este espantoso robo lo peor y con mucho, fue el asesinato de su más fiel colaborador, el grabador Abel Martín. Como la colección no estaba catalogada, para obtener información de las piezas que habían sido robados se tuvo que contar con el testimonio de amigos de la víctima e incluso de la asistenta. Por lo demás, uno de los dibujos sustraídos, *Figura abstracta bailando*, de Julio González fue *descubierta* casualmente por un guardia civil de la brigada de delitos contra el patrimonio. Estaba expuesta en la galería británica Waddington durante la celebración de la feria de arte Arco 1996 siendo el precio de venta de 5.500.000 de pesetas. Esta obra había sido vendida el 29 de noviembre de 1995 en Londres. Finalmente, y como era de esperar, fue requisada.

medidas adecuadas en estas circunstancias. E incluso sabiendo su carácter fraudulento no evitan que la obra vuelva a circular en los canales habituales del mercado del arte, léase, galerías, subastas, etc. lo cual perjudica seriamente al artista falsificado y a los futuros coleccionistas.

Simultáneamente, nos parece conveniente que se dé en la medida de lo posible, y sobre todo en los sectores implicados en el mercado del arte, la publicidad adecuada referente a robos y falsificaciones, sobre todo si la obra recalca en el extranjero. Divulgar la información sobre los mismos en prensa y revistas especializadas -como Hispania Nostra o Anticuaria que habitualmente lo suelen hacer- es además de útil, un medio de sensibilizar a la sociedad sobre la realidad de estos temas²¹⁷.

2.2. Grupos de Delitos contra el Patrimonio Artístico

La labor que desempeñan tanto los grupos de delitos contra el patrimonio artístico de la guardia civil como los de la policía judicial y los mozos de escuadra en Cataluña es fundamental. Sin embargo, creemos que es de gran importancia dotar de una mayor preparación a las fuerzas especializadas en este tipo de delitos, como claramente estipula la Ley de Patrimonio de 1985.

Son todavía escasos los investigadores de la policía y la guardia civil involucrados en la lucha contra los delitos contra el patrimonio histórico. Es de desear que continuen la colaboración que mantienen con la Interpol y con el Ministerio de Cultura. Especialmente queremos hacer hincapié en la necesidad de establecer redes informáticas actualizadas de datos referentes a robos y falsificaciones.

2.3. Control Aduanero

Un medio para hacer frente al tráfico ilícito de obras de arte es el control aduanero. Dada la actual tendencia a suprimir ese control en las fronteras interiores, es deseable estrechar la colaboración de los agentes aduaneros con el Ministerio de Cultura y los medios policiales para poder así detectar posibles robos y falsificaciones. Hay que partir de la base además, de que para

²¹⁷ La República Checa viene sufriendo desde finales de los años ochenta un tremendo expolio de sus bienes culturales. Ante este hecho las cadenas de televisión pública y distintos medios de comunicación difunden periódicamente emisiones sobre arte robado en este país.

ellos, el tráfico ilegal de bienes culturales no es una de sus prioridades básicas en la misma medida que lo puede ser, por ejemplo el narcotráfico. V. Prott y P. J. O'Keefe han alertado sobre la necesidad de luchar contra el uso y el abuso de las valijas diplomáticas²¹⁸.

2.4. Cooperación internacional

El carácter internacional que suele distinguir al tráfico ilícito de bienes culturales hace que la acción unilateral de un Estado sea insuficiente, tanto por lo que se refiere a la lucha contra hurtos y robos como contra falsificaciones. Según datos que recoge L. Martín Rebollo anualmente se roban en Europa al menos 60.000 obras de arte, de las que más del 90% se refieren a Estados de la Comunidad Económica Europea²¹⁹. Es por ello que enfrentarse a estos delitos de forma operativa implica una estrecha colaboración internacional, sobre todo a nivel comunitario.

La gran diversidad de sistemas y tradiciones jurídicas es con frecuencia un obstáculo insalvable cuando hay que dirimir estos temas a nivel diplomático o jurídico. En la medida de lo posible tendría que haber entre los países comunitarios una identidad de puntos de vista sobre la lucha contra los robos de arte. En este sentido es aconsejable que se tienda a una reglamentación uniforme, como por ejemplo que se firmen y ratifiquen las Convenciones internacionales en aras a restituir al país de origen los bienes culturales robados. Dentro del marco europeo debe adoptarse un nuevo instrumento jurídico de vocación universal, como ya apuntara V. Fuentes Camacho²²⁰. En esta línea se expresa Pierre Lalive²²¹, deseoso de que se logre un equilibrio de intereses entre los distintos Estados y sus legislaciones.

2.5. La Interpol

La C.O.I.P.C-Interpol (*International Criminal Police Organisation*) es la organización

²¹⁸ V. Prott y P. J. O'Keefe, 1985:26.

²¹⁹ L. Martín Rebollo, 1994:144.

²²⁰ V. Fuentes Camacho estima que ésa ha sido la línea seguida por la UNESCO a partir de la década de los ochenta al caer en la cuenta de las numerosas deficiencias del Convenio de París de 1970. *Cfr.* V. Fuentes Camacho, 1993:302.

²²¹ P. Lalive, 1993:20.

intergubernamental y administrativa de policía criminal cuya finalidad es promover la cooperación policial internacional. En materia de tráfico ilícito de bienes culturales disponen de un programa específico de acción, casi exclusivamente orientado a los robos de obras de arte. No pueden intervenir más que en los asuntos susceptibles de interesar a varios países, y solamente a iniciativa de la policía nacional o del Secretariado general de la Interpol, actuando en coordinación con la policía de una nación en concreto.

Esta organización dispone de un formulario denominado Grigen/Art Form traducido en cuatro lenguas oficiales, a saber: inglés, francés, español y árabe, con la finalidad de identificar los objetos robados y facilitar la difusión internacional de información sobre esos casos.

La Interpol recomienda para facilitar la recuperación de una obra de arte robada como primera medida dejar el lugar del robo intacto, e inmediatamente informar del hecho a la policía nacional. Después aconsejan que se notifique lo más rápidamente posible el robo a las aduanas y a la Interpol, donde esa información será transferida al Secretariado General, cuyo cuartel general se encuentra en Lyon (Francia). Allí la documentación recibida es informatizada: entra en una base de datos de arte robado, que luego se distribuye a los países miembros de esta organización, así como se informa al ICOM, la Unesco, la revista *Trace*, galerías de arte, etc.

3. Medios Complementarios

3.1. Archivos de arte robado

Existen varios centros de documentación a nivel internacional que recopilan información relativa a bienes culturales robados, sin que exista hasta el momento ninguna institución similar que haga lo propio con las falsificaciones de arte. Destacamos en concreto dos de estas instituciones: IFAR y The Art Loss Register, así como un proyecto que todavía no ha sido llevado a cabo: el Centro Europeo de Documentación de Arte Robado.

3.1.1. IFAR

Las siglas IFAR corresponden a International Foundation for Art Research, es decir, la Fundación Internacional para la Investigación del Arte. Fue creada en Estados Unidos en 1968 por un grupo de abogados, historiadores del arte y científicos en orden a estudiar y combatir

prácticas de arte fraudulentas. Desde 1975 la información está compilada en archivos, que se informatizaron a partir de 1983. IFAR reúne en sus fondos una copiosa información sobre robos de obras de arte acaecidos a galeristas, coleccionistas privados y museos. En paralelo a esta institución en Canadá se halla The Repository of Stolen Artifacts, más conocida como ROSA.

3.1.2. The Art Loss Register

The Art Loss Register (Registro de Arte Perdido) tiene sede en Londres y en Nueva York. Es una permanente base de datos de arte robado. Sus fines son identificar y recuperar las obras de arte sustraídas, detener los robos y reducir el comercio de arte ilegal. Este organismo internacional colabora con *brokers* de seguros de Londres, Casas de Subastas (Christie's, Sotheby's o Phillips entre otras), el Art Theft Archive e IFAR.

Su archivo pueden consultarlo tanto marchantes como coleccionistas, así como la policía de Europa y Estados Unidos. The Art Loss Register recomienda dar publicidad a los obras de arte robadas en publicaciones especializadas, ya que aparte de ser útil con vistas a recuperar la pieza, es un medio para prevenir la adquisición de arte robado.

Para inscribir un objeto de arte perdido o sustraído en The Art Loss Register hay varios requisitos. En primer lugar la estimación económica de la pieza robada debe alcanzar como mínimo las mil libras. En segundo lugar hay que facilitar una fotografía de la obra robada. En este organismo han constatado que poseer fotografías de los objetos robados facilita muchísimo la recuperación. En tercer lugar hay que reseñar la fecha y el lugar del robo, así como rellenar un formulario. Por último, sólo destacar que este servicio no es gratuito: por cada objeto que se desea recuperar hay que pagar aproximadamente veinte libras.

3.1.3. Centro Europeo de Documentación de Arte Robado

En noviembre de 1983, con ocasión de un encuentro de Ministros de Cultura de la CEE, Italia anunció el propósito de crear un centro europeo de documentación de robos de arte.

Deseaban que este centro abarcara muchos frentes, porque no querían que fuera sólo un archivo o biblioteca de investigación y consulta que a nivel europeo recopilara toda información concerniente a tráfico ilegal de bienes culturales; también esperaban que fuera un organismo dedicado a preparar la armonización legislativa europea en lo relativo a robos: en especial, su

prescripción y los problemas que plantea el tema del adquirente de buena fe. Pero todavía más: sería un centro de estudio de los sistemas de protección de los bienes culturales así como de formación de personal de seguridad. Este proyecto, que parecía a todas luces muy deseable, no llegó a buen término, ya que contó con la oposición frontal de varios países de la Comunidad, como Dinamarca, Gran Bretaña o Alemania, que se opusieron al mismo alegando dificultades de procedimiento y de carácter técnico²²².

En suma, sea éste u otro proyecto, la creación de una biblioteca o centro de documentación europeo -una especie de Research Center- especializado en el tráfico ilícito de obras de arte nos parece desde todos los puntos de vista muy necesaria. Así cualquier interesado en la procedencia de un bien cultural podría consultarlo llegado el caso.

3.2. Seguros de obras de arte

Sobre las obras de arte planean numerosos riesgos, de entre los cuales los robos se configuran como uno de los más graves. Por eso recomendamos para los bienes culturales de singular relevancia estén asegurados²²³.

3.3. Sanciones penales

Luchar contra la evicción que suponen los robos de obras de arte es un objetivo fundamental, como lo es que éstos no se produzcan en el futuro. Igualmente importante es conseguir recuperar las piezas expoliadas. Las acciones policiales y represivas son desde todos los puntos de vista claramente insuficientes.

Tradicionalmente se ha creído que para luchar contra una actividad peligrosa basta con reprimirla severamente, pero la represión penal siempre tendrá un papel limitado. No basta con prohibir y castigar para impedir robos y falsificaciones. Aumentar la severidad de las sanciones no es necesariamente la mejor forma de desestimular los robos. En este sentido abogamos no tanto por reforzar las sanciones penales, sino por hacer que sencillamente se cumplan y que el

²²² Sobre este proyecto consúltese *Reunión del Consejo de Ministros y de Ministros responsables de Asuntos Culturales*, Asunto: Centro Europeo de Información de Robos de Arte, Consejo de Europa, 1985.

²²³ Sobre este tema véase M. Fontaine, 1990 y U. Gugerli, 1990.

vacío penal que rodea a las falsificaciones y su ilícito comercio se solucione. Pero todas las normativas y sanciones caerán en buena medida en saco roto si no hay una toma de conciencia por parte de toda la sociedad de la importancia de proteger nuestro patrimonio cultural.

En suma, la labor de los legisladores, los agentes policiales y administrativos y la Comunidad Económica Europea debe estar imbuida de un espíritu pragmático y realista para encaminar sus acciones, cada vez más *in crescendo*, a la consecución de medidas que sean preventivas, sancionadoras y operativas en la recuperación de las piezas de arte robadas, y en detectar las falsificaciones para poder así luchar contra ellas. No obstante, ninguna de las medidas contempladas tendrá mucha trascendencia si no hay probabilidades de que el delito sea descubierto y el delincuente arrestado.

V. CONCLUSIONES

A la vista de lo analizado en las páginas precedentes constatamos varias conclusiones. Tradicionalmente, en paralelo al mercado *legal* del arte ha existido un tráfico ilícito de bienes culturales especialmente atrayente para personajes de toda laya, desde especuladores deseosos de blanquear su dinero negro, hasta ladrones de arte pasando por falsificadores y estafadores.

A mayor abundamiento, los bienes culturales que son fruto de actividades delictivas suelen entrar en un proceso de *blanchiment* por el cual, mediante una cadena de reventas sucesivas, intentan borrar su origen punible para así lograr un halo de respetabilidad, en aras a introducirse en los canales *oficiales* del mercado legal.

Precisamente, una parte sustantiva de ese tráfico ilícito de bienes culturales lo protagonizan los robos de bienes culturales, así como las ventas de falsificaciones de arte contemporáneo. Son las dos caras de una misma moneda. Ahora bien, lo que conocemos de estos delitos es sólo la punta del iceberg, una mínima parte de lo que se produce dada la opacidad de este mercado, y las pocas denuncias, que debido a múltiples factores se presentan. En este sentido es paradigmático que en 1983 sólo se notificaran a la policía en Madrid tres casos de falsificaciones de arte.

Ponderar la valoración que hacen nuestras leyes, sobre todo en su apartado penal, sobre las falsificaciones y robos de arte nos lleva a establecer varias conclusiones. En primer lugar, destacaríamos la desatención que de una forma contumaz ha hecho gala nuestro Código penal, desatención que como hemos visto estaba sustentada, entre otras cosas, en la defensa absoluta

de la propiedad como eje vertebrador de nuestra legislación penal²²⁴. Por desgracia, esta incuria no es sólo privativa del caso español, sino que como señaló uno de los máximos expertos en este tema Jean Chatelain, ha sido habitual en la mayoría de las legislaciones.

Afortunadamente, con el nuevo Código penal vigente desde mayo de 1996 se han dado algunos pasos positivos como el incrementar las penas para hurtos, robos y apropiaciones indebidas cuando lo sustraído son "cosas de valor artístico, histórico, cultural o científico." Sin embargo, continúan algunos *agujeros negros* ya destacados *supra*. Una segunda constatación es la ausencia de una legislación clara en materia de falsificaciones, así como lo escaso de la jurisprudencia sobre estos temas.

Por otro lado, los Convenios internacionales, que España en algún caso sólo ha firmado y no ratificado, se han revelado hasta la fecha como poco operativos, dejando un amplio margen de maniobra al arbitraje judicial.

Aunque a lo largo de la historia han existido falsificadores que a la postre se han revelado como grandes artistas, ya que falsificar también es un *arte*, en realidad tenemos pocas evidencias de que ése haya sido el caso de los falsarios de arte contemporáneo, que durante los años setenta y ochenta plagiaron sin descanso a nuestros artistas más cotizados, fueran ya consagrados (Miró o Tàpies) o jóvenes valores (es el caso paradigmático de Barceló). Encontrar, en fin, una buena falsificación es rarísimo. Las *torpezas* sin cuento en que suelen incurrir les delatan. Pero aun así, muchas veces estas obras fraudulentas pasan desapercibidas en el mercado del arte, y en ocasiones, las menos, ni los propios artistas falsificados ni los coleccionistas *victimias* de los falsarios tienen la menor intención de denunciar los casos de los que tienen noticia²²⁵.

Y es que durante los ochenta se vivió una especie de época dorada de los falsificadores, ligada sin duda al auge, más ficticio que real, del comercio artístico, y a la importancia creciente

²²⁴ Incluso en el proyecto de Código Penal de 1992 la destrucción del patrimonio histórico, en palabras del fiscal Joaquín González era equiparado a "envenar borregos" (declaraciones efectuadas en el transcurso de las *Jornadas sobre Protección Legal del Patrimonio Histórico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 16,17 y 18 de febrero de 1994).

²²⁵ Entre las diversas razones señalamos motivos fiscales; el llegar a un acuerdo con el que vendió la pieza; el pensar que no sirve para nada denunciarlo, y en otros casos el haber pagado un elevado precio por la obra que pensaban era auténtica y resultó ser una falsificación. Hay coleccionistas que en esas situaciones o bien deciden quedarse con la pieza aun a sabiendas que es una falsificación, o deciden venderla haciéndola pasar por auténtica. Por lo que respecta a los artistas, aunque en general suelen luchar contra los falsarios que se dedican a plagiar sus obras, sabemos que en otros casos prefieren que no se sepa para no provocar la incertidumbre sobre toda su producción.

de la firma, que en el caso del arte contemporáneo es de una importancia reveladora. Por lo demás, los falsarios rara vez operan solos. Suelen formar parte de grupos organizados en los que abundan los extranjeros, sobre todo franceses. La falta de transparencia del mercado del arte no facilita la detección de las falsificaciones.

Según las evidencias con las que contamos, los falsificadores habitualmente no plagian una pieza en concreto de un determinado artista, sino que se dedican a realizar obras *al estilo de*, estampadas con una falsa firma. Estas obras fraudulentas han hecho sobre todo mella en pinturas y obra gráfica, y en mucha menor medida en escultura.

Finalmente, creemos que las falsificaciones provocan un profundo daño económico y moral en el artista plagiado, ya que siembran la incertidumbre sobre toda su producción lesionando además su prestigio. Alertamos asimismo a los coleccionistas a desconfiar de los certificados de arte que suelen ser un terreno abonado en muchos casos para abusos.

Por lo que se refiere a los robos de obras de arte, tenemos que partir de la base de que ha sido un fenómeno universal incesantemente repetido en el curso de la Historia. En el caso de nuestro país, que ha visto esquilmo su patrimonio histórico sistemáticamente por la desidia de los organismos competentes y la rapiña de los depredadores de arte, queremos poner de relieve que en lo que concierne al arte contemporáneo, los casos con los que contamos acaecidos en las décadas que estudiamos y en Madrid han sido poco relevantes, tanto desde el punto de vista artístico como económico.

Bien es verdad que todos los autores coinciden en afirmar que el tráfico ilícito de obras de arte, en concreto los robos, han sido un fenómeno de carácter internacional que se ha expandido en las últimas décadas del siglo XX. Pero es sobre todo por lo que se refiere al arte antiguo, concretamente al religioso. Así lo patentiza el hecho de que uno de los más conocidos ladrones de arte de nuestro país haya sido Erik el Belga, más interesado en el arte de nuestros antepasados que en el de nuestro siglo. Y es que los ladrones de obras de arte no han mostrado un gran interés ni por la pintura ni por la escultura contemporáneas, al menos en Madrid y en los decenios que estudiamos. En nuestra ciudad han predominado la sustracción de pinturas en viviendas privadas, pero también en galerías, museos, ferias de arte como ARCO, incluso en ¡los juzgados de la plaza de Castilla!, o en lugares más inverosímiles como un automóvil.

Podemos aludir a los innumerables *modus operandi* utilizados por los delincuentes en sus labores delictivas, desde el *descuido* hasta la *palanqueta* pero no podemos hablar de un retrato

robot o arquetípico del delincuente dedicado a la sustracción de obras de arte contemporáneo. La ausencia generalizada de delincuentes profesionales ha sido un hecho, ya que es un terreno más dado al *amateurismo* que a otra cosa.

Lo que si es un denominador común en todos ellos, como en los falsarios a los que antes hacíamos referencia, es el afán de lucro a toda costa. Pero por las características específicas de las obras de arte robadas no suelen alcanzar elevados precios, al menos en la misma medida que las obras de origen no punible. Por dicha razón, quieren introducir las piezas robadas en los canales oficiales del mercado del arte legal.

El robo de arte contemporáneo exige una cierta especialización que no se da en casi ningún caso. De ahí que no abunden los robos de arte contemporáneo premeditados, obedeciendo a un plan fijo. Incluso en ocasiones, coleccionistas de altura han recibido la visita de los *cacos* que fatalmente han sustraído todo tipo de electrodomésticos u objetos decorativos pero que han dejado intactas las obras de arte contemporáneo.

Conseguir recuperar una pieza de arte robado es tarea larga y laboriosa. Generalmente es un porcentaje ínfimo el que se logra restituir. Las dificultades se incrementan enormemente si las piezas recalcan en otro país, como suele ser el caso de piezas robadas de una cierta valía económica. Los problemas jurídicos, económicos, de todo tipo en definitiva se agudizan más si cabe. Arbitrar medidas preventivas a varios niveles como realizar catálogos, disponer de fotografías de las piezas de la colección o adecuados sistemas de seguridad son medios a tener en cuenta para evitar los robos, además en el caso de que ocurran sería mucho más fácil hacer reclamaciones, facilitar la labor de la policía y recuperar la pieza.

El amplio espectro de medios resolutorios abarca desde la colaboración con los grupos de delitos contra el patrimonio tanto de la guardia civil como de la policía judicial, así como con la *Interpol*; la *cooperación internacional* -recordemos que el tráfico ilícito se suele dar primordialmente con los países vecinos-; un mayor control aduanero o la publicidad de las piezas robadas, no sólo en publicaciones especializadas, sino también en los medios de comunicación de masas.

No podemos concluir sin dejar de citar la importancia de los archivos de arte robado en vigencia desde hace unas décadas como IFAR o The Art Loss Register, así como llamamos la atención sobre la necesidad de crear el tan esperado Centro Europeo de Documentación de Arte Robado. Pero todas las medidas serán insuficientes si no se detectan los delitos, se atrapa a los delincuentes y se desarrolla una mayor sensibilidad hacia estos temas por parte de toda la

sociedad, sobre todo por lo que se refiere al arte contemporáneo, que las más de las veces es visto como un mero objeto de lujo y especulación, sólo para entendidos. El tráfico ilícito de bienes culturales seguirá existiendo mientras las obras de arte sean susceptibles de alcanzar elevados precios pero no podemos eludir la necesidad desde todas las instancias, tanto públicas como privadas, de luchar con todos los medios a nuestro alcance contra estas actividades delictivas.

ABRIR TOMO II

