

LA AUTENTIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

LLUÍS PEÑUELAS I REIXACH
Secretario general de la Fundació Gala-Salvador Dalí

OBJETO DE ESTUDIO

El presente capítulo establece las ideas básicas y el marco conceptual de la autentificación de las obras de arte. Además, también clarifica el valor probatorio de los distintos medios de prueba que se utilizan para autentificar las obras de arte.

Las experiencias y los procedimientos de autentificación de varios de los comités más importantes del mundo se describen en los capítulos 6, 7, 8, 9 y 10 de este libro. Los de los galeristas y las grandes casas de subastas, en el capítulo 5. La responsabilidad del experto que emite la opinión respecto a la autoría de una obra de arte, en el 14.¹

4.1. DELIMITACIÓN DE LA AUTENTIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE

4.1.1. DEFINICIÓN DE «AUTENTIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE»

DEFINICIÓN AMPLIA

La autenticidad es un tema de antiguo y amplio debate en la Historia del Arte. Sin necesidad de adentrarnos en la complejidad de la cuestión, si buscamos establecer un concepto significativo y con autoridad de «obra de arte auténtica» para posteriormente poder definir, basándonos en el mismo, el proceso que lleva a determinar este atributo, proceso denominado «autentificación de las obras de arte».

Para el filósofo del arte Denis Dutton, una obra de arte auténtica es aquella cuyo origen, autoría y procedencia están correctamente identificados.²

Partiendo de este concepto de obra auténtica, «autentificación de una obra de arte»,

1. Sobre el tema de la autentificación de las obras de arte, véase también: Lluís Peñuelas Reixach, *Valor de mercado y obras de arte*, Madrid: Marcial Pons, 2005, pp. 80-86.

2. «Siempre que se utiliza el término “auténtico” en estética, una primera buena pregunta que hay que plantearse es: ¿Auténtico en contraposición a qué? A pesar de los contextos tan variados en que se aplica lo auténtico/no auténtico en estética, la distinción suele centrarse en dos grandes categorías de significado. Primero, las obras de arte pueden tener lo que podríamos denominar *autenticidad nominal*, definida simplemente como la correcta identificación del origen, autoría y procedencia de un objeto, garantizando, como implica el término, que un objeto de experiencia estética se llame adecuadamente.» Denis Dutton, «Authenticity in Art», en *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Nueva York: Oxford University Press, 2003, en su versión en <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>.

Esta autenticidad es la que nos ocupa en este capítulo. Sería identificar: «[...] su creador y procedencia –en una frase, determinar cómo la obra ha llegado a ser». *Ibid.* La otra, llamada por Denis Dutton como «autenticidad expresiva», no constituye objeto de nuestro estudio. Este autor la define como sigue: «Sin embargo, el concepto de autenticidad a menudo tiene otras connotaciones, que tienen que ver con el carácter de un objeto como verdadera expresión de los valores y creencias de un individuo o sociedad. Este segundo significado de la autenticidad se puede llamar *autenticidad expresiva*». *Ibid.*

en una primera definición amplia sería: «establecer la correcta identificación del origen, autoría y procedencia de la obra de arte».

DEFINICIÓN ESTRICTA

De estos tres elementos, íntimamente relacionados, propiamente el que nos interesa a nosotros es el de la autoría,³ dado que es éste el que juzgarán principalmente los comités de autentificación y expertos en arte cuando realicen su labor de autentificar las obras de arte.⁴

Por otra parte, y aunque el diccionario de la Real Academia Española define «autentificación» como «acción y efecto de autentificar»,⁵ para autentificar una obra de arte es necesario siempre llevar a cabo no una, sino un conjunto de acciones. En la medida en que éstas deben o deberían realizarse con un cierto orden y estructura para alcanzar el fin propio de la autentificación, podemos considerar que autentificar supone en todos los casos efectuar un proceso.

Además, cabe resaltar que son acciones que persiguen sólo comprobar si es correcta la atribución de autoría de la obra de arte respecto a un artista concreto, es decir, no pretenden resolver quién es su autor en caso de que este juicio sea negativo.⁶

Uniendo estas tres notas, definiremos «autentificación de una obra de arte», en su sentido estricto, como «el proceso que establece si es correcta o verdadera la atribución de la autoría de una obra de arte a un determinado artista».⁷

3. Como argumentábamos en el apartado 1.5.2, para nosotros si es dable atribuir la autoría de la obra de arte a un artista, esto también comporta que ésta sea un original del mismo. Por ello, al identificar la autoría también se decreta la originalidad de la obra de arte.

4. Estos tienen la misión de constatar si es correcta, si es verdadera, si coincide con la realidad, la atribución de autoría y originalidad de una obra de arte a un artista específico.

5. Lo hace en su avance de la vigésima tercera edición, en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=autentificación (1-1-2013). En la misma, se aceptará dicho término, que no aparece en la edición actual de este diccionario, en la que figura «autentificar» como «autorizar» o legalizar algo o «acreditar».

6. «El proceso de autentificación ni siquiera va hasta el punto de determinar qué otra persona podría haberlo hecho que no sea el artista en cuestión, sino simplemente saber si lo hizo un artista concreto o no.» Nancy Mowl Mathews, «Introduction», 8, *IPAR Journal*, Nos. 3 & 4, 2006, p. 9.

7. «La autentificación de una obra de arte puede ser definida como el conjunto de actividades que se deben realizar para afirmar si un determinado artista es el autor de una obra de arte.» Definición del Black's Law Dictionary de la palabra *authenticate*. En una definición un poco más amplia, pero que pone énfasis también en que el juicio que se efectúa en los procesos de autentificación es siempre respecto a un artista concreto, Spencer entiende: «La autentificación es el proceso por el que los expertos en arte –historiadores de arte académicos o independientes, conservadores de museos o colecciones, marchantes de arte o expertos de las casas de subastas– atribuyen una obra de arte visual (el objeto) a un artista particular o a una cultura o período específico». Ronald D. Spencer, «Introducción», en Ronald D. Spencer (ed.), *El experto frente al objeto*, Madrid: Marcial Pons, 2011, p. 19.

4.1.2. CARACTERÍSTICAS DE LAS AUTENTIFICACIONES DE LAS OBRAS DE ARTE

Las características principales de las autentificaciones de las obras de arte se encuentran sintetizadas en la definición del anterior concepto. Pasamos a comentarlas, junto a otras de menor relevancia que también se dan en toda autentificación de una obra de arte.

NATURALEZA

La autentificación es un proceso en la medida en que para establecer si un artista es el autor de una obra de arte es necesario antes efectuar varios actos ordenados y encaminados a dicho fin.

Es un proceso que exige ineludiblemente la creación o identificación de pruebas que verifiquen la relación de la obra de arte con el artista al que se atribuye su autoría. A veces se realizará sólo una, otras veces, muchas. La autoridad de la conclusión del proceso dependerá, entre otros factores, del número y valor probatorio de las pruebas aportadas.

Cabe resaltar que algunas de estas pruebas surgen a su vez de procesos de autentificación. Por ejemplo, los dictámenes periciales de los expertos basados en su «ojo experto». Otras pruebas, no. Por ejemplo, los dictámenes de los expertos que acreditan la autenticidad de una firma de un cuadro o las facturas y contratos de compraventa que se utilizan para establecer la procedencia. Por ello, las primeras, según los casos, las podremos ver utilizadas de forma autónoma para acreditar la autoría o como una prueba más dentro de un proceso más amplio y más fundamentado de autentificación.

ELEMENTO SUBJETIVO

Son muchos los tipos de sujetos que las pueden efectuar: desde los galeristas, académicos y otros expertos en arte, hasta los propios artistas, sus familiares o sus colaboradores, entre otros. Éstos las realizarán, ya a título individual, o agrupados en comités amparados por museos, asociaciones, fundaciones, Administraciones u otras entidades.

No existe una normativa que determine quién debe o puede llevarlas a cabo. Su autoridad en el mercado y ante los tribunales dependerá de su prestigio personal y profesional.

FINALIDAD

La finalidad de las autentificaciones es establecer si un artista es el autor de la obra de arte. No persiguen establecer quién es el autor de la obra de arte, sino sólo resolver si lo es el artista concreto al que se le atribuye.

Esto comporta descubrir o comprobar los datos empíricos relativos a la participación del presunto autor en la creación intelectual y en la ejecución

material de la obra de arte, que son los requisitos propios de la autoría. Podría parecer que se trata de un proceso en el que todos los agentes del mercado del arte van a coincidir en sus conclusiones una vez determinados dichos hechos o datos objetivos. Nada más lejos de la realidad. Por dos motivos: porque no todos los protagonistas del mercado del arte mantienen el mismo concepto de «autoría», de manera que, una vez determinados los hechos empíricos, la calificación de autor, o no, de aquellos que intervinieron en su creación y ejecución, dependerá a su vez de la concepción de autoría que mantengan quienes forman parte de dicho proceso.⁸ También porque, si es cierto que los procesos de autenticación permiten afirmar con gran certeza y consenso, gracias a pruebas objetivas, que no se dan los hechos empíricos que posibilitan calificar a un artista como autor de la obra de arte, esta certeza no se da cuando su conclusión es que sí que concurren dichos hechos, pues en la generalidad de los casos ello sólo se basa en pruebas en parte subjetivas: las opiniones de los expertos, que en muchos supuestos pueden ser objeto de disconformidad por parte de otros expertos.

En ocasiones, permiten descubrir si un artista es el autor de una obra de la que se desconocía su autoría, o bien detectar falsificaciones, o también, corregir atribuciones erróneas e involuntarias de autoría.

A pesar de que las obras de arte falsas parecen centrar la investigación contenida en este libro, debemos recalcar que éstas son una minoría entre las obras artísticas que se someten a los expertos y a los comités de autenticación y que, por tanto, «una falsificación –una obra creada *con la intención de engañar*– es sólo una faceta dentro del tema de la autenticidad. El problema más importante y más frecuente es el examen de una obra de autoría desconocida o mal atribuida».⁹

Ayudan a luchar contra las falsificaciones, pero su misión no es juzgar si una obra es falsa o no, tema que, además de demostrar que la obra no es auténtica, exigiría el requisito físico de una obra de arte falsa en el sentido estricto de este término (es decir, que existe una atribución de autoría que no se corresponde con la realidad), y que se ha realizado con la intención de engañar (el requisito mental de una obra de arte falsa). Su fin es, únicamente, dilucidar el primer requisito de las obras falsas, y no lo es averiguar

8. Es decir, la autoría se determina por la concurrencia de varios hechos empíricos, pero no todos los expertos exigen los mismos hechos para realizar la atribución de autoría, tal como hemos comprobado en los capítulos 1 y 2. Así, por ejemplo, ante una misma obra y ante una misma relación del artista con dicha obra, encontraremos que hay expertos que consideran que es su autor, que no es su autor o que es sólo coautor. Dada esta falta de consenso reinante, entre los expertos que realizan autenticaciones, sobre las premisas de lo que constituye la autoría de las obras de arte, un avance en esta materia sería sin lugar a dudas que, en las conclusiones de los procesos de autenticación, siempre se explicase cuál es la relación del artista con la obra y no que se considera, o no, una obra de su autoría, sin más.

9. R. Spencer, «Introducción», *op. cit.*, p. 22. Véase en el mismo sentido el apartado 3.1.

el segundo.¹⁰ Sólo si utilizáramos la expresión «obra de arte falsa» en su sentido amplio podríamos decir que la función de este proceso consiste en decretar si es falsa.¹¹

4.2. FASES DE LOS PROCESOS DE AUTENTICACIÓN

Tal como suele ocurrir cuando se analiza un proceso, a nivel teórico es posible separar de forma más o menos clara cada una de las fases temporales del proceso de autenticación de las obras de arte, con independencia de que en la realidad algunas de ellas se produzcan de forma entrelazada e incluso simultánea, pues en el fondo todas están interrelacionadas y se condicionan y complementan mutuamente.

Debe advertirse, además, que lo que aquí describimos es lo que debería ser el proceso de autenticación. En la realidad práctica, encontraremos muchas autenticaciones que no siguen los parámetros profesionales o rigurosos y que sólo incluyen algunos de los actos que nosotros pasamos a comentar.

A) IDENTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

Un primer conjunto de acciones que se realizan o deberían realizarse se dirige a identificar las características físicas de la obra: técnicas y fecha de realización, dimensiones, materiales empleados, firma, si está restaurada, si es única o seriada...

Estas acciones se traducirán o plasmarán en una serie de pruebas que permitirán conocer mejor la obra en sí misma, aunque muchas de ellas también ayudarán posteriormente a establecer la relación del artista con dicha obra, cuestión clave para determinar su autoría.

Lo correcto es que se lleven a cabo mediante la observación directa y presencial de la obra, y no mediante fotografías. Ello deviene crucial cuando el resultado del proceso ha de ser de atribución, y no tan necesario cuando se trate de negarla por datos y motivos flagrantes.¹²

10. «Como las evidencias de los expertos se basan en el examen de objetos físicos, su testimonio (a partir del examen de su procedencia, del peritaje experto y la investigación científica), en circunstancias ordinarias, debe limitarse a conclusiones específicas sobre los elementos físicos de las reclamaciones de fraude, es decir, ¿es el objeto de arte lo que dice ser?, ¿es auténtico? Es obvio que el objeto en sí no tiene capacidad mental.» Duncan Chappell and Kenneth Polk, «Fakers and Forgers, Deception and Dishonesty: An Exploration of the Murky World of Art Fraudt», *20, Current Issues in Criminal Justice, 2008-2009*, p. 401.

11. Véase el apartado 3.1 sobre los conceptos de «obra de arte falsa».

12. Véase la necesidad de inspección presencial de las obras en el caso de los dictámenes sobre autenticación realizados a partir del «ojo del experto» en el apartado 4.3.4.

B) ESTABLECIMIENTO DE LA RELACIÓN DE LA OBRA CON EL ARTISTA Y DE LA HISTORIA DE LA OBRA

En una segunda fase, los sujetos que acometen el proceso de autenticación deberán buscar o crear las pruebas que establezcan cuál ha sido la relación del pretendido autor con la obra: si la concibió o creó intelectualmente, si la ejecutó personalmente en su totalidad o sólo parcialmente, si en la ejecución participaron colaboradores, si una vez finalizada la consideró una obra de arte suya y la aceptó como tal... También se llevarán a cabo pruebas que sirvan para conocer la historia de propietarios y poseedores de la misma, desde que salió de las manos del artista hasta la fecha de la autenticación.

Todas estas pruebas son las que se analizan en el siguiente apartado: desde testimonios de personas que acrediten que vieron al artista ejecutar la obra, a comparaciones estilísticas de la obra en cuestión con otras indubitadas del artista.

C) ESTABLECIMIENTO DE LA CONCLUSIÓN SOBRE LA AUTORÍA

Sobre la base de las pruebas realizadas relativas a las características de la obra, su historia y la relación que ha tenido el artista con la misma, habrá que emitir el juicio o conclusión sobre si se considera que la obra analizada es una obra del artista del que se presume su autoría.

El valor probatorio del juicio de autoría ante el mercado dependerá sobre todo de la autoridad y prestigio personal, moral y profesional de la persona que lo emite.

Ante los tribunales y la Administración, este valor probatorio sólo tendrá probabilidades de ser aceptado por estos órganos públicos si dicha persona, además de probar su autoridad o prestigio, consigue, por un lado: aportar pruebas de datos y hechos empíricos que identifiquen la obra y demuestren la relación del artista con la obra, y por otro: explicar y justificar cómo ha valorado estos datos y hechos a partir de sus conocimientos para alcanzar su conclusión.

La forma de emitir la conclusión puede variar: simples manifestaciones orales; informes o dictámenes o peritajes de autenticación privados o públicos, orales o escritos; resoluciones administrativas; sentencias judiciales...

En el ámbito privado, suele ser muy frecuente que el juicio de autoría se plasme en un documento escrito, que adopta la denominación de «certificado de autenticidad».¹³

¹³. Se suele exigir en muchas ocasiones para aceptar la compra de una obra de arte de cierta importancia económica.

Un certificado de autenticidad es una manifestación escrita de un experto o de un comité de expertos, pero también puede ser del artista, de un familiar, de un amigo, de un colaborador..., que afirma la autenticidad o no de la obra.

Es un documento que plasma el resultado de un proceso de autenticación realizado con anterioridad y que se basará en alguna de las pruebas mencionadas.

Este documento, como cualquier otro documento escrito, puede ser objeto de falsificación, en cuyo caso tendremos un certificado de autenticidad falso, que se podrá emplear para hacer creer que una obra de arte falsa es de la autoría del artista que figura en el certificado.

También puede ocurrir que un certificado auténtico se utilice para acreditar una obra que no es la –auténtica– que se presentó a certificar. Así, en el año 2005, Ely Sakhai, propietario de la Exclusive Art Gallery de Manhattan, fue condenado por venta de varias obras falsas, entre las que destacaba *La nappe mauve* (El mantel púrpura, 1972) de Marc Chagall. Este galerista obtenía certificados de los expertos más reputados, por ejemplo del Comité Chagall, de las obras auténticas. Luego las copiaba, y vendía estas copias acompañadas del certificado auténtico, con lo que conseguía engañar más fácilmente al comprador:

«Según la demanda, Sakhai compraba cuadros de artistas tales como Chagall y Renoir, y después, supuestamente, hacía falsificaciones y las vendía por millones de dólares, «llevando a los compradores a creer erróneamente que las falsificaciones eran auténticas, y eso de manera falsa y deliberada». Más tarde vendía las obras auténticas, normalmente en subastas públicas, embolsándose dos veces el precio de venta. En la demanda se mencionaba una venta, *La nappe mauve* de Chagall, que Sakhai compró en 1992 en una subasta: después supuestamente vendió una falsificación a un marchante de arte de Tokio (junto con un certificado de autenticidad). Más adelante vendió la versión auténtica en una subasta de Christie's en Londres».¹⁴

4.3 LAS PRUEBAS DE LA AUTORÍA DE LAS OBRAS DE ARTE

4.3.1. ENUMERACIÓN Y VALOR PROBATORIO

Sin lugar a dudas, para el mercado y los tribunales la prueba principal de la autoría y originalidad de una obra de arte es el testimonio del artista al que se atribuye dicha

¹⁴. G.A., «New York art dealer accused of forgery scam», *The Art Newspaper*, Núm. 146, 01/04/2004, en el archivo digital de dicha publicación, véase www.theartnewspaper.com (1-1-2013). Igualmente, véase este caso en Don Thompson, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona: Ariel, 2009, p. 247.

obra, aunque ese testimonio no constituye por sí mismo una prueba definitiva, pues los artistas pueden olvidar, mentir o perder el uso pleno de sus facultades mentales.

Junto a esta prueba, también tiene una gran consideración el testimonio de familiares, amigos y colaboradores del artista por el que la reconocen como una obra del artista.

Dejando de lado estas pruebas, que son un tanto excepcionales, pues sólo se podrán obtener para autentificar obras de arte recientes, las que se suelen emplear y considerar como más relevantes son: las opiniones o dictámenes periciales de los expertos basadas en la comparación estilísticas de obras del artista; las relativas a la procedencia y las científicas, tal como Ronald Spencer señala al identificar las tres grandes vías o líneas de investigación para establecer la autenticidad de una obra de arte:

«La determinación de la autenticidad en las obras de arte se basa en tres líneas de investigación: (1) la procedencia de la obra, (2) la aplicación del peritaje de expertos para evaluar los aspectos visuales y físicos de la obra, y (3) los resultados de los análisis científicos para determinar las propiedades físicas de la obra. Los tribunales, así como el mercado del arte, han admitido la importancia de estas tres líneas de investigación».¹⁵

Entre las que pertenecen a estos tres grandes grupos de pruebas, las más decisivas para atribuir la autoría, no a efectos de descartarla,¹⁶ son las opiniones o peritajes de los expertos en arte que parten de sus conocimientos de la obra del artista y de la comparación estilística y técnica de las obras de arte, los llamados peritajes de los expertos basados en su «ojo experto» o *connoisseurship*.¹⁷

Por último, señalar que además de las anteriores, existen otras, como el análisis grafológico de la firma y la inclusión de la obra en un catálogo razonado, que también contribuyen a determinar la autoría de las obras de arte, pero que presentan una menor fuerza probatoria.¹⁸

¹⁵. Ronald D. Spencer, «Autenticación en los tribunales. Factores considerados y criterios propuestos», R. Spencer (ed.), *El experto ...*, op. cit., p. 228. En el mismo sentido, la directora de una de las principales organizaciones americanas dedicadas a estas cuestiones, The International Foundation for Art Research, declara: «La IFAR aboga por un enfoque de tres vías en las investigaciones sobre autenticidad y atribución: 1. Peritaje experto: el ojo “experto” basado en una familiaridad cercana con la obra de un artista. 2. Documentación académica, incluida la procedencia y otras pruebas históricas y archivísticas. 3. Examen físico y técnico por eruditos y especialistas en materiales [...] El peso relativo de cada una de estas vías depende de cada proyecto». Sharon Flescher, «International Foundation for Art Research», en R. Spencer (ed.), *El experto ...*, op. cit., p. 128.

¹⁶. Las más eficaces a este fin son las científicas, véase el apartado 4.3.6.

¹⁷. Tal como indica Michael Findlay en este libro, apartado 5.2, o David Phillips: «No es de extrañar que los historiadores de arte recurran a ayudas adicionales cuando es posible, pero los criterios visuales y perceptivos siguen siendo la primera línea de aproximación, y sorprendentemente a menudo, la única». David Phillips, *Exhibiting Authenticity*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 28.

¹⁸. No abordamos en este capítulo otro de los tipos de pruebas que pueden utilizarse para acreditar

Todas ellas serán valoradas por el mercado y por los tribunales, y puede que lo sean de forma coincidente o divergente. Puede ocurrir que los tribunales lleguen a declarar una obra como de un artista y en cambio el mercado no acepte la decisión de los jueces, en cuyo caso su forma de no aceptarla será no dando a la pieza el valor de mercado que le correspondería en función de la autoría establecida por el órgano judicial:

«El caso Calder, descrito a continuación, es un claro ejemplo de ello. Se trata de una demanda por incumplimiento de contrato presentada por unos compradores, que eran además marchantes de arte, que aducían que el móvil de Calder que adquirieron, *Rio Nero* (1959), era falso. A pesar de la opinión de Klaus Perls, marchante americano de Calder durante más de veinte años, que coincidía en que el supuesto móvil *Rio Nero* era una falsificación, un juez federal discrepó, concluyendo que era “más probable que no” que el *Rio Nero* “no fuera una falsificación” sino “el original”. Con todo, el mercado del arte sigue discrepando con el juez (o al menos, exigiendo más pruebas de autenticidad). Como se apuntaba en Art News: “Actualmente, el *Rio Nero* está guardado en la Galería Barbara Mathes de la calle 57. “Está en mi papelera, pero no está en el mercado”, dice. “No vale nada. Es un huevo podrido”».¹⁹

4.3.2. EL TESTIMONIO DEL ARTISTA

Para establecer si un artista es el autor de una obra, la mejor prueba es la manifestación del artista reconociendo que la creó intelectualmente y ejecutó materialmente. Como parece lógico, la sociedad, el mercado y los tribunales atribuyen a este testimonio gran autoridad.

Pero tampoco es cien por cien fiable. En primer lugar, porque los artistas no siempre recuerdan el conjunto de obras que han realizado, por lo que en ocasiones se equivocan al reconocerla.

En segundo lugar, dado que por la edad, por enfermedad u otras razones pueden estar incapacitados intelectualmente para realmente discernir si son los autores de la obra. Así Eugene Victor Thaw nos señala:

«el catálogo razonado multivolumen de los cuadros de Georges Braque incluye, que yo sepa, dos claras falsificaciones en el volumen dedicado a las obras de su período cubista. Son cuadros que fueron presentados a Braque para su autenticación cuando éste era anciano y estaba enfermo, y los firmó en la parte posterior de la tela. Sin embargo, en ese momento Braque no podía distinguir entre una buena falsificación y una obra suya de su primer período, y era

la autoría: la documentación contenida en los archivos del artista, objeto del capítulo 7 de este libro.

¹⁹. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», op. cit., pp. 221-222, citas omitidas.

tan bondadoso que no quiso defraudar al solicitante. Como las había firmado y certificado, el autor del catálogo razonado no podía negarse legalmente a incluirlas, y ahora están publicadas para siempre en su libro estándar. Pero las pocas veces que han salido a subasta, han alcanzado unos precios bastante bajos, ya que el reducido mundo de grandes compradores serios conocen la verdad del mercado».²⁰

En tercer lugar, porque los artistas no siempre son honestos en esta materia y por dinero o simplemente para contentar a galeristas y amigos o para vengarse de ellos, mienten sobre este dato.²¹

4.3.3. EL TESTIMONIO DE LOS FAMILIARES, AMIGOS Y COLABORADORES DEL ARTISTA

Los familiares, amigos y colaboradores de los artistas también ofrecen testimonios en los que afirman que reconocen una obra como la que vieron realizar al artista o como la que contemplaron en su estudio o casa.

Es un testimonio basado en la identificación visual de la obra, no en un análisis estilístico y morfológico comparado de la obra a autenticar con otras semejantes que ellos conocen y sobre las que no existe duda de su autoría. Si la afirmación de autenticidad de la obra de estas personas se realiza en función de este tipo de comparaciones y no de un puro y simple reconocimiento de la obra, semejante al que un testigo de un acto delictivo efectúa de un sospechoso de haberlo cometido, entonces estos sujetos estarían realizando otro tipo de prueba: los peritajes basados en el «ojo experto», cuyas características y requisitos analizaremos en el siguiente apartado.

La fuerza probatoria de los testimonios de reconocimiento y de los peritajes basados en el «ojo experto» de los familiares parece aumentar considerablemente cuando éstos son los titulares de los derechos morales del artista a quien se atribuye la obra.

Sin embargo, respecto a los peritajes de los herederos del artista basados en su «ojo experto», el mercado y los jueces pueden darles o no credibilidad, aunque ostenten los derechos morales:

«El 28 de noviembre de 1995, una decisión sobre la obra del pintor Jean Fautrier (Tribunal Supremo, Pourvois nc 93-16.478) resolvió que el titular del derecho moral de atribución no había determinado correctamente la autenticidad de la

²⁰ Eugene Victor Thaw, «Lo auténtico triunfará», en R. Spencer (ed.), *El experto frente...*, op. cit., pp. 104-105.

²¹ Véase Michael Findlay en el apartado «Introducción» a su capítulo 5 de este libro.

obra y que el experto y el subastador que confiaron en la opinión de dicho titular habían actuado de manera negligente al no solicitar otras opiniones».²²

Y así debe ser, pues se han dado numerosos casos en que estas personas no tienen los conocimientos necesarios para llevarlas a cabo:

«...a veces los problemas de autenticación se complican con el derecho moral de la legislación francesa, que otorga el derecho de opinión ex cátedra sobre la obra de un artista fallecido a una persona, a menudo un familiar o descendiente del artista [...]. Naturalmente, estar emparentado con un artista no significa necesariamente que uno esté suficientemente versado en la obra para ser capaz de autenticar una obra sin acceder a la información de archivo. A menudo, los titulares del derecho moral tienen en el mejor de los casos un leve conocimiento de primera mano de la obra del artista, y muchos confían en los archivos y la memoria. Lo hacen lo mejor que pueden, pero sus opiniones no son en absoluto infalibles. A pesar de que Matisse prohibió la entrada en su taller a su hija Marguérite Duthuit como mínimo durante dos años hacia el final de su vida, ésta se pronunció no sólo sobre las obras realizadas en este período, sino también sobre las que creó y vendió antes de que ella naciera. El mundo del arte a veces ignora la legislación francesa, negándose a reconocer al titular del derecho moral como un experto aceptable».²³

O lo que aún puede resultar más distorsionador que carecer de las habilidades necesarias para efectuar este tipo de pruebas: que las realicen directa y conscientemente con fines fraudulentos:

«En Europa, donde los herederos de un artista suelen heredar el llamado derecho moral, que incluye el derecho legal de declarar como auténtica o denunciar como falsa cualquier obra pretendidamente realizada por su familiar fallecido, se cuentan muchas historias de fraude en las que estos herederos certifican y promueven la venta de obras que más tarde son degradadas, a veces con la colaboración involuntaria del marchante principal del artista. André Derain y Fernand Léger son dos de los artistas a los que les ha sucedido esto, en perjuicio de sus reputaciones póstumas».²⁴

²² R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», op. cit., p. 227, citas omitidas.

²³ Michael Findlay, «El catálogo razonado», en Ronald D. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., p. 89. En el mismo sentido, «Aunque el cónyuge, los descendientes o los legatarios actúen de buena fe, quizás no tengan las facultades profesionales necesarias para refrendar una opinión». Van Kirk Reeves, «Establecimiento de la autenticidad según la legislación francesa», Ronald D. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., p. 268.

²⁴ Eugene Victor Thaw, «Prólogo», en Ronald D. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., pp. 17-18. En igual sentido: «Muchos de los problemas asociados a la investigación de la obra de estos artistas relativamente menores derivan del poderoso papel que tienen los titulares del derecho moral según la

Por todo ello, las opiniones expertas de los familiares, incluso cuando han heredado el derecho moral del artista, deben ser consideradas en el mercado o ante los tribunales como una simple prueba más, sometida a las reglas de la sana crítica como cualquier otra,²⁵ pues «más que nunca, se reconoce que la autoridad de un experto no deriva de ninguna relación privilegiada con el artista investigado, sino del desarrollo paralelo de la facultad comúnmente conocida como “ojo” y la capacidad para dilucidar los problemas de procedencia y desarrollo estilístico de una manera convincente».²⁶

En países como Francia, en los que el derecho moral concede al artista o a sus causahabiente las facultades de negar la autoría de una obra que se le atribuye falsamente o erróneamente²⁷ y de confiscar la obra, la opinión de los herederos del artista tiene una fuerza práctica que reside principalmente en este último poder, y no tanto en su autoridad y prestigio como expertos:

«El poder del titular del derecho moral, honesto o deshonesto, no reside en absoluto en su experiencia, sino en el derecho a ordenar a la policía que confisque y, después del debido proceso, destruya una obra considerada falsa. [...] La parte impugnada tiene la posibilidad de cuestionar la confiscación, pero el punto esencial es que, una vez el titular del derecho moral ha emitido un certificado, el mercado sabe que no se producirá ninguna confiscación. Por un lado, pues, el certificado no es en modo alguno garantía de autenticidad, pero por otro, a los efectos del mercado francés, hace que sea poco probable que prospere una disputa legal sobre una atribución».²⁸

legislación francesa. Dotados de la autoridad para aceptar y rechazar las obras y emitir certificados de autenticidad, tienen una influencia considerable en el mercado. A pesar de esto, muy a menudo se pone de manifiesto que los lazos de sangre no bastan para garantizar las evaluaciones imparciales de la obra». John Tancock, «Problemas de autenticidad en las casas de subastas», en R. Spencer (ed.), *El experto...*, *op. cit.*, p. 81. «...en la jurisprudencia francesa abundan lamentablemente los casos en que no se han respetado las grandes responsabilidades y la autoridad concedidas a los cónyuges y descendientes de los artistas fallecidos y en que el mercado de obras de un artista se puede ver trastocado por la interferencia flagrante de un cónyuge ya mayor o de unos hijos y nietos decepcionados o deshonestos, cuya opinión está empañada por su distanciamiento.» V. Kirk Reeves, «Establecimiento de la autenticidad según...», *op. cit.*, p. 268.

25. Van Kirk Reeves, en una cita que hace referencia al Derecho francés, pero que puede hacerse extensiva al Derecho español, declara: «En el tribunal, la opinión del artista o su heredero es simplemente una prueba más que el juez utilizará para determinar la autenticidad». *Ibid.*, p. 265.

26. J. Tancock, «Problemas de autenticidad en...», *op. cit.*, p. 83.

27. Para un análisis de esta posibilidad en España, véase el epígrafe 3.4.4.

28. D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, *op. cit.*, pp. 86-87, citas omitidas.

4.3.4. LAS OPINIONES DE LOS EXPERTOS BASADAS EN EL «OJO DEL EXPERTO» O CONNOISSEURSHIP

IDEAS GENERALES

Esta prueba se encuentra analizada en los capítulos 5 y 14 de este libro.²⁹

Son opiniones de expertos en arte: profesionales del mercado del arte, del mundo de los museos, de las universidades..., sobre la autoría y originalidad de una obra respecto a un determinado artista.

Las establecen partiendo de sus conocimientos sobre dicho artista, sus obras, sus técnicas y el arte en general, y sobre la base de sus percepciones e impresiones visuales de la obra en cuestión comparada a otras indubitadas del artista.

Para formar su opinión, dichos expertos llevan a cabo un verdadero y completo proceso de autenticación que se fundamenta en una labor visual y mental de comparación de algunos de los elementos de la obra de arte a autenticar con otras del mismo artista. Los elementos que comparan son, por ejemplo, el tipo de pinceladas, la composición de formas, la utilización del espacio y de materiales..., en definitiva: cualquiera que haga referencia a la forma propia del artista de crear intelectualmente y materialmente sus obras de arte y de provocar experiencias estéticas en quien las contempla.³⁰ La clave de esta actividad es un análisis estilístico que les permita detectar en la pieza a autenticar alguna anomalía respecto a la forma en que el autor al que se le atribuye ha trabajado en el pasado, lo que pueden hacer gracias a su *connoisseurship* u «ojo experto», que es la «habilidad del especialista en percibir visualmente la incuestionabilidad de la obra»³¹ y que ellos han desarrollado gracias a «la observación firme y atenta de muchas obras del artista, combinado con unos conocimientos de la manera de trabajar y los materiales utilizados por el artista».³² Esta habilidad se encuentra analizada en el apartado 5.2.

29. Igualmente, recomendamos *El experto frente al objeto*, de Ronald D. Spencer (ed.), *op. cit.* y D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, *op. cit.*, p. 28 y ss.

30. El experto no sólo trabaja y compara datos físicos, también lo hace con experiencias estéticas, aunque ello no siempre se reconoce de forma explícita: «A veces los expertos evalúan las propiedades de los objetos, pero otras veces evalúan la experiencia ofrecida por un objeto». *Ibid.*, p. 32. Para un análisis de esta cuestión y de cómo ha evolucionado en la Historia del Arte, véase *Ibid.*, pp. 32 y ss.

31. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 246.

32. *Ibid.*, p. 246. Algún autor presenta una concepción más amplia de los peritajes basados en el *connoisseurship* u «ojo experto». Así, no la relaciona con una única actividad o medio de prueba de la autenticidad de las obras de arte basada en su «ojo experto», sino con el conjunto de de las actividades de autenticación o proceso de autenticación. Por ello, la define como «la actividad de identificar al autor de un cuadro a través del análisis visual detallado, pruebas científicas e investigaciones». Samuel Butt, «Authenticity Disputes in the Art World: Why Courts Should Plead Incompetence», 28, *Columbia Journal of Law & The Arts*, 2004-5, p. 71.

NATURALEZA

Las opiniones de los expertos basadas en su «ojo experto» o en su *connoisseurship*, como decíamos, son el resultado o la conclusión de un proceso de autenticación realizado por éstos.

Se formalizan mediante distintos tipos de documentos o testimonios orales, que reciben diversas denominaciones: dictámenes, informes, peritajes, certificados de autenticación... Cuando se presentan ante los tribunales de justicia o las Administraciones, lo hacen en la forma de dictámenes periciales.

Pasamos a centrarnos en los requisitos que los tribunales exigen a los dictámenes periciales, pues sólo conociéndolos podremos saber cómo debe realizar el experto su proceso de autenticación y cómo debe expresar su conclusión en forma de dictamen pericial si desea que éste tenga el mayor grado de fuerza probatoria ante los tribunales.

EL DICTAMEN PERICIAL

El dictamen pericial³³ se considera una prueba mucho más compleja que otras también admitidas ante estos órganos públicos, como podrían ser la documental o la testifical.

En general, esta complejidad deriva de la doble función que tradicionalmente se ha señalado que cumple.

Por un lado, pretende la fijación de la certeza positiva o negativa de unos hechos.

Por otro, y ésta es la que realmente la distingue del resto de medios de prueba, persigue aportar conocimientos y valoraciones u opiniones del experto que permitan a la Administración o al juez la correcta valoración de los hechos.

Esta doble naturaleza también es admitida en la doctrina norteamericana:

«una declaración de un experto sobre la autenticidad de un cuadro, incluso precedida por la frase “Creo”, “Me parece” o “En mi opinión” es, como mínimo, una opinión “híbrida” en los términos del caso Evans/Novak, en el

33. Definido, tomando en consideración el art. 335.1 de la LEC, como un informe que contiene los conocimientos científicos, artísticos, técnicos o prácticos necesarios para valorar hechos o circunstancias relevantes respecto a un asunto o para adquirir certeza sobre ellos, y que es realizado por una persona que posea los conocimientos correspondientes. Así, el referido artículo dispone: «Cuando sean necesarios conocimientos científicos, artísticos, técnicos o prácticos para valorar hechos o circunstancias relevantes en el asunto o adquirir certeza sobre ellos, las partes podrán aportar al proceso el dictamen de peritos que posean los conocimientos correspondientes o solicitar, en los casos previstos en esta ley, que se emita dictamen por perito designado por el tribunal». Para el análisis de este tipo de prueba desde una perspectiva jurídica, véase: Ll. Peñuelas, *Valor de mercado...*, op. cit., pp. 62 y ss., y en especial las citas contenidas en dicho trabajo.

sentido de que da a entender la existencia de hechos específicos y transmite la opinión o interpretación que hace el autor de estos hechos».³⁴

Por ello, en el caso que nos ocupa, son, o mejor dicho, deberían ser,³⁵ en primer lugar, demostraciones de hechos o datos objetivos relativos a la obra a autenticar y de otras obras del mismo artista, y de la relación del artista con la obra objeto de estudio. En segundo lugar, compendios de conocimientos técnicos y artísticos. Por último, opiniones o valoraciones del experto que, partiendo de los citados hechos, datos y conocimientos, establece conclusiones sobre la autoría de la obra.

En la medida en que, además de demostraciones de hechos o datos, también contienen opiniones o valoraciones personales de estos datos, basadas a su vez en conocimientos propios del experto y normalmente no conocidos por casi nadie más, no son pruebas totalmente objetivas, sino que presentan un cierto grado de subjetividad:

«Los métodos científicos son objetivos y los resultados pueden ser reproducidos por otros científicos para analizar su exactitud. Por otro lado, la autenticación estilística es subjetiva. El experto mira la pieza en cuestión y, basándose en sus conocimientos, intuición y experiencia, toma una decisión. Los resultados de la autenticación subjetiva pueden variar de un experto a otro».³⁶

«Un segundo método de verificación se denomina investigación “estilística”. En tales casos, un experto en la materia, o alguien con un conocimiento extraordinario de la dinámica estilística del artista en cuestión, examina la obra que nos ocupa. A menudo esto implica un cierto grado de análisis comparativo: se compara una obra anterior del pintor con la obra en cuestión, con la esperanza de detectar cualquier anomalía en la pincelada, estructura de la base, etc. [...] el análisis estilístico es un ejemplo clásico de un examen subjetivo. Descansa en el estatus y la posición particular del experto en cuestión.

34. Ronald D. Spencer, «El riesgo de responsabilidad legal en las atribuciones de obras de arte», en R. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., p. 219. Esta doble función se da en toda opinión de experto basada en su *connoisseurship* u «ojo experto», con independencia que ésta se traduzca en un dictamen o prueba pericial ante los tribunales o en simples dictámenes, informes, peritajes o certificados de autenticidad privados no utilizados en procedimientos judiciales. También se cumple en el resto de dictámenes periciales que se utilizan igualmente para autenticar, como son los que versan sobre aspectos químicos o físicos de las obras de arte, aunque en estos casos a estos dictámenes se les atribuirá un valor mucho más objetivo que los basados en «el ojo experto» debido a que los datos o hechos que atestiguan son mucho más fáciles de apreciar y a que las valoraciones que contienen suelen ser compartidas por toda la comunidad científica de forma pacífica.

35. Pues, en algunos casos, el dictamen no llega a demostrar o apenas a probar hechos y datos objetivos, supuestos en los que se deberá otorgar menor fuerza probatoria a esta prueba.

36. Leonard D. du Boff, «Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation», 27, *Hastings Law Journal*, 1975-1976, pp. 980-981 (citas omitidas).

Por lo tanto, un análisis de este tipo conlleva todas las dificultades inherentes a dichos exámenes en las demás áreas de la ley y la crítica, sobre todo la probabilidad de conclusiones sesgadas o no universalizables». ³⁷

Su subjetividad queda patente en las divergencias que en muchas ocasiones se producen entre los expertos o incluso en que un mismo experto cambia con el tiempo de opinión:

«El trabajo científico y erudito del Rembrandt Project, que goza de una gran reputación, ha servido para reducir considerablemente el número de obras atribuidas actualmente al artista, pero sus opiniones no siempre son compartidas por otras autoridades (para una perspectiva general, véase Sutton 2004:29-38). Un ejemplo notable es el del Frick Museum, que rechazó la teoría de que *El jinete polaco* (1655) de su colección no era de Rembrandt, y siguió exhibiéndolo como una obra del artista (para información sobre el tema, véase Bailey 1994). Como ilustración de la confusión que puede producirse, posteriormente el Research Project, compuesto por otros miembros, cambió de opinión y dictaminó que *El jinete polaco* sí era una obra genuina de Rembrandt, aunque quizás otras personas participaran en su creación». ³⁸

Las declaraciones de autenticidad respecto a la autoría y originalidad de las obras de arte efectuadas por los expertos basándose en su *connoisseurship*, en la medida en que tienen un grado considerable de subjetividad, son en realidad una cuestión de probabilidad, aunque en la manera de formularlas normalmente esto no se trasluzca en absoluto. ³⁹

³⁷ Michael J. Clark, «The perfect fake: creativity, forgery, art and the law», 23, *Cardozo Art and Entertainment Law Journal*, 2005-2006, pp. 24-25.

³⁸ D. Chappell and K. Polk, «Fakers...», *op. cit.*, p. 404.

³⁹ Las personas que las realizan no reflejan en sus manifestaciones la naturaleza probabilística de sus conclusiones. La misma sí es registrada por el mercado, subiendo o bajando el precio de la obra en función del grado de dicha probabilidad: «Las cuestiones de atribución implican probabilidad, pero la tolerancia con el error, incluso en las atribuciones en el ámbito académico y museístico, no es en modo alguno objeto de debate dentro de la disciplina. Se trata en gran medida de una cuestión de difícil consenso entre todos los miembros del círculo de formación de opinión [...] Sin embargo, cuando se trata de la atribución de objetos individuales, no sólo el mercado, sino también los tribunales, entran en el círculo. Teniendo esto presente, hay una manera en que se registra la probabilidad en la atribución, a veces con una sutileza extraordinaria, aunque de una manera que sólo reconocen los iniciados, y ésta es en el precio». D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, *op. cit.*, p. 88). «[...] los temas en cuestión a menudo se reducen a probabilidades, pero generalmente el veredicto se emite en términos mucho más contundentes.» *Ibid.*, p. 73. «Al fin y al cabo, las decisiones suelen ser una cuestión de probabilidad, y las identificaciones en historia del arte pueden darse en un abanico muy amplio de grados de confianza. Si bien, curiosamente, las convenciones sobre atribuciones de obras de arte reflejan muy poca incertidumbre. Sí que hay una situación, en cambio, donde se evidencia, con una sensibilidad notable, y es el precio en el mercado.» *Ibid.*, p. 2.

VALOR PROBATORIO

A pesar de su grado de subjetividad y de las contradicciones entre expertos, los dictámenes periciales basados en su «ojo experto» es la prueba, cuando no existe el testimonio del artista, más decisiva y relevante en el momento de probar la autenticidad, no de negarla, de una obra ante los tribunales o en el mercado. ⁴⁰

Los órganos judiciales los valorarán junto al resto de las pruebas y según las reglas de la sana crítica. Y lo harán en función del prestigio y autoridad del experto, de los hechos y datos que éste haya demostrado y de cómo ha construido y fundamentado su conclusión. ⁴¹

En cambio en el mercado, esta prueba se valorará sobre todo en función de la autoridad del experto y no tanto por el razonamiento y los datos probados, pues en este ámbito los dictámenes de los expertos no suelen contener la explicación de cómo se ha llegado a su resolución, para así evitar aportar pistas y conocimientos a los futuros falsificadores.

ELEMENTOS DE LOS DICTÁMENES A TENER EN CUENTA ANTE LOS TRIBUNALES

La libre valoración de todo dictamen o peritaje en España exige que los dictámenes de los expertos basados en su «ojo experto» se realicen de forma que puedan convenir a los jueces. ⁴²

⁴⁰ Véase el apartado 4.3.1.

⁴¹ Los tribunales deberán valorar el dictamen de los peritos aportado según «las reglas de la sana crítica» (Art. 348 de la LEC), junto al resto de las pruebas, en atención a lo dispuesto en el artículo 348 de la LEC y a la reiterada jurisprudencia del TS. Sobre esta cuestión, véanse las sentencias mencionadas por Joan Picó i Junoy, *La prueba pericial en el proceso civil español*, Barcelona: J. M. Bosch Editor, 2001, pp. 159-162 y 174-175. En la misma línea, para la doctrina jurídica y respecto a todo dictamen de un perito: «En todo caso el juez, en la valoración del dictamen, deberá examinar la tacha formulada al perito, aplicar sus propias máximas de experiencia personales o técnicas y analizar el grado de persuasión de sus razonamientos, lo que puede inducirle a mantener una conclusión distinta de la sostenida por el perito. En este último caso, como destaca la jurisprudencia del Tribunal Supremo, el juez deberá motivar el razonamiento seguido para no aceptar o discrepar de las conclusiones a las que ha llegado el perito, o exponer los argumentos que utiliza para dar credibilidad a un dictamen más que a otro, sin omitir datos que figuren en el dictamen pericial. En estas condiciones –y salvo que la apreciación del dictamen sea ilógica, incoherente, irracional, arbitraria o absurda, ostensible y notoriamente errónea, contraria al raciocinio humano o tenga omisiones manifiestas– el juez es libre para valorar el contenido del dictamen pericial según las reglas de la sana crítica». *Ibid.*, pp. 160-161, citas omitidas. Por tanto, los tribunales no están obligados a aceptar el criterio del experto, si bien sí lo están a argumentar su decisión, especialmente cuando se aparten de las conclusiones a las que ha llegado el dictamen realizado o cuando deban elegir entre varios dictámenes contradictorios o no coincidentes. Véase *Ibid.*, pp. 33 y 175.

⁴² «Esa es precisamente la finalidad de la prueba: conseguir el convencimiento psicológico del juez con respecto a los datos que han de tenerse en cuenta en el fallo.» Eva Desdentado Daroca, *Los problemas del control judicial de la discrecionalidad técnica*, Madrid: Civitas, 1997, pp. 133-135, citas omitidas.

Como acabamos de afirmar, los elementos del dictamen que se tienen en cuenta por los tribunales para determinar su validez y su valor probatorio frente a otro dictamen pericial u otro medio de prueba son: la naturaleza del perito y los aspectos sustanciales o de contenido del peritaje,⁴³ a los que se unen el hecho de que el perito haya o no inspeccionado la obra de arte de forma presencial.

ELECCIÓN DEL EXPERTO O PERITO

Siendo la autenticación de las obras de arte que realizan los expertos basados en su «ojo experto» una actividad que suele implicar numerosas valoraciones o juicios subjetivos, el poder de convicción y valor probatorio del dictamen ante los tribunales estará directamente relacionado con la autoridad y el prestigio personal del experto dentro del mundo del arte. Por ello, los recursos y esfuerzos que se dediquen a verificar la autoridad profesional y la reputación del perito deberán ser proporcionales al deseo del perito, y de quien pide el informe, de aumentar el poder de persuasión y prueba del peritaje.⁴⁴

Además, será necesario que el experto no tenga ningún interés que pueda afectar a su imparcialidad y, por tanto, a su objetividad. El mercado dará menor fuerza probatoria a un dictamen de un perito que tenga intereses en el resultado de dicho dictamen. Ante los tribunales, este hecho puede llegar a desvirtuar o incluso a anular totalmente el valor del mismo.

Son numerosos los factores que pueden hacer que el perito tenga un interés que afecte a su labor: parentesco, enemistad, relación profesional... El más típico es que actúe influido por la cantidad que cobra por el peritaje, sobre todo cuando ésta venga determinada por una opinión favorable al cliente que lo encarga o se establezca en función de un tanto por ciento del valor de mercado de la obra de arte o del precio futuro:

«La credibilidad de un experto que tiene intereses económicos o de otro tipo en el resultado de una autenticación (por ejemplo, el interés de un propietario directo o indirecto en la obra o una política de honorarios en la que la cantidad dependa del futuro precio de venta de la obra) quedará empañada, y la opinión, desautorizada».⁴⁵

43. La experiencia española y comparada sobre dictámenes sobre valor de mercado de obras de arte (véase Ll. Peñuelas, *Valor de mercado...*, op. cit., pp. 163 y ss.) demuestra que para conseguir que un dictamen sea aceptado como prueba concluyente se precisa la suma de la autoridad e imparcialidad del experto que actúa como perito, por un lado, más el hecho de que el informe ofrezca una argumentación consistente, lógica y basada en sus conocimientos científicos, técnicos o profesionales y en hechos y datos probados.

44. Sobre estas cuestiones puede consultarse lo que establecimos a efecto de la elección de los peritos que realizan las valoraciones de mercado del arte en *Ibid.*, pp. 186 y ss.

45. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», op. cit., p. 244. «En el período anterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando los salarios académicos en Europa eran alarmantemente bajos, se

LA INSPECCIÓN DE LA OBRA

Muchas de las autenticaciones de obras de arte basadas en el «ojo experto» en el mercado se realizan mediante la simple contemplación de fotografías, pues ello abarata el proceso y permite que se puedan llevar a cabo de forma muy rápida.

La contemplación de fotografías de una obra de arte puede permitir, en los casos más flagrantes, determinar con gran certeza que la obra no es auténtica. No, en cambio, que sí lo es.

En estos supuestos, para las autenticaciones de atribución de autoría que deseen posteriormente hacerse valer ante los tribunales de justicia, resultará imprescindible que el experto haya visto personalmente y presencialmente la obra,⁴⁶ pues sin dicho examen directo el experto no puede apreciar con unas mínimas garantías muchos de los datos y elementos en los que pretenderá basar su opinión. Sin esta inspección *in situ* de la obra por el experto, los tribunales tenderán a dar poco valor o escasa fuerza probatoria a su opinión cuando ésta sea de atribución de la autoría.

«Los tribunales son escépticos a la hora de determinar la autenticidad de una obra basándose exclusivamente en la visualización de una fotografía. En la práctica, a menudo se puede determinar con precisión la falsedad (pero no la autenticidad) de una obra a partir de una foto o diapositiva en color de buena calidad. Sin embargo, la experiencia en los tribunales demuestra que la obra física siempre debería verse y examinarse antes de tomar una decisión definitiva sobre su autenticidad».⁴⁷

La inspección presencial de la obra también se considera esencial en la autenticación de esculturas, incluso a efectos del mercado, tal como afirma John Tancock:

«Con frecuencia, a partir de una fotografía se puede evaluar si un cuadro o un dibujo es de un artista concreto. Sin embargo, con un bronce es virtualmente

convirtió en una práctica común, incluso entre profesores de historia del arte muy conocidos y distinguidos, firmar “certificados” de autenticidad de cuadros y otras obras de arte, que normalmente se utilizaban para ayudar a promocionar una venta. Entre las actuales generaciones de marchantes y coleccionistas, estos “certificados”, escritos a mano en la parte posterior de una fotografía, se miran con cierto desdén, ya que se escribieron a cambio de dinero. Las únicas opiniones de estos eruditos que se toman en serio son las que se publicaron en libros o revistas académicas. Sólo de esta manera sus atribuciones y opiniones podían someterse a críticos y expertos igualmente cualificados.» Eugene Victor Thaw, «Lo auténtico triunfará», R. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., p. 105.

46. «En la actualidad, la mayoría de expertos de Estados Unidos siguen confiando en las fotografías y en el análisis puramente visual, pero puede que ambas prácticas cambien en el futuro. En términos de posible responsabilidad legal, cada vez se considera más arriesgado depender sólo de las fotografías, pero no hay jurisprudencia en este punto. Según mi propia experiencia, en los casos difíciles debe examinarse el original.» Theodore E. Stebbins, Jr, «Experto en arte, legislación y vida real», R. Spencer (ed.), *El experto...*, op. cit., p. 172.

47. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», op. cit., p. 247.

imposible decir si es un *surmoulage* o sobremoldeado (un molde realizado a partir de un molde), la forma más común de falsificación de bronce. Las ligeras diferencias en la altura, las imperfecciones menores en la superficie, una suavización general de las formas y una pátina pobre o atípica sólo se pueden detectar con la inspección en persona. Entre las falsificaciones más habituales destacan los moldes de *Tête de la Luxure* de Rodin y *Estatuilla geométrica* de Alexander Archipenko, ambos objeto de abundantes fundiciones no autorizadas en los últimos años». ⁴⁸

ASPECTOS SUSTANCIALES: FUNDAMENTACIÓN Y RAZONAMIENTOS

Sin pretender extendernos sobre este tema, que es el más complejo y relevante de todo dictamen, sí queremos resaltar unas manifestaciones que aportan gran luz al respecto cuando la opinión del experto basada en su *connoisseurship* se utiliza ante los tribunales.

Si recordamos que el juez valorará esta prueba junto al resto de las pruebas, que incluyen otras opiniones de otros expertos basadas en los mismos tipos de análisis estilísticos, se podrá entender la necesidad de que el experto explique cómo ha llegado a sus conclusiones partiendo de los datos que haya extraído de su inspección de la obra y de sus conocimientos artísticos. De ello dependerá que el tribunal acepte su dictamen como «objetivo» y no como una simple opinión subjetiva, y le dé una mayor fuerza probatoria que la de otros dictámenes.

Para realizar esta explicación, se debe tener en cuenta que «el experto debe adoptar un enfoque más sistemático, organizado y meticuloso del proceso de autenticación, de manera que las opiniones subjetivas se apoyen en análisis racionales y físicos del objeto de arte». ⁴⁹

«En dos palabras, la dificultad del peritaje sistemático a la hora de convencer a un responsable legal estriba en que las decisiones críticas a menudo las toma el experto sobre la base de lo que ve el experto y no ve el juez. Propiamente hablando, la referencia frecuente durante los casos a los juicios “subjetivos” por expertos es (o debería ser) un término equivocado. Una vez ha aceptado el tribunal, como hace en todos los casos, la importancia de la prueba del ojo experto, sólo le queda a dicho experto describir las características pertinentes de la obra del artista y mostrárselas al tribunal para que pueda “verlas” [...] Las sentencias judiciales tratadas aquí ponen de manifiesto que los jueces están dispuestos a aceptar las pruebas del peritaje sistemático, aún en el caso de que el tribunal no pueda “ver” algunas de ellas, siempre

48. John Tancock, «Problemas de autenticidad...», *op. cit.*, p. 82.

49. R. Spencer, «Introducción», *op. cit.*, pp. 24-5.

y cuando el experto haya conseguido argumentar ante el tribunal por qué es importante lo que percibe visualmente el experto (por ejemplo, el método que tiene el artista de trabajar cierto material), y describir verbalmente lo que ha visto al tribunal.» ⁵⁰

4.3.5. LAS PRUEBAS RELATIVAS A LA PROCEDENCIA DE LA OBRA DE ARTE

Uno de los factores a los que se otorga más importancia en el momento de decidir sobre la autenticidad de una obra de arte es que su procedencia avale dicha autenticidad.

La procedencia de una obra de arte se acredita mediante una gran variedad de pruebas: facturas de venta, contratos de venta, contratos de depósito, testamentos, permisos de exportación, testimonios orales, etiquetas de préstamo, citas en catálogos ⁵¹ comentadas en este libro en los apartados 5.1 y 5.3. ⁵²

DEFINICIÓN

En la literatura científica encontramos dos conceptos de lo que constituye la procedencia.

El primero, que llamaríamos «procedencia» en sentido estricto, sería «la cadena de propiedad desde el artista original hasta el actual propietario». ⁵³

El segundo, que designaríamos como «procedencia» en sentido amplio, incluiría la anterior, y a ella uniría un amplio conjunto de datos históricos de la obra, como son el listado de exposiciones en las que ha participado y las referencias a la misma en la literatura. La definiríamos como «una cronología de una obra de arte a partir del creador, que hace un seguimiento de la cadena de transmisión de la propiedad y la posesión, la localización, las publicaciones, reproducciones y exposiciones». ⁵⁴

Nosotros adoptaremos la definición estricta de procedencia a lo largo de este trabajo.

50. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 246.

51. «La procedencia, como la historia, puede ser oral o escrita. Las fuentes documentales, como facturas de venta, facturas de cargamento, disposiciones testamentarias, catálogos, y/o catálogos razonados, pueden contener información relevante respecto a la procedencia.» Jessica L. Darraby, *Art, Artifact and Architecture Law*, Nueva York: Clark Boardman Callaghan, 1995, pp. 2-51.

52. Véase también, por todos, D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, *op. cit.*, p. 54 y ss.

53. «La procedencia muestra la lista de propietarios (si es posible) hasta la fecha en que se creó el objeto.» Sotheby's, *Glosario*, en <http://www.sothebys.com/es/Glossary.html#conditions-of-business>, 1-1-2013.

54. J. Darraby, *Art, Artifact...*, *op. cit.*, p. 2-50. Véase la definición de Michael Findlay en el apartado 5.3.

VALOR. LA PROCEDENCIA DEBE PODER PROBARSE

Si se puede trazar la trayectoria de la obra de arte desde que sale del estudio del artista hasta la persona que la posee existirá una base racional muy fuerte para poder atribuir la obra al artista:

«Se puede decir que una procedencia impecable es un argumento muy convincente a favor de la autenticidad de una obra, y su ausencia una razón más para que un tribunal dude de su autenticidad».⁵⁵

Pero esta trayectoria debe poder probarse, es decir, debe poder justificarse mediante pruebas fiables, pues lo que resulta evidente es que muchos de los documentos que suelen utilizarse para atestiguar la procedencia siempre serán más fáciles de falsificar que la obra de arte en sí misma.

«Las etiquetas en el reverso de los bastidores o los paneles indicando la procedencia de la exposición se pueden perder o incluso se pueden falsificar. Las historias sobre la propiedad se pueden inventar y a menudo son imposibles de comprobar.»⁵⁶

«Cuando surgen sospechas sobre la procedencia o autenticidad de una obra de arte, la parte implicada tiene tres posibles vías de acción. La primera, y más evidente, es volver a examinar la documentación relativa a la obra. Desgraciadamente, es más fácil falsificar la documentación que la propia obra, y por lo tanto puede ser un método muy poco fiable para garantizar la autenticidad.»⁵⁷

El caso más extremo de falsificación de pruebas de procedencia es el de John Drewe, condenado en 1999 por falsificar obras de arte y en cuyo juicio se demostró que había alterado los archivos de la Tate, introduciendo fotos de obras falsas, y también de la National Art Library (Victoria and Albert Museum) y del Institute of Contemporary Arts, en los que modificó la información contenida en varios catálogos.⁵⁸

55. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 233.

56. E. Thaw, «Prólogo», *op. cit.*, p. 18.

57. M. Clark, «The perfect fake...», *op. cit.*, p. 24, citas omitidas.

58. Véase Martin Bailey, «The biggest contemporary art fraud of the century» en *Artsnewspaper*, número: 90, 1-3-1999, en el archivo digital de dicha publicación, véase www.theartnewspaper.com (1-1-2013). «*The New York Times* denunció que los archivos de la Tate Gallery de Londres habían sido modificados de forma secreta e incorrecta para incluir, como “nueva”, una obra falsificada del artista británico Ben Nicholson. Cuando el marchante ofreció la obra para la venta, se presentaron los archivos de la Tate como fuente para que el comprador comprobara la procedencia de la obra.» R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 233, citas omitidas.

Pero incluso aunque los testimonios de procedencia sean verdaderos y la documentación sea correcta, nadie puede asegurar que en algún momento la obra original no haya sido sustituida por una réplica o copia. Por ello, estamos de acuerdo con Theodore E. Stebbins en que:

«Mi experiencia es que la procedencia, o la supuesta procedencia, no cuenta mucho; se puede atribuir una procedencia correcta a una obra mala, y es la propia obra la que debe resistir un examen».⁵⁹

4.3.6. LAS PRUEBAS CIENTÍFICAS

Las pruebas científicas han sido comentadas en este libro por Michael Findlay, en el apartado 5.1.⁶⁰

FUNCIONES Y VALOR PROBATORIO

Presentan dos funciones.

Por un lado, ayudan a la realización con mayor consistencia y profundidad de los análisis estilísticos propios de los dictámenes del «ojo experto». Así, gracias a las mismas, es posible apreciar con detalle los trazos en una pintura, las modificaciones posteriores que ha sufrido desde su creación, si existen dibujos preparatorios debajo de la pintura...

Por otro, constituyen por ellas mismas pruebas de autoría. En este cometido, se les da una gran fuerza probatoria, ya que se las considera pruebas objetivas.⁶¹ Sin embargo, por su naturaleza, sólo sirven realmente para descartar con absoluta certeza las autorías erróneas o falsas. Así, por ejemplo, posibilitarán que se pueda afirmar que los pigmentos utilizados no existían en la época a la que se atribuía su autoría, o que la madera sobre la que está pintada tiene un origen más reciente que la que debería tener por el autor al que se le atribuye la obra. En cambio, lo que las pruebas

59. Th. Stebbins, Jr, «Experto en arte...», *op. cit.*, p. 171.

60. Para un análisis de sus características y utilidad en la autenticación de obras de arte, véanse las notas a pie de página de este apartado y Leonard D. du Boff, «Controlling the Artful...», *op. cit.*, pp. 988-997. También ver, por todos, D. Phillips, *Exhibiting Authenticity*, *op. cit.*, p. 42 y ss.

61. «El tercer método de análisis es científico. Este análisis suele utilizarse como complemento o en combinación con el análisis subjetivo descrito más arriba (éste fue el caso en las falsificaciones de Otto Wacker/Van Gogh). La mayor virtud de este tipo de análisis es su objetividad: los resultados son intrínsecamente universalizables y, por lo tanto, están sujetos a la verificación completa mediante otros métodos de análisis idénticamente situados.» M. Clark, «The perfect fake...», *op. cit.*, p. 25.

científicas no permiten, al menos las actuales,⁶² es asegurar quién es el autor. Por ejemplo, pueden garantizar que un óleo se realizó con las mismas pinturas y telas que las que utilizaba un determinado artista, pero no que dicho artista pintó el óleo.

«El análisis científico no puede demostrar la autenticidad. En el mejor de los casos, puede refutar la autenticidad o puede destapar que se ha restaurado o pintado por encima el cuadro, escondiendo información significativa sobre el autor de la obra. Evidentemente, los resultados del análisis científico, cuando contienen información importante, pueden tener un peso considerable en los tribunales.»⁶³

«Contrariamente a lo que podría pensar un profano en el tema, hemos llegado a la conclusión de que las pruebas científicas más sofisticadas son mucho más efectivas para descartar que para aceptar. El análisis de los pigmentos puede establecer una fecha antes de la cual la obra no se pudo haber pintado, y por lo tanto descartar una falsificación del siglo XX de una obra aparentemente del siglo XVII. Pero descubrir que los materiales son “coherentes” con un período o artista determinado no significa necesariamente que la obra sea de ese artista. Hay una diferencia crucial.»⁶⁴

Son, en definitiva, pruebas que ayudan de forma muy relevante a efectuar el proceso de autenticación y que en la medida de lo posible, dado que en muchas ocasiones tienen un elevado costo, deben utilizarse como una prueba más en manos del experto. Sin embargo, sólo en ciertos casos serán concluyentes, como decíamos, no para efectuar la atribución, sino para negarla. Por esta razón, y por ahora, no han desplazado en su valor probatorio a las opiniones de los expertos basadas en su «ojo experto», ni a las pruebas relacionadas con la procedencia.

«Cuanto más artilugios científicos aparecen para el análisis de obras de arte, más convencido estoy de que nada puede sustituir un ojo humano bien entrenado. Las herramientas científicas resultan muy útiles para examinar y reparar el estado físico de las obras de arte, y también son útiles para fechar los componentes y materiales. Pero cuando no se trata de un tema de pigmentos u otros materiales claramente fraudulentos, cuando la decisión se basa en criterios sutiles, no hay nada que pueda reemplazar el ojo del experto.»⁶⁵

62. No nos pronunciamos sobre futuras pruebas científicas.

63. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 236.

64. Sh. Flescher, «International Foundation for Art Research», *op. cit.*, pp. 128-9. En el mismo sentido: apartado 5.1.

65. E. Thaw, «Lo auténtico...», *op. cit.*, p. 107.

«El público interesado en el arte, poco familiarizado con el proceso de atribución, puede mirarlo con cierto recelo o puede confiar demasiado en ello, pensando que las atribuciones y las falsificaciones se basan en pruebas científicas. De hecho, pocas se fundamentan en pruebas científicas, basándose la mayoría en el peritaje de un experto.»⁶⁶

«Los análisis científicos objetivos son tranquilizadores para los no-expertos, pero resultan costosos y llevan mucho tiempo, y sólo conducen a conclusiones definitivas en una minoría de los casos. Así pues, la mayoría de opiniones expertas seguirán basándose en las herramientas tradicionales de los historiadores del arte.»⁶⁷

4.3.7. OTRAS PRUEBAS

LAS PRUEBAS GRAFOLÓGICAS DE LAS FIRMAS

Para una de las más prestigiosas expertas americanas sobre grafología:

«Las artes de escribir, dibujar, pintar –y el acto de firmar con el nombre– expresan la individualidad del artista. El movimiento del escritor crea formas dentro de la estructura espacial de una firma que reflejan los hábitos y propensiones del artista. Cada firma se diferencia de la anterior, pero si se examinan múltiples firmas quedan al descubierto patrones únicos dentro de la variación natural del escritor o escritora. Tanto si es un trazo como una pincelada, es esta individualidad de movimientos repetidos y motivos solapados la que proporciona la base para la comparación y permite al experto en caligrafía diferenciar la escritura de una persona de la de otra y, en última instancia, determinar si una firma es genuina [...] la firma es una expresión del artista, independiente del arte en sí. Su individualidad permite al experto en caligrafía ayudar a la hora de demostrar o refutar la autenticidad del objeto en el que se ejecuta.»⁶⁸

El público, e incluso los tribunales, suelen dar gran relevancia a esta prueba, no así los expertos en arte:

«Para el hombre de a pie, una firma en un cuadro puede parecer una prueba importante de autoría. De hecho, no suele ser para nada tan importante para

66. R. Spencer, «Introducción», *op. cit.*, p. 19.

67. Th. Stebbins, Jr, «Experto en arte...», *op. cit.*, p. 171.

68. Patricia Siegel, «Identificación de la firma. Del trazo a la pincelada», R. Spencer (ed.), *El experto...*, *op. cit.*, pp. 119-123.

el experto como se podría deducir de nuestro contacto diario con cheques bancarios, recibos, testamentos, escrituras y contratos. Sin embargo, las firmas siguen siendo importantes para los jueces en los tribunales [...] Samuel Sachs II, antiguo director de la Frick Collection, coincide con O'Connor y otros ensayistas de este libro en la primacía de la procedencia y el peritaje de expertos para determinar la autenticidad, y en el poco valor que tienen las firmas en este proceso».⁶⁹

«Para el experto, la firma es normalmente la última evidencia, y la menos convincente, de la autenticidad. Pero los jueces de los tribunales, acostumbrados a ocuparse de la autenticidad de las firmas en documentos legales, las tienen en mayor consideración.»⁷⁰

Los expertos consideran que, dejando de lado algunas ocasiones en las que las firmas ayudan a discernir polémicas sobre la atribución de autoría,⁷¹ no son pruebas muy trascendentes para determinar la autoría, pues entienden que es más fácil falsificar una firma que una obra de arte y que la mejor firma del artista es precisamente la obra de arte:

«Aunque parezca mentira, los expertos de arte conceden poca o ninguna importancia a las firmas a la hora de determinar la autenticidad. El experto en Jackson Pollock, William S. Rubin, en el momento de evaluar una diapositiva de un cuadro atribuido a Pollock, se negó a considerar la firma de la parte inferior derecha como un factor para determinar la autenticidad, arguyendo: “¿Cuánto tardaría en aprender a firmar como Pollock y cuánto tardaría en aprender a pintar como Pollock?”. Está claro que las firmas no son como las huellas dactilares, como sugirió el tribunal del caso Calder. Los patrones de arcos y espirales únicos e inmutables de un dedo no se pueden aprender o copiar, pero una firma sí.»⁷²

Ello no excluye que el análisis grafológico de la firma constituya otra de las pruebas que pueden ayudar a la atribución de una obra a un artista y que desempeñen un papel importante ante los tribunales cuando se discute sobre falsificación, tal como indica Ronald Spencer:

69. R. Spencer, «Introducción», *op. cit.*, p. 22.

70. Ronald D. Spencer, en P. Siegel, «Identificación de la firma...», *op. cit.*, p. 119.

71. «A veces las firmas pueden ser maravillosamente valiosas si descubres una que nadie antes conocía. Muchas firmas holandesas están colocadas en lugares terriblemente oscuros –en travesaños de sillas y molduras para cuadros– y pueden pasar cientos de años antes de que alguien se dé cuenta de la firma. Una firma recién descubierta puede resolver un conflicto entre eruditos sobre si una obra es de un artista o de otro. Sin embargo, la firma no es la prueba más decisiva.» Samuel Sachs II, «Museos y cuestiones de autenticidad», Ronald D. Spencer (ed.), *El experto...*, *op. cit.*, p. 139.

72. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, pp. 238-239, citas omitidas. En el mismo sentido, véase también el apartado 5.1.

«Aunque en la práctica los expertos no confían demasiado (y con razón) en la firma de una obra, siempre debe prestarse especial atención a las firmas porque por lo menos los tribunales sí que la tienen bastante en cuenta. Cuando existen dudas, un experto en escritura debe comparar las firmas conocidas con el ejemplar en cuestión. Si se dispone de otras pruebas físicas o científicas (por ejemplo, en el caso de que se hayan utilizado herramientas para hacer la firma), deben obtenerse y evaluarse.»⁷³

LA INCLUSIÓN EN EL CATÁLOGO RAZONADO

«Un catálogo razonado es un listado sistemático de todas las obras conocidas de un artista individual, normalmente presentadas por orden cronológico y acompañadas de detalles como la fecha, medio, dimensiones, procedencia, referencias y a veces la historia de las exposiciones.»⁷⁴

Si ante una obra que se pretende autenticar se puede demostrar que es una obra incluida en un catálogo razonado, lo que comporta que fue autenticada por el autor o autores del catálogo en el momento que lo elaboraron,⁷⁵ se poseerá un argumento directamente proporcional al prestigio que tenga en el mercado y en el mundo del arte dicho catálogo, o lo que es lo mismo, al que tengan las autenticaciones contenidas en el mismo. Por el contrario, dado que el catálogo razonado pretende incluir todas las obras auténticas de un artista o todas las que pertenezcan a un determinado tipo o periodo,⁷⁶ el que se haya denegado su inclusión en el mismo o el simple hecho que no figure, proporciona un indicio relevante contra su autenticidad, relevancia que, a su vez, también dependerá del prestigio del catálogo.

73. R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 247.

74. M. Findlay, «El catálogo razonado», *op. cit.*, p. 85.

75. Los autores del catálogo, cuando incluyen una obra en el mismo la están autenticando, por lo que están realizando un proceso de autenticación que normalmente se basará en el estudio de su procedencia, en pruebas científicas y en pruebas basadas en el «ojo experto» o *connoisseurship*. Se trata de una labor que generará controversia, incluso judicial, en caso de que el autor o autores la declaren falsa o, simplemente, aunque no exista ningún pronunciamiento expreso en este sentido, se nieguen a incluir la obra en el catálogo. Son numerosos los ejemplos de ello. Así, el consejo de autenticación de Pollock-Krasner ha sido demandado hasta tres veces por negarse a incluir obras en el catálogo de este artista. Véase D. Thompson, *El Tiburón...*, *op. cit.*, pp. 245-246.

76. «Un catálogo razonado es una relación definitiva de las obras de un artista. Identifica la obra del artista (o partes de ella, como los dibujos, cuadros o grabados) y proporciona, para cada trabajo, información como las dimensiones, el año de creación, cuándo y dónde fue expuesto o mencionado en publicaciones, y la historia de sus propietarios.» R. Spencer, «Autenticación en los tribunales...», *op. cit.*, p. 223, citas omitidas.

El problema es que no son tantos los artistas de los que se han realizado catálogos razonados.⁷⁷ Y cuando sí existen, no siempre puede asegurarse que incluyan realmente todas las obras que ha ejecutado el artista a lo largo de su vida o en el período objeto del catálogo, sin olvidar que algunos de ellos simplemente no son fiables por las carencias con las que se han efectuado o por los intereses particulares de aquellos que los han elaborado.

«Un catálogo razonado puede crearse por diversos motivos, entre ellos la iniciativa de un marchante de arte, la dedicación de un erudito particular y las peticiones de los herederos de un artista. No existe ningún organismo nacional o internacional que apruebe los catálogos razonados o establezca o mantenga unos estándares para su creación. En un momento dado, el mundo del arte acepta algunos catálogos razonados como exactos, o exactos con reservas, y rechaza otros por ser poco fidedignos.»⁷⁸

«Las aguas del peritaje y la autentificación se enturbian más cuando los principales artistas tienen catálogos razonados enfrentados. [...] Se han publicado nada menos que cinco libros sobre las obras completas de Amedeo Modigliani, un artista que falleció a los treinta y cinco años, dejando un conjunto de obras relativamente pequeño. Además, ya se han previsto otros dos por distintos editores. El hecho de que Modigliani sea posiblemente el artista del siglo XX más falsificado y que muchas falsificaciones conocidas se incluyan en algunas de las obras sobre su figura más magníficamente ilustradas no hace más que aumentar la confusión.»⁷⁹

Por tanto, se debe analizar caso por caso la autoridad de los catálogos razonados, pues como indica Samuel Sachs, antiguo director de The Frick Collection:

«En algunos casos, se sabe que las obras se incluyen o, por el mismo rasero, se excluyen de los catálogos razonados por mala intención o avaricia o a veces sencillamente por estupidez. Algunos cuadros no incluidos en los catálogos razonados son completamente auténticos. Simplemente no se incluyeron porque no se pagó convenientemente a alguien. También se han incluido obras en catálogos razonados que se ha demostrado que son falsas.»⁸⁰

77. Uno de los mejores listados de catálogos razonados se puede encontrar en http://www.ifar.org/cat_rais.php (1-1-2013).

78. M. Findlay, «El catálogo razonado», *op. cit.*, p. 87. «En sus ensayos sobre el catálogo razonado, John Tancock, Michael Findlay y Peter Kraus coinciden en la primacía del catálogo razonado como herramienta de investigación, y también en muchas de las consideraciones que hacen que algunos catálogos no sean fiables.» R. Spencer, «Introducción», *op. cit.*, p. 22.

79. M. Findlay, «El catálogo razonado», *op. cit.*, pp. 87-88.

80. Samuel Sachs II, «Museos y cuestiones...», *op. cit.*, p. 138.

Por último, y para cerrar este tema, sólo cabe destacar que si la inclusión de una obra en un catálogo razonado de un artista que haya sido aceptado por el mercado y los expertos como fiable es de por sí una de las pruebas de autenticidad de la misma, su valor probatorio será escaso si no se demuestra además que el objeto que se pretende autenticar es el mismo que se catalogó. Lo que atestigua el catálogo es que su autor autenticó en su día la obra que figura en el mismo, no que la obra que se desea autenticar en un momento dado es la que se catalogó.