20 junio 2020

ISSN: 2386-2491

La Albolafia

Revista de Humanidades y Cultura

DOSSIER:
ESTUDIOS SOBRE EL MERCADO DEL ARTE, PRESENTE Y FUTURO EN UN CONTEXTO CRÍTICO

Coordinado por **Ana Vico Belmonte y Paloma Villarreal S. de Cepeda**

Revista científica de periodicidad cuatrimestral **Director: Luis Palacios Bañuelos**

www.albolafia.com/info@albolafia.com

LA ALBOLAFIA:
REVISTA DE HUMANIDADES Y CULTURA

Revista científica digital de periodicidad cuatrimestral

Con este número 20 La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura cierra su Primera Época (2014-2020)

Director
Luis Palacios Bañuelos

Edita: La Albolafia: Asociación de Humanidades y Cultura
Colabora: Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos

Imagen de portada: Anónimo, Taller de Durero. Óleo sobre tabla. Siglo XV. Versión para un cambista de la obra que Alberto Durero realizó para Rodrigo de Almeida titulada "San Jerónimo". Actualmente en JESÚS VICO MONEDAS S.A. Fotografía cedida por la empresa a quien agradecemos su colaboración.

2020 © La Albolafia: Asociación de Humanidades y Cultura
No se permite la reproducción total o parcial del contenido de la revista, así como su transformación, distribución o comunicación pública salvo autorización expresa.

Las instituciones que editan esta revista no asumen necesariamente los criterios expuestos en los artículos firmados por sus respectivos autores, únicos responsables del contenido de los mismos.

Publicación editada en Madrid (España)
ISSN: 2386-2491
www.albolafia.com

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dossier | El mercado del arte tras la crisis

Introducción por Ana Vico Belmonte y Paloma Villarreal S. de Cepeda	9-12
El coleccionismo desde la prehistoria hasta el siglo XVI: entre la motivación religiosa, el deleite artístico, los códigos de exhibición y el negocio por Daniel Casado Rigalt	13-35
Arte emergente. Sincronismos entre Universidad y mercado primario por Alessandro Leggio y María Gracia de Pedro	35-44
Desmaterialización del arte. Una mirada al ciberespacio por Raquel Alonso Docampo	45-54
Adaptación y cambio de la moneda española en los siglos XVIII al XIX. Del Antiguo Régimen a los sistemas políticos constitucionales por Daniel Sanz Platero	55-74
Una aproximación al mercado de las monedas del emperador Vespasiano y sus variables por Patricia Labrador Ballestero	75-96
El arte del lujo por Laura Sánchez Alonso	97-120
Análisis del sector ferial en el mercado del arte español: caso de estudio FERIARTE por Paula María de la Fuente Polo	121-140
El estado de conservación como pilar en la valoración económica por Alba Trashorras Rodríguez	141-162
El mercado del arte, negocio y fiscalidad por Ángeles Felipe Núñez	163-178
La inversión en obras de arte como valor refugio por África Fernández Margarit	179-196
El marketing en el mercado del arte por María Marcos Alonso	197-218
Aspectos jurídicos del tráfico internacional de obras de arte por Javier Fuentes García	219-244
Restitución del arte robado durante el periodo nazi: el caso de Adele Bloch Bauer por Anna Figueras Nogales	245-266

La protección del patrimonio cultural subacuático en aguas internacionales dentro del ordenamiento jurídico español por Iris Oña Muñoz	267-292
En torno a la idea del mercado del arte por Paloma Villareal Suárez de Cepeda	293-320
El mercado del arte en tiempos de crisis por Ana Vico Belmonte	321-346

Miscelánea

La última adaptación del modelo cortesano. Organizando la Real Casa con Amadeo I de Saboya por Isabel María Pascual Sastre	349-382
Charles IV of Luxemburg & Pedro I of Castile (1347-1378). Architecture and urbanism at the service of royal power por Pablo Gumiel Campos	383-400
Luís Jiménez de Asúa e Isabel Oyarzábal Smith: *The Agony of Spain* (1936) por Teresa Amalia Asensio del Pozo	401-426
La agresividad humana y sus interpretaciones por Fátima Martín Sánchez	427-441

Obituario

Manuel Alvar Ezquerra	443-446
Antonio Rodríguez de las Heras	447-449

Reseñas bibliográficas

LA ESPAÑA SOÑADA. José Castillejo, un regenerador desde la Institución Libre de Enseñanza, por José Luís Rodríguez Jiménez	453-456
HISTORIA DEL FRANQUISMO de Roberto Muñoz Bolaños	457-460

Colaboradores en este dossier	461-470

Equipo editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	471-473

Sumarios de la Primera Época

Sumarios de la Primera Época 475-493

Dossier

INTRODUCCIÓN

Era cuestión de tiempo que la revista *La Albolafia* y el mercado del arte se encontraran, pues son varios ya los estudios sobre diversos sectores de este mercado publicados por esta revista dedicada a las Humanidades y la Cultura. Por ello, queremos iniciar esta introducción agradeciendo a la dirección de la revista la oportunidad de coordinar un número monográfico dedicado al mercado del arte. Un sector económico de relevancia en nuestro país como agente dinamizador de la Economía de la Cultura y las industrias culturales. Así pues, es en estos días de mayo de 2020 cuando tenemos el honor de presentar este número, unos días de incertidumbre y desasosiego provocados por la profunda crisis sanitaria y económica que ha desencadenado la epidemia del SARS-COV2. Presentamos este número, pues, en un momento en el que se hace más necesario que nunca un conocimiento profundo del sector para poder afrontar una situación nueva que requerirá de transformaciones esenciales en la manera de llevar a cabo transacciones comerciales dentro de este peculiar mercado.

Ha sido nuestra intención incorporar a este número estudios valiosos para la reflexión sobre el mercado y los hemos dispuesto de manera que el lector discurra por un cauce seguro, del pasado al presente, y de los aspectos más concretos a los más abstractos y generales. Abre el número Daniel Casado quien revisa el coleccionismo desde los tiempos primitivos hasta el siglo XVI. A continuación, Alessandro Reggio y María Gracia de Pedro se unen para tratar de entender la emergencia en el arte y los aspectos que definen su mercado. Raquel Alonso reflexiona sobre el impacto de Internet en el Mercado del Arte, las transformaciones que exige y las que genera. Daniel Sanz nos introduce en el mundo del coleccionismo numismático, unos de los mercados más maduros dentro del sector, que Patricia Labrador particulariza en torno a las monedas de una época muy concreta, las acuñaciones de Vespasiano y el inicio de la dinastía Flavia. Laura Sánchez analiza las estrategias de marketing utilizadas por las casas de subastas que prácticamente monopolizan, en régimen de duopolio, su sector; Christie's y Sotheby's. Paula de la Fuente ofrece una visión técnica sobre el sector ferial español y, en profundidad, sobre la Feria de Antigüedades por excelencia en España: Feriarte. La siempre difícil valoración económica de los objetos propios de este mercado es tratada por Alba Trashorras a través de uno de sus factores esenciales, el estado de conservación de la pieza. Pero el precio por sí solo no será lo que desembolse el cliente y reciba el vendedor, sino que habrá que tener en cuenta la intervención del poder redistributivo del Estado a través de los impuestos. De este tema trata la investigación de Ángeles Felipe. África Fernández se adentra en la inversión en obras de arte mediante el estudio del denominado "valor refugio". Mientras, en el siguiente capítulo María Marcos revisa el estado de la cuestión en relación con el marketing imperante en el sector en un interesante trabajo. Del estudio de las posibilidades legales existentes para el traslado de piezas fuera de España se ha encargado Javier Fuentes. Y, en esta línea, Anna Figueras desvela las claves de uno de los casos de restitución internacional de obra de arte a su legítimo propietario más conocido, el caso Bloch-Bauer. Iris Oña se centra en un aspecto muy concreto y de necesario conocimiento en el sector del mercado dedicado a las antigüedades arqueológicas como es el de la protección del patrimonio arqueológico subuacático. Y, para cerrar el número, quienes firman esta introducción y coordinan este número, tienen el honor de presentar sus reflexiones sobre aspectos esenciales del Mercado del Arte. En primer lugar, Paloma Villarreal analiza, desde el materialismo filosófico, la idea de mercado del arte desentrañando su complejidad y, finalmente, Ana Vico analiza las transformaciones que ya se pueden observar a causa del im-

pacto en la estructura económica de los agentes involucrados que ha provocado la epidemia de SARS-COV2 con énfasis claro en el papel importantísimo que han jugado las nuevas tecnologías y, principalmente, internet en estos días de cese total de la actividad por suspensión del derecho a la libre circulación.

Estaríamos satisfechos si todos los artículos recogidos en este número de La Albolafia sirvieran para un mejor conocimiento del Mercado del Arte. Por nuestra parte, en tanto que responsables de su coordinación, solo nos queda agradecer a todos y cada uno de los colaboradores su entusiasta participación y a la revista la oportunidad de haber podido crear este monográfico sobre el Mercado del Arte que tanto nos enorgullece presentar.

Dra. Dña. Ana Vico Belmonte y Dra. Dña. Paloma Villarreal S. de Cepeda

Un motivo para coleccionar…[1]

Askos. Canosa, Magna Grecia. Siglo IV a.C. Terracota.
Adjunta análisis de termoluminiscencia del laboratorio QED.
Procedencia: colección belga, propiedad de Sr. René Van den Broek, anterior 1980.
Similar a pieza del Museo Británico, nº inv.: 1873,0820.526
Medidas: 69,5 x 46 x 36 cm.

Este *Askos* de gran tamaño que la Galería de Arqueología Jesús Vico ha mostrado en Feriarte 2019 está realizada en terracota, sobre la que se puede observar toda una serie de imágenes escultóricas de bulto redondo que conforma la ornamentación de la vasija. En la zona central de la panza se encuentra el rostro de Medusa, monstruo femenino del inframundo perteneciente a la mitología grecorromana. En este caso se encuentra flanqueada por dos centauros que se sitúan a cada uno de sus lados. Sobre la cabeza de Medusa, en el cuello de la vasija se dispone una pareja que se funde en un abrazo. Finalmente en los hombros y sobre el asa aportando una gran verticalidad ha sido representado un conjunto compuesto por tres figuras votivas, siendo la central, presidiendo el conjunto, posiblemente imagen de la difunta, envuelta completamente en el himmation, bajo el que oculta las manos.

Casco calcídico. Magna Grecia. Siglo V-IV a.C. Bronce.
Adjunta prueba de rayos X del laboratorio SGS Tecnos.
Procedencia: Colección Frank Stembery, Zurich, años 80.

Magnífico casco de bronce griego de tipo corintio-calcídico, en excepcional estado de conservación, se trata no solo de un ejemplar elegante, sino que además es un excelente ejemplo de la evolución de la tecnología militar de la Antigüedad. Este tipo de casco griego fue popular en Grecia en los siglos V y IV a.C., así como en las partes del sur de Italia que fueron colonizadas por los griegos. El casco calcídico toma su nombre de la ciudad griega de Calcis y parece haber sido un desarrollo del casco corintio, pero con mejoras en el diseño que proporcionaban al usuario una mejor audición y visión, lo que resultó en un casco más liviano y menos aparatoso. En la época de Alejandro Magno, los soldados de infantería pesada todavía usaban este tipo de casco, especialmente los hoplitas. Se cree que a partir de él se desarrolló el casco ático, de características similares, aunque normalmente con una mayor ornamentación en bronce y sin protección para la nariz.

Busto femenino. Egipto. Nuevo imperio, principios de la dinastía XIX. Piedra gris.

Procedencia: De una colección privada del norte de Alemania anterior a 1944. La estatua pertenecía a un grupo de figuras.

H. 48 cm, aprox.125 kg. Se trata de la parte superior de la figura de remate de una viga con un pilar posterior. La figura lleva una peluca partida en el medio, la cara completamente frontal con los ojos en forma de almendra bellamente trabajada. La

[1] Fotografías y descripciones cedidas por cortesía de Jesús Vico S.A.

estatua incluye inscripciones jeroglíficas en la parte inferior derecha en el frente y en el pilar trasero: Oración a Osiris. Relieve en la superficie lateral derecha: Dios con cabeza de animal de pie a la izquierda con la corona y el cetro del Alto Egipto. La persona representada debe haber sido un alto funcionario.

2 de Junio de 2016. Subasta 145, Lote 112.

BRUTTIUM. Rhegion. Tetradracma (415-387 a.C.). A/ Cabeza de león de frente. R/ Cabeza laureada de Apolo a der. con rama de olivo detrás. AR 17,04 g. COP-1933 vte. SBG-501. EBC/EBC-. Muy rara y más en esta conservación. Ex LEU-53, 1991, 22.

Esta ciudad sobre la parte continental del estrecho de Messina tenía una población autóctona antigua y los calcídicos fundaron allí una colonia en el siglo VIII. A principios del siglo V a.C. fue gobernada por el tirano Anaxilas, que consiguió controlar la vecina Zancle (que renombró como Messina), y fue el primero en acuñar la moneda de aquella ciudad que llevaba como tipo principal una máscara frontal de león (h.489), tipo que ya utilizaba en las de Rhegion, aunque luego lo sustituyó por una biga de mulas. Tras la expulsión de los hijos de Anaxilas (h.460) reaparece la máscara de león en las monedas, y en reverso muestra al mítico rey Lokasto sentado, cuya supuesta tumba se conservaba cerca de la ciudad. Hacia 420 a.C. los tipos cambiaron, permaneció la máscara del león, simbolizando el animal sagrado del dios Apollo, deidad principal de la ciudad, que aparece en el reverso de perfil y laureado, junto a la una hoja de olivo y frecuentemente con la leyenda del nombre de la ciudad, y además otras letras que nos muestra al artista responsable del diseño como Kratesippos o PY, posiblemente Pitágoras, un famoso escultor del siglo V. Estas monedas se mantuvieron hasta el 387 a.C. fecha de la conquista de la ciudad por Dionisio de Siracusa.

16 de Noviembre 2017. Subasta 149, Lote 549.

RECAREDO I. Tremissis. Barcinona. CNV-118.6 vte., por no tener las S retrógradas. Chaves-32, mismo ejemplar ilustrado.

Módulo pequeño típico de esta ceca. La mayoría de los ejemplares conocidos, se encuentran en instituciones públicas, siendo muy escasos los que pertenencen a colecciones privadas. EBC-. Rara.

EL COLECCIONISMO DESDE LA PREHISTORIA HASTA EL SIGLO XVI: ENTRE LA MOTIVACIÓN RELIGIOSA, EL DELEITE ARTÍSTICO, LOS CÓDIGOS DE EXHIBICIÓN Y EL NEGOCIO

Dr. Daniel Casado Rigalt
Profesor de la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA)

RESUMEN:

El instinto de posesión es algo inherente a la condición humana. Desde el Neolítico hasta el Renacimiento el acopio de objetos ha entrado en la categoría de coleccionismo. Sin embargo, el concepto "coleccionista" abarca un amplio abanico de perfiles cuya motivación, a lo largo de la historia, se ha debatido entre el placer sensorial-contemplativo, el prestigio conferido por la tenencia de piezas singulares, el potencial mercantil de los objetos histórico-artísticos y el valor religioso o emocional de las colecciones.

ABSTRACT:

The instinct of possession is something inherent to the human condition. From Neolithic Ages to the Renaissance the act of gathering objects has been considered as "collecting". Nevertheless, the concept of "collector" covers a wide range of profiles, which motivation has varied among sensory-contemplative pleasure, the prestige conferred by the possession of singular pieces, the potential trade of historical-artistic objects and the religious or emotional value of collections.

PALABRAS CLAVE: *Coleccionismo, Mercado del arte, Museo, Subasta, Coleccionista.*
KEYWORDS: *Collecting, Art market, Museum, Auction, Collector.*

INTRODUCCIÓN

En el siguiente artículo se llevará a cabo una mirada retrospectiva del coleccionismo desde los tiempos primitivos hasta el siglo XVI. Actualmente, el coleccionismo es considerado una de las formas más vistosas y universales del impulso conservacionista pero en sus orígenes no es fácil establecer los límites entre el acto voluntario de coleccionar objetos de prestigio o la circunstancia azarosa de hacer acopio de objetos con motivaciones religiosas, rituales, mágicas o creenciales. El afán de poseer objetos admirados o de prestigio es casi consustancial al ser humano, una aspiración constatada desde la misma Prehistoria. A lo largo del tiempo han sido varias las motivaciones que han fomentado el coleccionismo: el respeto al pasado, el instinto de propiedad, el amor al arte y el coleccionismo en su forma genuina. Pero esa afición, meramente

acumulativa en sus orígenes, ha impulsado un dinámico y lucrativo negocio bautizado como Mercado del Arte. En las siguientes páginas serán objeto de análisis las circunstancias históricas y socioeconómicas que hicieron del coleccionismo un fenómeno único, un negocio en potencia capaz de generar corrientes de afecto entre las personas y aquellos objetos sobre los que se proyectan significados especiales que van más allá de su uso1. Aunque la óptica museológica contempla el concepto "colección" como un "conjunto de objetos que se han mantenido temporal o permanentemente fuera de la circulación económica, y que se encuentran determinados por una protección especial, teniendo la finalidad de ser expuestos a la mirada del ser humano" la Historia nos demuestra que cualquier bien artístico tiene, y ha tenido, un valor de mercado que justifica la existencia del Mercado del Arte.

1.- EL COLECCIONISMO EN LOS ALBORES DE LA HISTORIA: NEOLÍTICO, EGIPTO Y MESOPOTAMIA

El coleccionismo es un fenómeno milenario. Ya desde la Prehistoria se tiene noticia del afán por la posesión de objetos, el interés en su acumulación y la recreación por mostrarlos. El coleccionismo existe desde que el ser humano consideró como valioso un objeto o artefacto. Por encima de su función primaria, los objetos eran susceptibles de ser conservados, reunidos, contemplados2 o seleccionados por su componente de singularidad y rareza. De hecho, en el Neolítico se atesoraban objetos en lugares recónditos e inaccesibles bien por su uso en rituales de magia, bien por su condición de únicos e inimitables en cuanto a forma, color, material o tamaño. Además, esos mismos objetos acababan formando parte de un ajuar funerario cargado de simbología. Los objetos pertenecientes al difunto - de los que había disfrutado en vida - estaban destinados a acompañarle en el Más Allá como parte de una creencia de ultratumba. Aunque es difícil emitir una valoración certera cuando arqueológicamente se constata una ocultación o un depósito de objetos, tras estos atesoramientos podría vislumbrarse el temprano sentido fetichista de la condición humana3.

EGIPTO: El siguiente período histórico en el que se detectan nuevas manifestaciones del coleccionismo es el Antiguo Egipto. Desde las primeras dinastías, en torno al 3.000 antes de Cristo, el culto a los muertos y las creencias religiosas convirtieron las tumbas de personajes ilustres en auténticos museos. Las moradas de ultratumba reservadas a faraones y altos dignatarios se acompañaban de relieves, dibujos, grabados, inscripciones, miniaturas y todo tipo de representaciones plásticas. En definitiva, una exhibición de arte mueble alusiva a los gustos, actividades y vida cotidiana del difunto. Obviamente sería aventurado atribuir a las cos-

1 Vid. GARCÍA SERRANO, Federico.: *La formación histórica del concepto de museo*, p. 40; CANO DE GARDOQUI, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, 2001; y TAYLOR, Francis Henry: *Artistas, príncipes y mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, 1960.

2 Sobre el uso de la imagen en las culturas primitivas y su capacidad de transmitir ideas y mensajes, vid. ELLIOT, Jorge.: *Entre el ver y el pensar*, México, 1.976.

3 Vid. GARCÍA SERRANO, Federico.: *La formación histórica del concepto de museo*, 2000, p. 39.

tumbres funerarias egipcias una temprana motivación coleccionista. Más bien se trataría de una acumulación simbólica de naturaleza votivo-funeraria, cuya máxima expresión es la tumba del faraón *Tutankamon* y el fastuoso ajuar que el británico Howard Carter recuperó del Valle de los Reyes en 1922. La acumulación suntuaria de que hicieron gala los egipcios no solo tenía que ver con el culto religioso. También palacios y templos eran engalanados de objetos - que se depositaban en la cámara del tesoro - con un marcado carácter representativo y ornamental. Se destinaban casi siempre a la glorificación de sus gobernantes, así como la demostración de su poder y prestigio. No hay duda de que esa tesaurización de objetos preciosos era privativa de los estamentos más poderosos: monarcas, nobles y sacerdotes.

MESOPOTAMIA: En el capítulo de manifestaciones tempranas de coleccionismo podrían incluirse también los botines de guerra obtenidos tras victorias armadas o saqueos. Buen ejemplo es el expolio llevado a cabo en Babilonia por habitantes del imperio elamita, futuro imperio persa, en el siglo XII antes de Cristo. Según las crónicas, la colección obtenida fue expuesta en Susa (capital de *Elam*) para enaltecer la victoria armada de los elamitas.

Otro episodio del que se hacen eco las fuentes es aquel en el que Asurbanipal arrebató a la ciudad egipcia de Tebas4 dos obeliscos de bronce, las puertas del templo tebano y 32 estatuas que el mandatario asirio trasladó desde Egipto a Nínive, tras exhibir temporalmente su botín junto a las puertas de la ciudad de *Assur*. A su merecida fama de coleccionista aventajado, hay que sumar su faceta de benefactor de artistas e impulsor de las ciencias. Al que fuera rey de Babilonia entre el 668 y el 630 antes de Cristo le movía un desmedido afán de captura y posesión de obras artísticas, alentado por el sentido simbólico y aleccionador que imprimía a la exhibición de sus trofeos artísticos. En sintonía con ese afán acaparador y coleccionista del que hizo gala Asurbanipal debe interpretarse su proyecto de amasar la biblioteca más importante del mundo en Nínive. Para ello reunió más de 20.000 tablillas cuneiformes de arcilla, custodiadas hoy en el *British Museum*.

Tras morir Asurbanipal, el espíritu coleccionista recayó en sus sucesores. Primero el general caldeo Nabopolasar (626-605 antes de Cristo) se propuso devolver a Babilonia el esplendor artístico y cultural de etapas previas. Tras él, su hijo Nabucodonosor (605-562 a. C.) prolongó el renacimiento artístico y cultural emprendido por su padre en Babilonia, convirtiendo su palacio en un "gabinete de las maravillas de la humanidad". La organización sistemática de obras de arte en Babilonia (tanto en palacio como en otros centros de la ciudad) en tiempos de Nabucodonosor, se conciben hoy día como una muestra precoz de actividad pre-museística; y por tanto, una prueba más de coleccionismo temprano.

2.- FENICIOS Y GRIEGOS, NUEVOS DINAMIZADORES DEL COMERCIO ARTÍSTICO

Antes de que Babilonia emergiera como ciudad de las artes y de las ciencias en el siglo VII antes de Cristo el Mediterráneo oriental venía revelándose como un escenario de hiperactividad comercial de

4 Tebas fue bautizada por Homero como "la ciudad de las cien puertas" y llamó la atención del escritor y aedo griego por la exhibición de objetos monumentales que los gobernantes promovían en la ciudad. Cf. GRIMBERG, Carl.: *El alba de la civilización*, 1967, p. 152.

obras de arte. Ya en el II milenio antes de Cristo, la isla de Creta había sido testigo de una masiva producción de obras de arte destinadas al comercio. Basta admirar cualquiera de las vitrinas del Museo Arqueológico de *Heraclion* (Creta) o de Atenas para comprender la trascendencia social y económica que debió de tener la posesión de piezas artísticas en aquellos tiempos ya lejanos. A esta efervescencia comercial de objetos preciosos contribuyeron - en la primera mitad del I milenio antes de Cristo - los fenicios, cuyas expediciones mercantiles dinamizaron el flujo de intercambios entre los pueblos mediterráneos, especialmente sirios, chipriotas, fenicios y cretenses. En cierto modo, la civilización mercante por excelencia (la fenicia) contagió a sus vecinos el gusto por la posesión de obras de arte – sobre todo arte mueble, fácil de transportar - obtenidas por la vía del intercambio, y no el saqueo, el pillaje o la victoria armada.

GRECIA ARCAICA Y CLÁSICA: Aunque las fronteras del coleccionismo, como fenómeno de concentración de obras de arte, son difusas existe un cierto consenso en admitir que la exhibición de excelencias artísticas o piezas únicas es una motivación común de coleccionistas y museos. Fue en la Grecia arcaica donde surgieron los primeros núcleos museológicos. Sin embargo, no debe atribuirse la aparición de estos primeros centros a las aspiraciones estético-artísticas de la población helena. Fue la religiosidad popular la que espontáneamente convirtió los peristilos de los templos griegos en lugares dignos de admirar. La dimensión pública de estos lugares era exclusivamente religiosa. Los fieles depositaban ofrendas a sus dioses de referencia en los llamados *thesaouroi* pero sus intenciones votivas contribuyeron azarosamente a crear espacios en los que el talento artístico comenzaba a desbordarse entre las piezas depositadas. Sobre algunos de estos *thesaouroi* existieron detalladas relaciones de piezas a modo de inventarios, como en el tesoro de Delfos. Destacó también la riqueza artística que llegó a concentrar el templo de Juno en Samos.

El primer ejemplo bien documentado es la *pinakotheke* griega (de *pinax*, cuadro; y *theke*, depósito o colección) cuyo nombre hacía referencia al espacio situado en la entrada de un templo en el que se exponían representaciones de dioses a modo de exvotos. En el caso concreto de la pinacoteca ateniense de los propileos (en la que se inspira la pinacoteca griega como fórmula genérica) proviene de la nomenclatura asignada al ala norte de los propileos o entrada monumental a la acrópolis de Atenas5. En este ala norte se exhibieron paneles pintados desde el siglo V antes de Cristo, de cuya belleza se hicieron eco el geógrafo Pausanias (siglo II a. C.) y el escritor Plutarco (siglo II d. C.). La *pinakotheke* formaba parte de un ambicioso plan integral puesto en marcha por Pericles para convertir Atenas en epicentro artístico de la Antigüedad.

GRECIA HELENÍSTICA: Dos siglos más tarde, en el año 285 antes de Cristo, surgió la institución inspiradora de los museos actuales: el *Mouseion* de Alejandría6. Su

5 Sobre los pormenores aportados por Plutarco y Pausanias, vid. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, 1993, p. 505; y SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, 1987, pp. 13-14.

6 Vid. CALVO SERRALLER, Francisco.: *El museo alejandrino*, 1996; ALONSO FERNÁNDEZ, Luis.: *Museología y museografía*, Barcelona, 1999, pp. 46-47; y DI PASQUALE, Giovanni.: *The Museum of Alexandria: myth and model*, en Beretta, M. "From

idea iniciática (santuario de las Musas) distaba del concepto actual. Ptolomeo II Filadelfo fundó el *Mouseion* con el objetivo de que ejerciera de centro cultural, aunque su principal razón de ser fuera servir de morada de las Musas7. De hecho, a las Musas – al igual que Apolo – se las relacionaba en la Antigüedad con la promoción de la música, las artes y las ciencias. Tanto es así que en este centro de tipo cultural se organizaban certámenes y concursos literarios, se investigaba y se discutía sobre múltiples áreas de conocimiento. Siempre con el beneplácito de la máxima autoridad del centro: el gran sacerdote de las Musas.

Aunque la creación del *Mouseion* está en sintonía con las ideas emanadas de las dos escuelas filosóficas atenienses por antonomasia (Academia de Platón; Liceo de Aristóteles), donde primaba el intercambio de conocimientos y la libertad para la enseñanza, lo que ha trascendido a la posteridad ha sido la vertiente artístico-contemplativa de las colecciones custodiadas en sus salas. Según testimonios de época helenística – refrendados por autores posteriores como el geógrafo griego Estrabón - el *Mouseion* alejandrino contaba con objetos y muestras anatómicas, zoológicas y astronómicas. No constan inventarios de colecciones artísticas, pero se sospecha que entre sus pórticos, jardines y exedras se custodiarían piezas procedentes de expolios y botines de guerra. Sea como fuere, este primer guiño a la instauración de un centro museístico se inscribe en el marco de la historia del coleccionismo. Poco a poco se observa además una "democratización" de las colecciones. Los museos o centros de exposición de obras de arte se abrieron poco a poco al público. Aumentó el interés por el Arte y la figura del coleccionista amplió su espectro social. Muchos coleccionistas privados acumularon en sus casas cerámicas, esculturas, pinturas, joyas.

Pinakotheke y *Mouseion* contribuyeron a reforzar la exhibición del poder político y cultural. Las colecciones expuestas en templos y palacios griegos dieron al arte heleno un sentido novedoso, ya que actuaban como elemento propagandístico del poder establecido. Los coleccionistas griegos exponían sus obras una vez al año, una novedad respecto a civilizaciones anteriores. Además, de la Antigua Grecia nos llegan los primeros nombres de artistas de la Antigüedad: *Lisipo*, *Scopas*, *Praxíteles*, Fidias, Policleto, etc. Hasta ese momento, los nombres de artistas habían sido eclipsados por los mandatarios o reyes en cuyas manos estaban sus obras. Pero en la Antigua Grecia, los artistas de mayor renombre no solo pasaron a la posteridad, sino que lograron imponer modas y estereotipos, al tiempo que sus "firmas" eran un valor añadido en consonancia con su prestigio.

La sociedad griega no solo ponderaba la obra de los artistas más cotizados. Además, comenzaba a tenerse en cuenta el valor de historicidad de las obras de arte. Tiempo atrás, lo más cotizado de la obra de arte era el valor de su material, especialmente mármol, bronce y oro. En Grecia, sin embargo, se introdujo la historicidad del objeto como un nuevo valor. En la obra de arte convergieron entonces distintos valores o criterios de valoración. Al valor del material se añadieron el valor del autor firmante de la obra, el valor de rareza o singularidad de la pieza, el valor de antigüedad y el valor histórico.

Las obras o monumentos legados por civilizaciones de otros tiempos provocaron la admiración de los griegos, especialmente en

Private to Public: Natural Collections and Museums", pp. 1-12, 2005.

7 Vid. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca.: *Manual de Museología*, Madrid, 1994, p. 14.

la época helenística, momento en el que se instaura la copia o reproducción. Durante el período helenístico surgió un fuerte sentimiento de individualidad en el ámbito del coleccionismo. Si durante la Grecia clásica (siglos V-IV antes de Cristo) se estiló un coleccionismo con una cierta amplitud social en la participación, durante los dos siglos siguientes serían príncipes, gobernantes y personajes ilustres los que acapararían la gran mayoría de colecciones privadas existentes. Uno de los gobernantes más implicados en el fenómeno del coleccionismo fue Atalo I de Pérgamo, que durante el siglo II antes de Cristo, mostró su lado más integrador al crear un complejo cultural en el que podían admirarse colecciones artísticas sobre las que se organizaban tertulias y conferencias. En el período helenístico se enmarca también el nacimiento de dos figuras esenciales: el marchante o encargado de proporcionar piezas al coleccionista; y el crítico de arte.

Mención especial merece el caso del coleccionismo en el lejano oriente y la América precolombina. Aunque tendemos a marginar a las culturas orientales y precolombinas en los análisis de los procesos históricos no debemos olvidar que el acopio de objetos y ajuares en tumbas fue también un rasgo apreciable en las antiguas culturas orientales. Es el caso de los guerreros de terracota que acompañaban la tumba de *Quin Shi Huang*, fechados en el siglo III antes de Cristo. También en la América precolombina se han documentado ajuares que podrían ser considerados una manifestación precoz de coleccionismo. Algunas de las colecciones exhibidas en centros como el "Museo del oro" de Bogotá; "Museo Chileno de arte precolombino" de Santiago de Chile; "Museo Nacional de Antropología" de México ó "Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú" de Lima – entre otros – muestran ese mismo afán acaparador por parte de los dirigentes precolombinos.

3.- ROMA: EL IMPULSO DEL COMERCIO ARTÍSTICO

En términos artísticos, Grecia fue siempre la inspiradora de Roma. Durante la etapa helenística (período comprendido entre la muerte de Alejandro Magno, 332 antes de Cristo; y la batalla de *Actium* en el 31 antes de Cristo) se produjo una progresiva adaptación de las formas griegas a otros contextos culturales resultantes del desmembramiento del imperio amasado en vida por Alejandro Magno. De esa "helenización" participó también Roma. De hecho, el arte romano ha sido considerado en muchas ocasiones como una continuidad del arte helenístico. Se entiende, pues, que en Roma encontraran continuidad aquellas instituciones e iniciativas griegas encaminadas a la compra, venta, exposición y colección de obras de arte.

MUSEUM ROMANO: En el *Mouseion* alejandrino se inspiró el *museum* romano[8], cuya denominación tampoco haría referencia exclusiva a la exposición de obras artísticas. El concepto romano de *museum* adquirió un significado adicional respecto a su precedente griego. Definía unas grutas, ubicadas en el interior de las villas, a las que se retiraban a meditar sus propietarios. En su interior se celebraban además reuniones filosóficas, lo que hace suponer que todavía la motivación artística era todavía secundaria. Respecto al término pinacoteca, también de inspiración griega, el arquitecto y tratadista romano Vitrubio se refirió - en el primero de los Diez Libros de Arquitectura - a ella como estancia

8 Vid. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis.: *Museología y museografía*, Barcelona, 1999, p. 48.

o depósito de obras de arte. Sobre dactilotecas (o museos de gemas o piedras grabadas) ya hay constancia en tiempos de Julio César9. De ellas se hace eco el escritor latino Plinio el Viejo al hablar de las seis dactilotecas del templo de *Venus Genitrix*, ubicado en el foro de César.

Los romanos heredaron de los griegos la afición por acaparar obras de arte, pero en tiempos de Roma se hizo más enfática la práctica del coleccionismo como fórmula de ostentación, triunfalismo bélico y expresión de poder. La posesión de piezas proporcionaba al coleccionista el prestigio y reconocimiento necesario para reforzar su posición social.

BOTINES DE GUERRA: La llegada masiva de objetos artísticos de cierto valor se vio espoleada por los continuados pillajes y saqueos cometidos por el ejército romano en los territorios conquistados. El latrocinio proporcionó a las arcas romanas infinidad de botines. Han pasado a la historia, entre otros, los saqueos de la ciudad siciliana de Siracusa10 (210 antes de Cristo), la ciudad griega de Corinto11 (146 antes de Cristo) o la ciudad judía de Jerusalén (70 de nuestra era). Las propias vías de Roma fueron engalanadas en múltiples ocasiones con los trofeos de guerra arrebatados al enemigo y la afluencia constante de piezas de valor dio vida a un comercio artístico cada vez más dinámico. Además de la notoriedad que las piezas aportaban a sus dueños, éstas comenzaron a tener su propio valor mercantil.

PRIMEROS COLECCIONISTAS – ROMA REPUBLICANA: Generales y emperadores fueron los primeros grandes coleccionistas de Roma. Pompeyo o César practicaron una suerte de coleccionismo ligado al poder emanado de su condición consular en el siglo I antes de Cristo. Sus victorias militares engordaron sus colecciones, expuestas a menudo con un sentido propagandístico en las vías sacras de la capital. Como ejemplo, la compra de dos cuadros del pintor griego *Timomachus* por parte de Julio César - una Medea y un Ayax – por una suma de 80 talentos de plata, con la intención de exponerlos en el templo de *Venus Genetrix*.

Pero poco a poco, generales de renombre, reputados hombres de negocios y altos magistrados tuvieron acceso a piezas subastadas en plazas públicas. El historiador y ensayista griego Plutarco dejó escrito que uno de los más notables coleccionistas fue Lucio Licinio Lúculo, general romano del siglo I antes de Cristo que combatió a las órdenes de Sila para acabar alcanzando el consulado en el 74 antes de Cristo. Lúculo hizo gala de una sensibilidad por las artes inusual en alguien de su rango, que le llevó a amasar una valiosa colección de estatuas y pinturas, sobre todo tras sus campañas militares por el Mediterráneo Oriental en la primera mitad del siglo I antes de Cristo. Otro nombre asociado a las grandes colecciones del período republicano es el de Crisógono, un liberto de Sila que llegó a acaparar metales preciosos, valiosos cuadros, estatuas, mármoles y una impresionante colección de vasos de Corinto y de la isla de Delos. Cabe señalar que la adquisición de obras de arte implicaba una concepción de status com-

9 Vid. CASTELLANOS PINEDA, Patricia.: *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, 2008, p. 97.

10 Vid. BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio. y TORELLI, Mario.: *El arte de la antigüedad clásica: Etruria-Roma*, Ediciones Akal, Madrid, 2000, pp. 83-84; Vid. CHARNEY, Noah.: *Art crime. Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves*, New York, 2016, pp. 264-266.

11 Vid. LA ROCCA, Eugeni.: *Dai necrocorinthia all'odierno saccheggio delle necropoli etrusche ed italiche. Una visione distorta delle opere d'arte*, Roma, 2013, pp. 35-36.

plementaria a la posesión de escenarios arquitectónicos. Por eso existe un vínculo evidente entre el mercado del arte y las propiedades inmobiliarias.

En época tardo-republicana se enmarca la consolidación de las subastas, como escenario de compra-venta de piezas artísticas. Aunque se conocen subastas en el mundo griego y en el Egipto ptolemaico, serán las subastas de las décadas finales de la República las registradas por las fuentes con detalle. La etimología de la palabra (sub- hasta; cuyo significado literal es bajo la lanza) responde al procedimiento seguido en tiempos romanos. Se vendía el botín de guerra en una plaza, con permiso del emperador, y la venta se ejecutaba tras el ritual de colocar la lanza sobre el botín adjudicado al mejor postor. Poco a poco las subastas (que comenzaron como actos públicos) encontrarían entre las élites adineradas nuevos cauces privados de compra-venta de piezas12.

Paralelamente comenzaron a circular por Roma copias legales de obras de arte que, junto con otras reliquias, imprimieron al comercio artístico un importante dinamismo. No tardó en surgir un mercado paralelo de falsificaciones, gracias a las cuales se enriquecieron algunos. El nombre del más afamado falsificador de época romana, Damasippus, aparece también vinculado a la de la especulación de obras de arte y a lucrativas transacciones inmobiliarias. Según Horacio, *Damasippus* desarrolló una habilidad especial para revalorizar el precio de una obra de arte, atribuyéndole una falsa procedencia mítica.

PRIMEROS MARCHANTES-PERÍODO HELENÍSTICO: El negocio se fue consolidando y la figura del marchante (surgida en el período helenístico) se reveló como una pieza clave en la compra-venta. Los marchantes eran expertos en arte griego (referente indiscutible en el mercado del arte de la Antigüedad) y ejercían de intermediarios en las transacciones. Alcanzó tal dinamismo el comercio artístico que muchos artistas griegos desembarcaron en tierras itálicas, atraídos por la eclosión del negocio. La imposición de las modas13 ejerció también una importante influencia en el desarrollo y evolución del comercio artístico. Caso paradigmático, según señalan algunas fuentes de época romana, es el de los bronces de Corinto14, arrebatados a la ciudad griega con motivo de su incendio y saqueo en el 146 antes de Cristo. Se subastaron por un precio desorbitado que tuvo más que ver con el efecto sociológico o simbólico del episodio histórico (la toma de Corinto supuso la conquista de Grecia por parte de Roma) que con el precio real de los metales.

COLECCIONISTAS DESTACADOS: Las colecciones eran privadas y fueron tratadas como bienes de colección nominales. Solían conservarse en las villas de recreo de los pudientes. Un buen ejemplo es Villa Adriana de Tívoli, en las afueras de Roma. Se trataba de la villa residencial del emperador Adriano y llegó a contener tal cantidad de obras de arte que a pesar de cumplir funciones de espacio de ocio, su aspecto era el de un museo. Otra demostración ostentosa de colección artística se la atribuye al emperador del siglo I de nuestra era Nerón, que

12 Vid. GARCÍA MORCILLO, M.: *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, Barcelona, 2005.

13 Sobre la convergencia múltiple de factores (moda, prestigio, capricho, valor, precio) que condicionan el funcionamiento del mercado del arte, vid. GARCÍA SERRANO, Federico.: *La formación histórica del concepto de museo*, p. 40, 2000.

14 Vid. GARCÍA MORCILLO, Marta.: *Zwischen Kunst und "luxuria": die korintischen Bronzen in Plinius "Naturalis Historia"*, 2010.

mandó traer de Delfos 500 estatuas para engalanar su palacio imperial: la *Domus Aurea.*

Especial impacto literario tuvo en Cicerón (ilustre escritor del siglo I antes de Cristo, además de reputado amante del arte) un episodio en el que ilustra el mercado del arte de época tardorrepublicana. En la primera parte de los discursos de las Verrinas (inspiradas en el tirano siciliano Verres15), Cicerón describe cómo el mandatario obliga a *Heius*, un rico propietario siciliano, a venderle tres insignes esculturas de Praxíteles, Mirón y Policleto por la ridícula cantidad de 6.500 sestercios. El propio Cicerón apunta a una apropiación indebida por parte de Verres, enmascarada en una venta dotada de legalidad gracias a los registros y libros de cuentas pertinentes. Lo cierto es que Verres obtuvo las estatuas tras desembolsar un precio muy inferior al precio de mercado.

Pero los objetos artísticos no eran privativos de la esfera privada. Fueron varios los romanos ilustres que intentaron concebir una colección artística como un bien del patrimonio cultural público. Tal es el caso de Marco Vipsanio Agripa, yerno del emperador Augusto, además de su consejero. Agripa - que vivió de cerca la transición entre la etapa final de la República y el nacimiento del Imperio Romano - propuso una política socio-cultural encaminada a transmitir a los ciudadanos su identificación con los valores artísticos y culturales del estado romano. De hecho, se le atribuye a él uno de los primeros intentos de la historia de fundar un museo público, al exponer en el Panteón que lleva su nombre las obras requisadas y expoliadas en los territorios recién anexionados. El coleccionismo practicado por Agripa fue más allá de la simple exhibición imperialista de sus éxitos militares, como cuando compró por 1.200.000 sestercios dos cuadros a los habitantes de la ciudad de *Cyrica*. Quería inculcar en las masas un sentimiento de nación a partir de su patrimonio, un aglutinante de los valores patrios que consolidara las raíces identitarias de Roma. En la línea de Agripa deben situarse las propuestas de Plinio y Cicerón. Ambos reclamaron que las grandes obras artísticas deberían estar destinadas a la exhibición pública, alejadas del "excesivo lujo de lo privado".

Como ha sido señalado, Grecia ejerció de referente artístico en tiempos romanos. Pero no solo desde el punto de vista estilístico. Algunos testimonios nos hablan incluso de que en época republicana funcionó un comercio a gran escala de objetos de lujo y obras de arte que, procedente del emporio heleno de Delos, desembarcaba en el puerto itálico de *Puteoli*. Aunque no son muchos los datos que iluminan el mercado del arte en el sector privado, se sospecha que el comercio artístico que nutrió Roma procedía en buena parte de territorio griego.

EVENTOS Y FESTIVALES DE NATURALEZA ARTÍSTICA: El mercado del arte y sus escenarios físicos, en tiempos de Roma, puede sondearse a través de las fuentes. Suetonio, por ejemplo, describió los festivales de los *Sigillaria*16 – celebrados en el mes de diciembre, al igual que los *Saturnalia* – como eventos en los que eran puestos a la venta estatuillas de arcilla y objetos artísticos de distintos estilos y procedencias. En idénticas fechas, según recoge Suetonio, Augusto subastaba o distribuía objetos artís-

15 Vid. CHARNEY, N.: *Art crime. Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves*, New York, 2016, pp. 266-268.

16 Vid. HOLLERAN, Claire.: *Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Principate*, Oxford, 2012, pp. 192-193.

ticos y de lujo. Otro destacado escritor romano, Marcial, se hizo eco de las *Saepta* Iulia17 del Campo de Marte. Se trataba de otra celebración, de naturaleza mercantil, en la que desfilaban piezas artísticas de todo tipo: bronces griegos, vasos de múrrina (de espato de flúor y resina de mirra), estatuas de Policleto, etc. Marcial se detiene en la figura de un tal Mamurca para retratar a un coleccionista de época cesariana que se detenía durante horas frente a los objetos, tratando de detectar defectos o detalles que pudieran alterar el precio o la revalorización de la pieza. Otro emplazamiento de la urbe dedicado al comercio de objetos preciosos era el *Velabrum*.

BIBLIOFILIA TEMPRANA: De forma paralela surgió en Roma el interés por coleccionar libros o bibliofilia18. Se produjo un creciente auge de nuevos propietarios de bibliotecas y "cazadores de libros", especialmente entre los estratos menos acomodados. Autores como Luciano inciden, con cierto sarcasmo, en un fenómeno típico de los ricos amateurs, consistente en acumular - con ciertas ínfulas de intelectualidad - libros de los que se desconocía la temática y contenido. Trataban de combatir así el estigma de ignorancia intelectual que acompañaba tradicionalmente a las clases adineradas. El propio Luciano lamentaba que el libro se hubiera convertido en un preciado bien susceptible de ser vendido en subastas, lo que distanciaba a los pobres de dinero y ricos en inquietudes culturales, del acceso a los libros.

17 Vid. ALBERS, Jon.: *Die römische Saepta in Republikanischer Zeit*, Bern, 2009.

18 Vid. WEISE, O.: *La escritura y el libro*, Editorial Labor, Barcelona, 2005, pp. 138-140.

4.- EL COLECCIONISMO MEDIEVAL ENTRE LA INSPIRACIÓN TEOCRÁTICA Y LA OSTENTACIÓN MONÁRQUICA

Como en centurias precedentes, el coleccionismo tuvo durante el Medievo un importante componente socio-económico. La posesión de objetos singulares representaba el poder, la riqueza, el prestigio y la distinción de su propietario. Durante la Edad Media (siglos V al XV) reyes, altos dignatarios e Iglesia acapararon el coleccionismo medieval19, un fenómeno que discurrió, en buena medida, por cauces teocráticos. El impacto que produjo el cristianismo en Europa, norte de África y Próximo Oriente, en los primeros siglos de nuestra era, se tradujo en un arte "al servicio de Dios" que produjo gran cantidad de objetos de gran valía artística.

Desde los primeros siglos del cristianismo se concibieron las imágenes y los iconos con un sentido didáctico-pedagógico, para acercar a los fieles al significado de la doctrina cristiana. Los objetos litúrgicos, presentes en el ritual, tenían un alto valor simbólico ya que representaban la recreación de la ceremonia religiosa y el culto eucarístico; y eran concebidos como auténticos "tesoros eclesiásticos"20. Además, eran admirados por su calidad artística y estética, que los convertían en obras de arte. Estos objetos eran custodiados en sacristías o dependencias que recibían distintas denominaciones según la épo-

19Vid. CASTELLANOS PINEDA, Patricia.: *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, 2008, p. 98; y CARAMÉS POSADA, Carolina: *El coleccionismo en la Edad Media,* 2008.

20 Vid. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis.: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo,* Madrid, 1993, p. 60; y sobre el tránsito desde los llamados *thesaurus* a los tesoros y relicarios, vid. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis.: *Museología y museografía*, Barcelona, 1999, p. 49.

ca y el lugar y que se consideran una fase embrionaria de los futuros museos, por la alta concentración de objetos artísticos atesorados. Se considera un gesto inequívoco de culto a los objetos con un trasfondo de sentido simbólico.

MANIFESTACIONES MEDIEVALES DE COLECCIONISMO ECLESIÁSTICO: España cuenta con dos ejemplos paradigmáticos de lo que sería considerado coleccionismo eclesiástico: los Tesoros de la Cámara Santa de Oviedo 21 (donde se custodia la Cruz de los Ángeles, la Cruz de Don Pelayo y la Arqueta de las Ágatas) y los de San Isidoro de León22 (donde se guardan las arcas de San Juan y San Pelayo, la arqueta con las reliquias de San Isidoro y el cáliz de Doña Urraca). En ambos casos, las colecciones se han nutrido de donaciones llevadas a cabo por la realeza y la aristocracia desde la Edad Media. De ahí que las ofrendas de orfebrería y objetos religiosos hayan incrementado el acervo artístico de catedrales, iglesias y capillas funerarias. Muchas veces, las piezas acumuladas procedían de saqueos o conquistas. Aunque este tipo de bienes sean incluidos como un epígrafe más de la historia del coleccionismo, conviene matizar que, en este caso, se trataba más de una motivación de atesoramiento o custodia que de colección. Entre las donaciones recibidas por la Iglesia, se cuentan también objetos de naturaleza profana, lo que demuestra que ya en la Edad Media se valoraban los objetos por su valor intrínseco. Se ponderaba lo maravilloso, lo extraordinario. De ahí que entre joyas, relicarios y manifestaciones plásticas, pudieran encontrarse trofeos de caza o los llamados naturalia: objetos de la naturaleza, como el cocodrilo disecado expuesto en la Catedral de Sevilla.

En el arte paleocristiano y en las posteriores iglesias griegas y ortodoxas se denominan *diaconicon* y *prothesis* aquellas pequeñas capillas, inspiradas en los *thesaouroi* griegos, que ejercían de repositorios sacros. Cumplían además función de reservas, ya que podía recurrirse a la venta o intercambio de los objetos atesorados en caso de necesidad perentoria: conquista, obtención de dinero destinado a las Cruzadas, inmunidad a cambio de objetos, etc.

"CÁMARAS DEL TESORO" EN LA ALEMANIA MEDIEVAL: En Alemania se conocen como *Schatzkammer* (cámara del tesoro, en alemán) aquellos lugares destinados a contener los bienes más valiosos en los castillos. Su origen procede de los señores feudales, aunque la *Schatzkammer* por excelencia es el Tesoro Imperial que perteneció a los monarcas de la Dinastía Habsburgo23. Se encuentra en el palacio vienés de *Hofburg* y fue construida en el siglo XIII. La Cámara, expuesta al público en la actualidad, cuenta con una nutrida colección de joyas, relicarios, espadas, lanzas y coronas que pertenecieron a los emperadores del Sacro Imperio Romano-Germánico y del Imperio Austriaco.

MONARQUÍAS COLECCIONISTAS: Al coleccionismo de inspiración religiosa hay que sumar el coleccionismo protagonizado por las monarquías medievales, como la citada de los Habsburgo. A medida que las

21 Vid. MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando.: *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 18-19.

22 Vid. MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando.: *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 20-21.

23 Vid. DACOSTA KAUFMAN, Thomas.: From treasury to Museum: *The collections of the Austrian Habsburgs*, 1994, pp. 137-154; y MORÁN TURINA, Miguel.: *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, 2010.

casas reales se consolidaban en Europa, los reyes crearon sus propias esferas de poder. El Estado, como estamento rector, se fue separando de la Iglesia y los reyes asumieron la importancia de las artes en el ceremonial de la corte, creando su propia imaginería. De esa manera, la monarquía pretendía reafirmar una autoridad basada en la transmisión dinástica y en la designación divina. Los monarcas se desdoblaron en mecenas y los palacios de sus majestades se convirtieron pronto en depósitos de colecciones artísticas de primer nivel. Carlomagno (entre otros emperadores) logró recopilar una gran colección de gemas, joyas, monedas y restos arquitectónicos de monumentos antiguos. Otros monarcas de época medieval sucumbieron al encanto de los objetos exóticos procedentes de reinos maravillosos (fundamentalmente Asia y África) e incorporaron a sus colecciones: huevos de avestruz, cuernos de unicornios, etc. Se trataba de objetos, alejados de lo cotidiano, a los que se atribuían propiedades curativas, además de considerarse idóneos para la meditación. No tardaron en alcanzar potencial de revalorización por la demanda que generaba su rareza y singularidad. Príncipes y reyes hicieron un uso propagandístico de sus colecciones. Con ellas trataban de impresionar o seducir a rivales, aliados, potenciales enemigos, visitantes extranjeros o delegaciones diplomáticas. Todo el repertorio de maravillas artístico-iconográficas (*mirabilia*) acumulado por las casas reales reforzaba la grandeza y el boato de las casas dinásticas europeas.

Muchas tumbas con ajuar fueron expoliadas durante la Edad Media, circunstancia que estimuló aún así el comercio artístico y la compra-venta de piezas procedentes del pillaje. En la Europa Central y del Norte, se recurrió con frecuencia a la búsqueda de objetos antiguos en túmulos prehistóricos, monumentos megalíticos o cámaras funerarias.

EL COLECCIONISMO ENTRE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS: Las congregaciones religiosas (especialmente benedictinos y dominicos) se cuentan entre los estamentos que participaron en el fenómeno del coleccionismo medieval. Algunos monasterios encontraron una motivación espiritual en la colección de objetos y joyas que supuestamente favorecían la meditación. El acceso a estas piezas era limitado. Clérigos, príncipes, prelados, nobles y benefactores de abadía podían disfrutar a menudo de la contemplación de los objetos, que solo eran exhibidos a la multitud con ocasión de festivales especiales o eventos sacros de participación colectiva. Las catedrales, además, se revelaron como monumentos de carácter museístico. Contenían tesoros con relicarios, manuscritos, vestiduras litúrgicas, piezas de orfebrería, etc.

NUEVOS PERFILES DE COLECCIONISTA: Entre los siglos XIV y XV comenzó a diversificarse el perfil de los coleccionistas. A los reyes y las congregaciones religiosas de mayor posición económica se sumó un sector de la nobleza y de la élite urbana, que tenía sus propios códigos de promoción social y estrategias para labrarse una reputación a partir de la exhibición de sus colecciones24. El pujante comercio de la época, la emergente clase burguesa25 y la cultura urbana fomentaron la aparición de un coleccionismo de sesgo cortesano, burgués y clerical. Paralelamente surgió el gusto por lo

24 Vid. URQUÍZAR HERRERA, Antonio.: *Estrategias de imagen de las élites urbanas*, en "Imágenes del poder en la Edad Moderna", 2015, pp. 191-195; y MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando.: *El Coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 29-30.

25 Vid. LEÓN, Aurora.: El Museo. Teoría, praxis y utopía, 1990, p. 23.

profano, por la vida mundana y el estado del bienestar. Uno de los mejores ejemplos de coleccionistas de los siglos XIV y XV fue la ilustre familia florentina de los Medici. Entre sus colecciones se cuentan reliquias, antigüedades, pinturas de artistas de la época; y piezas naturales – como corales o cáscaras de coco – que nada tenían que ver con las expectativas de revalorización o los poderes mágicos que se perseguían en siglos previos. Se buscaba, una vez más, afianzar la posición social e intelectual con la propiedad de objetos raros y difíciles de conseguir. Eran piezas privativas de la élite social y económica de las ciudades. Cabe destacar la colección artístico-arqueológica acumulada por *Oliviero Forzetta* en la Venecia del siglo XIV26; y el considerable acopio de piezas artísticas promovido por Lorenzo el Magnífico en la Florencia de la segunda mitad del siglo XV.

También el Papado se sumó al fenómeno coleccionista. Buen ejemplo es Alejandro VI (cuyo nombre de nacimiento era Rodrigo de Borja) que ocupó el sitial de San Pedro entre 1492 y 1503. El citado Papa reunió una interesante colección epigráfica27

A lo largo de los siglos XIV y XV cobraron relevancia colecciones artísticas como las miniaturas del período conocido como Gótico Internacional, en un momento (bautizado por los críticos de arte como primera revolución icónica) en el que la reproducción de imágenes fomentó la socialización del arte. Especialmente conocidas fueron las colecciones de Carlos V28, los duques de Borgoña, Jean (duque de Berry) o el mariscal *Boucicaut*. El duque de Berry contó con la obra cumbre de este período: Las muy ricas horas del Duque de Berry, un manuscrito ilustrado repleto de plegarias para ser recitadas por los fieles, que fue encargado al taller de los hermanos *Limbourg*. En la misma época, comenzaron a adquirir reputación colecciones de joyas; estampas y grabados; sillerías de coros; vidrieras, tapices y muros de inspiración cinegética (cacería). La colección reunida por el Duque de Berry representa la transición entre el concepto de tesoro medieval y las connotaciones del tesoro en los tiempos modernos.

COLECCIONISMO REAL EN ESPAÑA: En España, el coleccionismo real se inició con los Reyes Católicos. Las primeras colecciones pictóricas reales datan del siglo XV pero en décadas previas ya se atisbaba un creciente interés monárquico en hacer acopio de obras de arte. Pedro IV de Aragón el Ceremonioso (1319-1387) contó con una nutrida nómina de orfebres, pintores y escultores "*de la casa del senyor rey*", precedente de los artistas de cámara de siglos posteriores. Para la posteridad han quedado los sepulcros reales del Monasterio de Poblet que el Ceremonioso encargó a prestigiosos artistas. Del tramo final del siglo XV merece ser destacada la colección de Fernando II de Aragón, a quien favorecieron las relaciones que la Corona de Aragón mantenía con algunas regiones italianas. El monarca aragonés contó con un gabinete de instrumentos científicos, concebido al modo de los gabinetes italianos (*studioli*) de la época. Además, la colección incluía libros de autores latinos, medallas, joyas y armas.

Desde principios del siglo XV - momento en el que comenzaban a disiparse los principios teocráticos medievales que dieron paso a un período de mayor calado humanista - los reyes de la dinastía castellana de los

26Vid. POMIAN, Krzystof.: *Collection: une typologie historique*, 2001, p. 10.
27 Vid. MARTÍN-ESPERANZA, Paloma.: *Alejandro VI y las antigüedades de Roma: coleccionismo, excavaciones y spolia*, 2018, pp. 4-9.
28Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín.: *Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI*, 2002, pp. 117-118.

Trastámara mostraron un especial interés en las artes decorativas. Acumularon cerámicas, objetos de oro, telas, alfombras, tapices, libros con miniaturas, guadamecíes (cueros labrados), vajillas de cristal, etc. Pero no eran los únicos interesados en el arte ornamental. Poco a poco, los ornamentos empezaban a revalorizarse con independencia del valor del edificio en el que estaban contenidos29. Se trataba de piezas portátiles, manejables y autónomas que nutrieron un mercado con una demanda cada vez mayor por parte de la naciente burguesía urbana. La emancipación de las obras de arte (contenido) respecto del lugar en el que se custodiaban (continente) supuso un espaldarazo definitivo para el coleccionismo, que se convirtió en una actividad con verdadera proyección mercantil. Los talleres se multiplicaron y tanto artistas como artesanos de calidad salieron progresivamente del anonimato para convertirse en cotizados maestros. Muchos talleres comenzaron a ejercer de tiendas de arte, por las que desfilaban ya intermediarios, que acabarían evolucionando hacia la figura del anticuario. Son la génesis, también de las casas de subastas.

El coleccionismo emprendido por la burguesía logró ir más allá que el coleccionismo "acumulador y atesorador" de corte eclesiástico y las ferias se convirtieron en lugares de exposición de obras de arte y venta, donde se llevó a cabo – por vez primera - la venta directa de piezas. El componente mercantil y económico condicionó el desarrollo del nuevo coleccionismo, que habría de consolidarse durante el siglo XVI30. Las transacciones comerciales con las obras de arte se estaban convirtiendo poco a poco en la base de un lucrativo oficio desde la Baja Edad Media. A medida que proliferaba el Mercado del Arte, se fueron imponiendo las preferencias de artistas y clientes. Tablas, tapices y esculturas exentas fueron los tamaños más demandados: mientras el óleo, la pintura sobre lienzo y el grabado se revelaron como las técnicas preferidas, gracias a su facilidad de manejo.

5.-LA EDAD DE ORO DE LAS COLECCIONES. EL SIGLO XVI Y LA CULTURA HUMANISTA

Las tendencias antropocéntricas que impregnaron la Europa de los siglos XV y XVI fueron dejando atrás ese tributo teocrático que tanto había condicionado la sociedad y la cultura de los siglos previos. La emergente cultura humanista vino acompañada de un movimiento artístico (Renacimiento) que trajo el redescubrimiento de las culturas clásicas y la revalorización de la arqueología, como disciplina capaz de rescatar el legado artístico clásico que permanecía aún en el subsuelo. Grecia y Roma volvieron a ser las inspiradoras de artistas y coleccionistas, que renovaron su interés por el mundo grecorromano. El nuevo rumbo del coleccionismo31 lo impuso la moda de acumular esculturas, joyas, camafeos o cerámicas clásicas, entre otras reliquias; y apareció la figura del anticuario, evolución del intermediario formado en escuelas o talleres que acabaría acaparando parte del negocio. Ese coleccionismo

29 Vid. GARCÍA SERRANO, Federico.: *La formación histórica del concepto de museo*, p. 44.

30Vid. ARACIL, Alfredo: *La excepción y la norma: el coleccionismo en el siglo XVI*, 1979, pp. 149-160.

31 Vid. SHELTON, Anthony Alan: *Cabinets of transfression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World,* en ELSNER, J. y CARDINAL, R.: *The cultures of collecting*, Cambridge, 1994, pp. 177-182.

temprano de naturaleza humanista contó con el soporte ideológico de figuras como Petrarca 32 , intrépido coleccionista de pintura y escultura que siguió el ejemplo de Plinio el Viejo.

ITALIA, EPICENTRO ARTÍSTICO: Italia se reveló como epicentro artístico de Europa y las cortes italianas como los escenarios más representativos del coleccionismo de la época33. También los aristócratas italianos mostraron un especial interés por acaparar piezas que reunían en gabinetes (*studiolo*, galería, *closet*, *Kabinett* o *cabinet*) o estancias o palacios34 donde se custodiaban obras de arte. De mediados del siglo XVI procede la primera mención (atribuida al aristócrata italiano *Paolo Giovio*) a la palabra *museum*35, como lugar donde se conservaban colecciones artísticas.

Ilustres familias florentinas como los *Strozzi*, los *Medici* o los *Rucella*; los *Visconti* (Milán); los Gonzaga (Mantua); o los *Montifeltro* (Urbino) compartieron con el Papado (Pablo II, Julio II, León X y Pablo III) la consideración de coleccionistas más destacados del siglo XVI. Un reconocimiento que recae también sobre el citado *Paolo Giovio*, que reunió en su palacio de Como una colección de retratos que le han hecho merecedor al título de "museo histórico más antiguo del mundo". Poco tiempo después se abrieron al público los museos vaticanos, dejando atrás así su anterior condición de museo semiprivado.

En los difusos límites entre museo y colección se encuentra la galería florentina de los *Uffizzi* (o galería de las oficinas), construida por *Giorgio Vasari* en 1559 - abierta al público en 1582 - a petición del gran Duque Cosme I, para dar cobijo a las excelencias pictóricas propiedad de los *Medici*. A pesar de su apertura al público, la galería de los *Uffizzi* no se convirtió en institución pública hasta su donación al Estado en el siglo XVIII 36 . Los *Medici* atesoraron también importantes colecciones fuera de las fronteras itálicas. En pleno corazón de París, Catalina de *Medici* convirtió el Hotel de *Soissons* (un lujoso palacio residencial) en escenario museístico donde custodió tapices, esmaltes, retratos, pinturas, porcelanas, muebles y libros.

MECENAS Y COLECCIONISTAS EN LA EUROPA DEL XVI: Similares características tuvo la colección reunida por el cardenal Granvela37 (canciller de Carlos V y consejero de Felipe II) en los Países Bajos. Su privilegiada posición política le permitió hacerse con multitud de obras de arte de la escuela flamenca, que compatibilizó con su labor de mecenas. Se desenvolvió con habilidad en el mercado artístico de Amberes y a sus manos fueron a parar gran parte de los grabados producidos por Alberto Durero, obras de Leone Leoni y de Tiziano. La nómina de coleccionistas y mecenas ilustres del siglo XVI se completa con Francisco I de Francia y Alejandro Farnese. El primero convirtió el palacio de *Fontainebleau* en una

32 Vid. POMIAN, Krzystof.: *Des saintes reliques à l'art moderne* , 2003, p. 42.

33 Vid. CHRISTIAN, Kathleen Wren.: *Empire without end. Antiquities collections in Renaissance Rome, 1350-1527*, New Haven, 2010.

34 Vid. CLARKE, Georgia.: *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, 2003.

35 Vid. WELLINGTON GAHTAN, Maia.: *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Dorchester (UK), 2014, p. 68; y CAST, David: *The delight of Art: Giorgio Vasari and the traditions of humanist discourse*, Pennsylvania, 2009, pp. 66-68.

36 Vid. ALONSO FERNÁNDEZ, Luis.: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo,* Madrid, 1993, pp. 65-85.

37 Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín.: *Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI*, 2002, pp. 119-124.

verdadera pinacoteca, con cuadros de Leonardo Da Vinci, Tiziano y Miguel Ángel; y logró hacerse con una colección de mobiliario comprado en el Norte de Italia. Por su parte, el cardenal Alejandro Farnese, reunió la mejor colección de antigüedades de Roma. Muchas de ellas engrosan actualmente algunas vitrinas del Museo Arqueológico de Nápoles.

En latitudes centroeuropeas destacó la ebullición artística alcanzada por la corte de Praga. El emperador Rodolfo II, que ha pasado a la historia por su carácter excéntrico y enfermizo, atesoró en su castillo de Praga una impresionante colección particular, catalogada por los críticos dentro del género Wunderkammern o Cámara de Maravillas (en francés Chambre des Merveilles)38. Se trata de colecciones eclécticas, tendentes al manierismo (corriente artística de corte anticlásico), que rebasaban la concepción clasicista estilada hasta entonces y que atendían a un triple criterio artístico, científico y técnico. Muchas de las piezas atesoradas procedían de ayudantes y conocidos que, gracias a sus contactos en otros países, surtían de piezas y artilugios al entonces rey de Bohemia y Hungría. La Cámara de Maravillas de Rodolfo II comprendía juguetes mecánicos, relojes, máquinas, manuscritos, libros de magia, monedas, piedras preciosas, esculturas, dibujos, grabados, cuadros, etc.

En Baviera, el duque de Munich Guillermo IV acumuló gran cantidad de obras artísticas en el interior de una cámara construida junto al palacio ducal. Además, construyó una biblioteca y reunió una vasta colección de joyas. Su heredero, Guillermo V de Baviera, dejó para la posteridad un meticuloso inventario de 1.300 piezas. También en tierras germanas cabe destacar la colección formada en Dresde hacia 1560, en los inicios de la corriente manierista. La colección se compone de instrumentos mecánicos, vasos preciosos, cofre de tesoros y cuadros artísticos; objetos artísticos matemáticos, espejos artísticos, objetos naturales; y figuras de piedra y metal. Todo el conjunto fue inventariado varias décadas después.

El archiduque Fernando II del Tirol consiguió reunir en su castillo de Ambras (Innsbruck, Austria) otra interesante Cámara de Maravillas. Declarado amigo de las artes, el archiduque Fernando reunió en la llamada sala de "arte y prodigios" una nutrida galería de esculturas, pinturas, retratos, libros y armaduras (los Rüstkammern son guardarropas de armadura de parada típicos de latitudes germánicas), expuestos ahora en el Kunsthistorischen Museum de Viena.

En España, buena parte de las inciativas colectoras recayó sobre la potentada nobleza secular y la alta jerarquía eclesiástica. La moda clásica alimentó el gusto por la estatuaria, las colecciones numismáticas, medallísticas y epigráficas, más fáciles de transportar y adquirir. De ahí que proliferara la figura del anticuario, en cuya faceta destacaron nombres como Lucio Marineo Sículo, Ambrosio de Morales, Felipe de Guevara, Arias Montano y Antonio de Agustín. La pasión por las antigüedades fue cultivada también por casas nobiliarias en distintas zonas de la geografía española. Buen ejemplo es Andalucía39, donde destacaron apellidos ilustres como los Alcalá o los Enríquez, en Sevilla. En Aragón, la familia que alcanzó

38 Vid. POMIAN, Krzystof.: *Collection: une typologie historique*, 2001, p. 13; y URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento,* 2007, pp. 15-18.

39 Vid. URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento,* Madrid, 2007.

más notoriedad en el ámbito del coleccionismo privado fue la de los Villahermosa40, una faceta en la que los Hurtado de Mendoza41 hicieron lo propio en Castilla. Las clases adineradas pusieron en marcha una especie de "escenografía doméstica" con la que mostraban sus casas como "espejo de virtudes y espacio social"42.

Tampoco los reyes quedaron al margen del fenómeno coleccionista. Carlos V, al subir al trono en 1517, contó con una nutrida colección artística, procedente del activo mecenazgo desarrollado por su abuelo Maximiliano I. El nuevo monarca español, de origen alemán, contaba con cuadros, libros, joyas, tapices, objetos litúrgicos, relojes, armamento, instrumentos científicos y cartográficos; y rarezas naturales o naturalia, que llegaron a estar custodiados en el monasterio de Yuste. Una de las colecciones más preciadas del soberano hispano-alemán fue la ofrecida por Hernán Cortés en 1519: el tesoro de Moctezuma. De María de Austria recibió la Corona española destacados cuadros de Tiziano, Antonio Moro, *Van Eyck* y Miguel Coxcie; junto con medallas, tapices y antigüedades. El reinado de Felipe II (1527-1598) coincide con el desarrollo del coleccionismo manierista puro. Entre sus colecciones destacaron libros, manuscritos e instrumentos científicos que conformaron la etapa embrionaria de la futura Biblioteca Escurialense. La colección artística de Felipe II se repartía entre el Palacio de El Pardo y el desaparecido Alcázar de Madrid, a la que se fueron sumando los regalos de embajadores y sus propias adquisiciones. En línea con su mensaje imperialista, Felipe II (que concibió sus colecciones como un museo con rasgos de microcosmos cultural) organizó la Armería, para la que mandó construir un edificio frente al Alcázar. Aparte de prodigarse como coleccionista, el monarca español fomentó el mecenazgo de las artes. En el ámbito pictórico, Felipe II dejó atrás el concepto de la Cámara de las Maravillas o *Wunderkammern* para dar protagonismo a las galerías de pinturas. Claramente influido por la estética de los Países Bajos, Felipe II concedió a la pintura un lugar privilegiado en el elenco de piezas que nutrían sus colecciones. Pero además, adquirió importantes series de tapices, libros, monedas, objetos científicos (adquiridos en 1579 de la almoneda del Marqués de los Vélez), trofeos obtenidos en batallas, etc. La España renacentista nos ha legado, además, otros reconocidos coleccionistas, como Hernando Colón (hijo de Cristóbal Colón), cuya biblioteca custodió más de 15.000 volúmenes.

El coleccionismo del siglo XVI se asocia al mundo y la cultura cortesanos. A medida que avanzaba el siglo XVI, el coleccionismo adquirió cada vez mayor importancia y significación para las monarquías europeas. Las colecciones de los soberanos proyectaban no solo su sensibilidad artística; reflejaban, además, su concepción del mundo, del arte (cuadros, esculturas, joyas, monedas, medallas, tapices, etc.), de la naturaleza (conchas, objetos exóticos, etc.) y de la ciencia (objetos mecánicos). Se trataba de colecciones variopintas que proporcionaban un panorama completo del saber de la época. Al componente clasicista de las colecciones escultóricas y pictóricas había que sumar la vertiente manierista representada por los objetos naturales (naturalia) y los objetos creados por

40 Vid. BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín.: *Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI*, 2002, pp. 122.

41 Vid. URQUÍZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento,* 2007, pp. 153-154.

42 Vid. URQUÍZAR HERRERA, A.: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento,* 2007, pp. 29-40.

la mano del hombre (artificialia). Entre los naturalia se cuentan vasos de cristal, piedras duras y objetos fantásticos de orfebrería, muchos de ellos con incrustaciones de piezas naturales como conchas, huevos de avestruz, cuernos de rinoceronte, etc. Se coleccionaban también instrumentos musicales, relojes mecánicos, instrumentos matemáticos y de observación astronómica, grabados, mapas cartográficos, cartas de navegación; cerámicas, objetos exóticos de América, trabajos en coral, etc.

EL ARTE COMO COARTADA: LOS "GRAND TOUR". Desde el punto de vista social, la consideración alcanzada por los propietarios de colecciones fue tal que comenzó a estilarse, entre jóvenes europeos de clase alta, la costumbre de llevar a cabo viajes culturales - bautizados como Grand Tour43 – en los que los participantes recorrían gabinetes y estancias donde se exponían obras de arte. La compra de piezas formaba parte esencial de esta experiencia artística, didáctica y mercantil.

CIUDADES EMERGENTES EN EL MERCADO DEL ARTE: El desarrollo del Mercado del Arte propició que algunas ciudades europeas comenzaran a ser reconocidas por la emergente actividad desplegada en la compra-venta de piezas durante el siglo XVI. Fue el caso de Venecia, Florencia44, Roma, Amberes y Amsterdam. En cuanto al perfil de coleccionista del siglo XVI sería pretencioso establecer una clasificación nítida. El prestigio proporcionado por la pertenencia de piezas siguió siendo una motivación esencial en la tenencia de obras de arte. Pero a la figura del coleccionista en el Renacimiento (que coincidía muchas veces con la figura del mecenas) le movieron otros estímulos. Algunos apreciaban sus reliquias desde el placer estético y sensorial, coincidiendo con la proliferación de tratados de arte que incidían en las directrices estéticas, ideológicas y teóricas. Otros contemplaron la obra de arte como un documento vinculado a la conciencia histórica de su civilización de procedencia, capaz de revelar información. Lo que es indudable es el creciente tráfico de obras en el XVI y la paulatina profesionalización del Mercado del Arte, en el que anticuarios, clientes, artistas, expertos y talleres comenzaron a delimitar sus ámbitos de actuación.

Muchas de las colecciones amasadas durante los siglos XVI y XVII son el origen de los futuros museos. Los grandes patrimonios artísticos europeos se configuraron a partir de iniciativas regias. La Corona acumuló obras de arte sin freno alguno y solo el estallido social de finales del XVIII (Revolución Social) y el desmoronamiento del Antiguo Régimen precipitó que la riqueza artística acaparada tiempo atrás pasara a engrosar los museos públicos.

43 Vid. SUÁREZ HUERTA, Ana María.: *El Grand Tour: un viaje emprendido con la mirada de Ulises*, en "Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad", nº 14-15, pp. 53-82, 2011-2012.

44 Vid. WACKERNAGEL, Martin: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes. Talleres y mercados*, Madrid, 1997.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERS, Jon: *Die römische Saepta in Republikanischer Zeit*, en "Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern", n.º 21, pp. 7-22, Bern, 2009.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo,* Madrid, Editorial Istmo, 1993.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis: *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

ARACIL, Alfredo: *La excepción y la norma: el coleccionismo en el siglo XVI*, en "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", LXXXII, n.º 1, pp. 149-160, 1979.

BIANCHI BANDINELLI, Rannucio y TORELLI, Mario: *El arte de la antigüedad clásica: Etruria-Roma*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: *Estatuas clásicas. Apuntes sobre gusto y coleccionismo en la España del siglo XVI*, en "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", volumen XIV, pp. 117-135, Madrid, 2002.

CALVO SERRALLER, Francisco: *El museo alejandrino*, en "El museo: historia, memoria, olvido", Revista de Occidente, núm. 177, 1.996.

CANO DE GARDOQUI, José Luis: *Tesoros y colecciones: orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Valladolid, Editorial Universidad de Valladolid, 2001.

CARAMÉS POSADA, Carolina: *El coleccionismo en la Edad Media,* en "Revista de Historia", nº 22, pp. 18-22, 2008.

CAST, David: *The delight of Art: Giorgio Vasari and the traditions of humanist discourse*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2009.

CASTELLANOS PINEDA, Patricia: *Los museos de ciencias y el consumo cultural. Una mirada desde la comunicación*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.

CLARKE, Georgia: *Roman House-Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

CHARNEY, Noah: *Art crime. Terrorists, Tomb Raiders, Forgers and Thieves*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

CHRISTIAN, Kathleen Wren: *Empire without end. Antiquities collections in Renaissance Rome, 1350-1527*, New Haven,Yale University Press, 2010.

DACOSTA KAUFMAN, Thomas: *From treasury to Museum: The collections of the Austrian Habsburgs,* en Elsner, J. Y Cardinal, R. "The cultures of collecting", London, pp. 137-154, 1994.

DI PASQUALE, Giovanni: *The Museum of Alexandria: myth and model*, en Beretta, M. "From Private to Public: Natural Collections and Museums", pp. 1-12, Nueva York, 2005.

ELLIOT, Jorge: *Entre el ver y el pensar*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

ELSNER, John y CARDINAL, Roger: *The cultures of collecting*, Cambridge, Reaktion Books, 1994.

GARCÍA MORCILLO, Marta: *Las ventas por subasta en el mundo romano: la esfera privada*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2005.

GARCÍA MORCILLO, Marta: *Zwischen Kunst und "luxuria": die korintischen Bronzen in Plinius "Naturalis Historia"*, en "Hermes: Zeitschrift für klassische philologie", vol. 138, nº 4, pp. 442-454, 2010.

GARCÍA SERRANO, Federico: *La formación histórica del concepto de museo*, en "El Museo Imaginado", pp. 39-62, Barcelona, 2000.

GRIMBERG, Carl: *El alba de la civilización*, Madrid, Editorial Daimon, 1967.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994.

HOLLERAN, Claire: *Shopping in Ancient Rome. The Retail Trade in the Late Republic and the Principate*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

LA ROCCA, Eugenio: *Dai necrocorinthia all'odierno saccheggio delle necropoli etrusche ed italiche. Una visione distorta delle opere d'arte*, en VV. AA. "Capolavori dell'archeologia. Recuperi, ritrovamenti, confronti", Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, pp. 35-40, 2013.

LEÓN, Aurora: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1990.

MARTÍN-ESPERANZA, Paloma: *Alejandro VI y las antigüedades de Roma: coleccionismo, excavaciones y spolia*, en "Revista Borja. Revista de l'IIEB", nº 6, pp. 1-28, 2018.

MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando: *El coleccionismo en España: de la cámara de maravilla a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra (Ensayos Arte), 1985.

MORÁN TURINA, Miguel: *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.

POMIAN, Krzysztof: *Collection: une typologie historique*, en "Romantisme", nº 112, pp. 9-22, París, 2001.

POMIAN, Krzysztof: *Des saintes reliques à l'art moderne*, Gallimard, Bibliotèque illustrée des histoires, 2003.

SCHLOSSER, Julius von: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, Editorial Akal, 1987.

SHELTON, Anthony Alan: *Cabinets of transgression: Renaissance Collections and the Incorporation of the New World,* en ELSNER, J. y CARDINAL, R.: *The cultures of collecting*, Cambridge, pp. 177-202, 1994.

SUÁREZ HUERTA, Ana María: *El Grand Tour: un viaje emprendido con la mirada de Ulises*, en "Isimu: Revista sobre Oriente Próximo y Egipto en la Antigüedad", nº 14-15, pp. 53-82, 2011-2012.

TAYLOR, Francis Henry: *Artistas, príncipes y mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, 1960.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Estrategias de imagen de las élites urbanas,*

en "Imágenes del poder en la Edad Moderna", Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 191-215, 2015.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento,* Madrid, Marcial Pons Historia, 2007.

WACKERNAGEL, Martin: *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento. Obras y comitentes. Talleres y mercados*, Madrid, Editorial Akal, 1997.

WEISE, Oscar: *La escritura y el libro*, Barcelona, Editorial Labor, 2005.

WELLINGTON GAHTAN, Maia: *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Dorchester (UK), Ashgate Publishing Company, 2014.

ARTE EMERGENTE
SINCRONISMOS ENTRE UNIVERSIDAD Y MERCADO PRIMARIO.

Alessandro Leggio
Artista visual

María Gracia de Pedro
Investigadora especializada en Arte Emergente

RESUMEN:

En los años en los que corren parece que afloran en continuación nuevos artistas, y la nomenclatura emergente la usamos hasta en la sopa. No sabemos detalles sobre el origen del artista, edad o tipo de obra que realiza, pero si que somos conocedores de que está emergiendo. ¿De dónde, hacia dónde y con qué intención? Desconocemos todas estas respuestas, tal vez podemos intentar presagiar el porqué lo hace y qué intenciones tiene, pero para ello deberemos saber dónde enmarcarlo dentro de la sociedad y la escena artística. Es por eso por lo que utilizamos el adjetivo emergente con un carácter connotativo que automáticamente sólo partiendo de esa palabra conseguimos saber que es nuevo. Lo nuevo puede ser utilizado como un flotador, que permite al artista, equivocarse o hacer obras que no tengan que ver entre ellas, "porque está empezando, se está buscando". Pero, ya que tenemos claro cuando empieza, durante esos años universitarios, o recién finalizados, lo que no es tan evidente es su final. Podríamos aventurarnos con que los 35 años es el momento en el que muchas convocatorias artísticas, e incluso la sociedad, estipulan como límite para participar.

ABSTRACT:

Over the years, more and more emerging artists seem to appear continuously. We use the nomenclature emerging up to the soup. We do not know details about the origin of the artists, age, or kind of artworks they realize, but we are aware that they are emerging. From where, to where, with which intention? We do not know all these answers, we can only try to predict why are the artists doing what they are doing and which are their intentions, but in order to do so, we need to label them inside their context and the artistic scene they belong. It is for this that we use the adjective emerging with a connotative character that automatically, only starting from this word, we get to know that it is new. The new can be therefore used as a floater, that allows the artists to do mistakes o to make artworks that have nothing in common with their practice, lacking of consistency, because that at that stage the artists "are beginning, they are looking for themselves". But, since we have clear when it begins, during those university years, or just at the end of their studies, what is not so evident is its end of their status of emerging. We can adventure by saying that 35 years old is the age in which many artist grants, and included the society, stipulate as a limit to participate.

PALABRAS CLAVE: *Emergente, artista, sistema del arte, futuro, arte contemporáneo, formación, universidad.*

KEYWORDS: *Emerging, artist, art system, future, contemporary art, formation, university.*

1.- INTRODUCCIÓN

¿Podemos ser todos artistas?

La pregunta es simple, al igual que su respuesta; No. No obstante que muchos se esfuerzan en convertirse en artistas (hablando de aquellos cuyas capacidades plásticas les permiten vivir de la venta y difusión de sus obras), desarrollando y afinando las capacidades técnicas propias y las teóricas, la mayor parte no superará las primeras fases de la carrera artística que terminan en la formación de profesionales cuya práctica estructurada les hace integrarse en el sistema del mercado del arte contemporáneo. A pesar de que el talento no falta y las intuiciones son frecuentemente las adecuadas, ¿qué marca por lo tanto la diferencia en el desarrollo de los jóvenes artistas que aparentemente tienen todas las cartas sobre la mesa para entrar dentro del mercado, pero que inevitablemente se perderán en los recovecos del proceso de reconocimiento por parte del sistema?

Tengamos en cuenta por lo tanto que aunque el talento tiene que ser notorio, al cual los artistas añaden también una dosis de fortuna (indispensable), para llegar a las instituciones estos necesitarán una serie de competencias, desde la básica creación de un portfolio a solicitar una beca pasando por la destreza oral al explicar su trabajo y sus perfiles sociales, todas éstas quedan lejos de las técnicas que se aprenden en las facultades de Bellas Artes.

Como si en un baile de alta sociedad se encontrasen los artistas, existen cánones a seguir y respetar, desde códigos de cortejo y comunicación, y como en cada gala de postín, la diplomacia es tan relevante en ésta como el hacerse notar de un modo adecuado, momento y con las personas justas. La comunicación por lo tanto, se convierte en un factor determinante en la obtención de resultados para conseguir ser artista. Formar parte de esa alta sociedad, para poder ser invitado a los bailes, requiere compromiso, dedicación y mucha disciplina, todo ello, como dice Baldassar Castiglione en el libro *"Il Libro del Cortegiano"*[1], con una buena dosis de *sprezzatura* o la capacidad de disimular.

Consideremos que a día de hoy, se continúa a apreciar la falta de pasos entre el mundo académico (donde hay unas reglas establecidas de las que no se puede escapar) al mundo del trabajo (un mar abierto de oportunidades y también de problemas), donde los jóvenes talentos se encontrarán a navegar sin rumbo.

Esta situación, dentro de la Europa, sucede un 53% en los países de la franja mediterránea (España, Francia, Italia, Eslovenia, Croacia, Bosnia, Montenegro, Albania, Grecia y Portugal[2], donde la parte de la formación profesional es inexistente y que por ello, deja a los futuros artistas, indefensos. Hay que tener en consideración que el arte, como el fútbol, obtiene su valor y relevancia en los niveles más altos, donde evidentemente, no hay espacio para todos. Por lo tanto, otro fallo estructural que encontramos en las profesiones relacionadas con las artes es probablemente que las instituciones en las cuales se han formado olvidan preparar a los estudiantes para la opción B, aquella del, ¿Qué hacer? Si no se llega a conseguir ser el Pablo Picasso de nuestra generación.

Si tuviésemos que hacer una comparación con otras carreras, como por ejemplo economía, medicina o ingeniería, veríamos que durante sus años de formación reciben conocimientos técnicos y prácticos que les ofrecen un amplio abanico de salidas profesionales que, aunque durante sus estudios no

[1] CASTIGLIONE, Baldassar: *Il Libro del Cortegiano*, Milán, Garzanti Editore, 2009.

[2] GRACIA DE PEDRO, María: *Los artistas emergentes y su mercado. Estrategias para su desarrollo del ámbito académico al profesional.* Directora: Amalia Belén Mazuecos, Universidad de Granada, Granada, s.f. (Tesis doctoral en curso).

hayan sido de aquellos estudiantes ejemplo o con matrícula, tendrán la oportunidad de encontrar un trabajo. En el caso del arte, como en específicos sectores, es bastante diverso, de hecho, reiteramos de nuevo en esa falta de información sobre las salidas profesionales existentes, ya no sólo para ser artista, sino para comprender si el estudiante quiere dedicar su vida al diseño gráfico o la enseñanza artística. Es importante tomar en consideración también que para ser médico es obligatorio tener una carrera de medicina y que para ser artista no lo es una de Bellas Artes, lo que genera muchas controversias ya que el título y la profesión en sí puede verse en sendas ocasiones afectados de modo que el arte se compara con uno entre tantos hobbies y no con una profesión.

Por lo tanto, ¿Cómo se podría paliar la falta de información con la que se encuentran los estudiantes de ramas artísticas (principalmente Bellas Artes) cuando no saben cómo insertarse dentro del mundo laboral?

2.- NOCIONES BÁSICAS DE APRENDIZAJE EN LA EDUCACIÓN FORMAL ARTÍSTICA.

España cuenta con un total de 17 universidades (14 públicas) en las cuales se imparte el Grado en Bellas Artes (con la modalidad de Grado activa desde el año 2008), teniendo en cuenta las modificaciones pertinentes en los planes de estudios para la adaptación de la Licenciatura de cinco años al Plan Bolonia de Grado Universitario de cuatro.

Del total de 14 universidades públicas en las cuales estudiamos sus asignaturas concernientes al desarrollo de los artistas después de su formación universitaria encontramos un 46,42% de facultades cuyo plan de estudios tiene materias con finalidades claras respecto al desarrollo posterior dentro del plan de estudio, y por el contrario, con un 53,58% de planes de estudio en el que aparecen ligeramente o dónde la presencia de estas herramientas de desarrollo es nula.

Esta investigación dentro de los planes de estudio nos hace cuestionarnos el desarrollo del artista dentro de su formación reglada y poner sobre la mesa preguntas cómo: ¿Necesitamos esperar al tercer o cuarto año para aproximar el mundo laboral al estudiante?¿Requerimos de una formación previa técnica para adentrar al estudiante en el mercado del arte? ¿Es necesaria una revisión de los planes de estudio para adelantar los conocimientos en base a utilidad en el trabajo?

Adentrarse en el mercado del arte es complicado para el artista, en ciertas ocasiones éstos han gozado de un éxito prematuro gracias a sus mentores, profesores, compañeros, o conocidos que han compartido sus conocimientos con ellos y les han ayudado en su desarrollo.

Aunque leamos en las tablas de información de las guías docentes escasas asignaturas que hagan referencia directa, también hemos hablado con docentes que imparten materias con nomenclaturas como pintura, diseño o proyectos, y reiteran en que ellos personalmente explican a los alumnos cómo preparar un dossier o una presentación y que les aconsejan sobre convocatorias artísticas. A pesar de esto, queda latente la necesidad de que desde los primeros cursos exista un interés en el desarrollo también lucrativo de la obra de arte como tal.

Al salir de la universidad, frescos, con el título que certifica esa latente idoneidad para ser artistas, lo que más preocupa a estos es, ¿Qué hacer? Sugerido también por Mario Merz en su obra *Che fare*[3], que nos hace

[3] CELANT, Germano: *Mario Merz*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, Milán, Electa, 1989, p. 106.

preguntarnos a nosotros mismos por el desconocimiento dentro del mundo del arte por parte de los jóvenes artistas, esa incerteza sobre qué realizar que les acompaña en el camino de la emancipación, de la estructuración y del reconocimiento. Hay que tener en consideración las diferencias entre el mundo académico y el profesional, ya que la posesión de un título de graduado en Bellas Artes, no entrega adjunto un manual que incluye los trucos para entrar en el mercado del arte al artista que ha finalizado sus estudios.

Evidentemente, la profesión de artista es mucho más compleja de aquello que se piensa, dejando de lado la romantización del escultor o pintor. ¿Qué se puede hacer para evitar el naufragio, y por consecuente, la inevitable opción de dejar de ser artista?

Como viene ya sabido por todos aquellos que intentan bucear dentro del mercado del arte contemporáneo (el primario), entrar a formar parte de la selección de artistas de una galería comercial es una fortuna que tienen pocos, teniendo en cuenta también los agentes que junto con las galerías comienzan a movilizar el mercado como son los coleccionistas, fundaciones, museos y críticos entre muchos otros.

Los jóvenes artistas comienzan a movilizarse conforme descubren las posibilidades a las que tienen que dar su trabajo a conocer como son las convocatorias, becas y subvenciones, así como las exposiciones de amigos que aún no son comisarios pero con los cuales inician este camino juntos, formando el tejido y sustrato del arte que forma parte de su generación, de ese arte emergente, todavía confuso y dubitativo. En estos momentos iniciales, todos esos artistas en desarrollo están deseando alcanzar la cima convirtiéndose en el Warhol de la propia generación, y los comisarios el Obrist[4]. Esa ambición unida a la amistad y la necesidad de alcanzar la cima contiene las condiciones perfectas para crear sinergias y nuevos contextos que determinan la renovación de las generaciones dentro del mercado del arte.

3.- DESARROLLO, CRECIMIENTO Y RECURSOS PROFESIONALES.

Aunque no deberían existir límites que condicionen a los artistas que no sean la productividad o la tecnicidad (y habría que valorar también esos), el individuo sufre en primer grado el factor de la edad y su situación económica respecto a los diferentes núcleos de población. Nuestra sociedad impone unos pasos imprescindibles que antes o después todos los artistas deben realizar. La situación familiar, social o cultural, la necesidad de independencia o la estabilidad financiera son entre muchos otros, factores que a menudo afectan a los artistas emergentes a disminuir su actividad artística y en ciertos casos incluso a abandonarla. En 2012, bajo el título *"Market Matters"*, tres especialistas explicaron a un público muy variado, cuáles eran los orígenes de la producción de los artistas, así como de su sostenibilidad. Allí Louisa Buck remarcó que el mercado del arte se basa en sus inicios fundamentalmente (aunque puede ser latente con el paso de los años) en el trabajo gratuito y que comporta un enorme problema para un niño brillante de una familia sin recursos, ya que no va a poder sobrevivir ni al inicio de esta carrera de

[4] OBRIST,HANS-ULRICH: *THE ART OF CURATION,* THE GUARDIAN, 2014. DISPONIBLE DESDE: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/23/hans-ulrich-obrist-art-curator > [Acceso 12 de abril 2020]

fondo. Estos condicionantes que condicionan en el día a día de los artistas disminuye también la posibilidad de alcanzar proyectos públicos y una galería en la que presentar sus obras de arte. La preocupación de éstas hacia los artistas emergentes, prima en la inversión económica inicial necesaria para poder sostener la producción, la búsqueda de los contactos idóneos y la necesidad de estrategias sostenibles para la venta, alineadas con una continua selección del artista en convocatorias y premios.

Un estudiante recién graduado en Bellas Artes que no haya tenido contacto con el exterior, galerías de arte, museos y exposiciones, tendrá dificultades para comprender qué sucede dentro de los entresijos del mercado primario. Existen también para ese desarrollo cursos universitarios especializados en impartir nociones sobre el funcionamiento de las estructuras del mercado y que proporcionan un aprendizaje directo con empresas públicas y privadas para conocer de primera mano los mecanismos. También en el caso de los artistas existen plataformas de apoyo al talento como Programa A[5], que generan talleres impartidos por profesionales del campo con trayectoria internacional que realizan tareas de mentorizaje y asesoramiento no sólo en materia de producción y discurso plástico, sino más enfocados a la expresión oral para explicar las obras de arte, la creación de portfolios o la escritura de aplicaciones para presentar su trabajo a concursos.

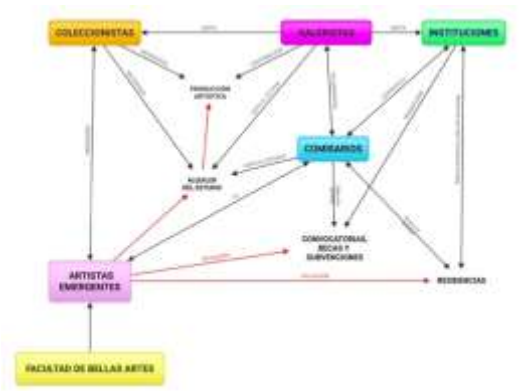


Fig.1. LEGGIO, Alessandro; GRACIA DE PEDRO, María: Mapa mental del mercado del arte emergente, 2020.

Como se puede observar en el mapa mental presentado con anterioridad, la facultad de Bellas Artes dista de los agentes del mercado, no teniendo conexión directa con ellos, y siendo única y exclusivamente la institución que aporta al artista la obtención del certificado de la formación reglada para poder emprender su camino en la búsqueda de la creación contemporánea. Vemos también que existen elementos clave dentro de este juego de mesa del mercado del arte que tanto reciben como dan, como es el caso de los comisarios con los artistas, ya que existe un beneficio existente por ambas partes, ya sea el artista reconocido y el comisario esté en los inicios de su carrera, viceversa, o forman parte de una misma generación.

4.- LOS ESPACIOS AUTOGESTIONADOS POR ARTISTAS Y SUS PREOCUPACIONES LIGADAS AL DÉFICIT DE INGRESOS

La necesidad de apertura, de buscar nuevas alternativas laborales o de práctica artística se genera en un gran número de ocasiones por la falta de recursos.

[5] *Programa A. Asesoría para jóvenes artistas y comisarios.* Comunidad de Madrid, Madrid, 2016. Disponible desde: <https://www.comunidad.madrid/actividades/2017/programa-asesoria-jovenes-artistas-comisarios> [Acceso 12 de abril 2020]

«He fallado más de 9.000 tiros en mi carrera. He perdido casi 300 partidos. 26 veces han confiado en mí para tomar el tiro que ganaba el partido y lo he fallado. He fracasado una y otra vez en mi vida y es por eso que tengo éxito.»

Son palabras de Michael Jordan[6]. Por ese motivo, muchos artistas están plastificados en el misticismo, y solicitan paulatinamente visitas a su estudio, para poder en primer lugar, observar que hacen sus compañeros y tener un público objetivo que les indique sus pareceres. En este caso no estamos hablando de tiros de baloncesto, donde fallar 9000 tiros es un signo de gran esfuerzo y determinación, como sucede con Michael Jordan. En el arte contemporáneo, como en cualquier otra disciplina, el fracaso también consiste en el enriquecimiento, pero para el artista también consiste en una gran pérdida de materiales y, por lo tanto, un gasto significativo de recursos. Como resultado, en paralelo a la práctica artística, los artistas emergentes a menudo tienen que encontrar formas alternativas de sustento que puedan ayudarlos a avanzar. Disminuyendo, por supuesto, el proceso de desarrollo de su práctica que habría sido más rápido si hubieran trabajado a toda velocidad en el estudio.

El sueño de todo artista es sin duda poder vivir sólo de su producción artística. Despertarse por la mañana, acudir directamente al estudio y salir por la noche para comenzar con la misma rutina al día siguiente. Desafortunadamente, o quizá afortunadamente, este no es el caso para todos. En los últimos años, asociaciones como VEGAP o DACS, así como estudios especializados como en el caso de Marta Pérez Ibáñez: ¿De qué viven los artistas? Donde nos cuenta los niveles de precarización existentes en el sistema del arte actual. Un estudio realizado en 2011 por DACS en colaboración con otros entes demostró que el salario medio obtenido de las ventas de obra de un artista, exposiciones, conferencias y eventos relacionados directamente con su práctica artística eran 10000 libras, una cantidad muy por debajo del salario mínimo interprofesional del país[7]. Los artistas que realmente logran vivir del único arte que producen son un porcentaje muy bajo en comparación con los artistas existentes en el mercado. Muchos de ellos enseñan o tienen actividades alternativas y formas de ingresos. No todos poseían ya previamente de un capital que utilizar durante los periodos de producción sin ventas. Por lo tanto, la mayoría de los artistas tienen trabajos alternativos que los ayudan a mantenerse a sí mismos, como explica Francesco Poli en el libro de "El sistema del arte contemporáneo"[8].

Esta preocupación también crece en relación con el entorno laboral de los artistas y el país en el que viven. De hecho, dependiendo del país, tanto el mercado del arte como las ayudas artísticas son diferentes. Por ejemplo, el *Arts Council*[9] de Inglaterra asigna muchos más recursos a artistas y creativos cada año, aunque en los últimos, tanto la recesión económica como los cambios en las políticas del país (como el *Brexit*) han aumentado los recortes a la cultura, todavía es evidente una clara diferencia entre los fondos asignados entre este país y muchos otros de

[6] ZORN, Eric: *Without Failure, Jordan would be false idol.* Chicago, Chicago Tribune, 1997. Disponible desde: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1997-05-19-9705190096-story.html> [Acceso 12 de abril 2020]

[7] BUCK, Luisa: The New Economy of Art, Londres,DACS y Arquest, 2014.

[8] POLI, Francesco: *Il sistema dell'arte contemporanea,* Bari, Editori Laterza, 2015.

[9] BROWN, Mark: Arts Council boss vows more funding for those at early stages of career. Londres, The Guardian, 2020. Disponible desde: <https://www.theguardian.com/culture/2020/jan/01/arts-council-boss-vows-more-funding-early-stages-career-nicholas-serota> [Acceso 12 de abril 2020]

Europa. Se encuentran también en esta situación los países que, entre la escasa ayuda estatal y un sistema escolar que deja a los jóvenes graduados sin información sobre su futuro, no pueden encontrar una forma simbiótica con el mundo del trabajo y, por lo tanto, en general.

Otro factor que influye sustancialmente en estas diferencias es el coleccionismo. De hecho, muchos coleccionistas tienden a invertir artistas más establecidos, donde invertir su dinero, aparte de la influencia de su gusto, éstos representan una inversión más inequívoca. Los coleccionistas a menudo compran en el extranjero, invirtiendo en artistas internacionales, donde el sistema de arte es más fuerte y probablemente con un desarrollo de su mercado del arte más favorecido debido a exenciones fiscales. Estas son algunas de las razones por las cuales los artistas jóvenes, al comienzo de su carrera, a menudo se sienten tentados a emigrar a países donde pueden ofrecerles un sustrato más favorable para el desarrollo de su práctica y, por lo tanto, más posibilidades de producir y ser reconocidos por las galerías. Éstas, obligadas por los agentes externos a ser extremadamente selectivas en el proceso de elección de los artistas, se emplazan en la fina línea que divide al artista establecido con unas ventas confirmadas pero poco margen de alza en los precios, con el artista emergente cuyas ventas en los primeros pasos de su carrera pueden ser nulas, pero que pueden generar unos beneficios considerables en un margen de tiempo adecuado.

Aunque la tendencia indica que en los últimos años el número de espacios auto gestionados ha estado en alza en gran parte de países europeos (París uno de ellos)[10], no debemos olvidar los orígenes que fueron creados por las reuniones de artistas. Para entender el presente e intentar comprender cómo será el futuro, es evidente que tenemos que estudiar detenidamente el pasado, es por eso que investigamos cómo se aliaron los artistas en otras épocas y reparamos en ejemplos de grupos de artistas que forman parte de diferentes épocas, estilos y nacionalidades. Desde los *Nabi* hasta los *Young British Artists* en los años 90, pasando por *The Gutai Group*[11] que comenzaron su andadura, aliándose para conseguir representar un acercamiento más radical al arte, mezclando artistas plásticos con *performers*, aprovechándose de la ventaja que la libertad les estaba dando en su recién democrático país.

Es por ello, que la evolución de los artistas va ligada a la conversación y el hecho de compartir experiencias individualistas que contribuyen a pensamientos colectivos de modo que los errores o éxitos de los compañeros son interiorizados por los otros componentes y nos permiten un avance más fluido. Como menciona Gavin[12] « *Los espacios dirigidos por artistas juegan un papel vital en el apoyo a las prácticas de los artistas en la etapa inicial de sus carreras, y a menudo tienen una participación clave (aunque precaria) en la revitalización de las áreas urbanas abandonadas.*»

Todo un acierto ya que encontramos siempre en las ciudades los núcleos de estudios de artistas que se encuentran en barrios industriales o zonas alejadas del centro, donde éstos pueden permitirse económicamente el alquiler de estos espacios, ya que la proporción espacio/precio es asequible para ellos. La posibilidad de contar con otros estudios en la cercanía con los que compartir opiniones forman parte de esos pasos híbridos, que nacen fuera de la estructura educativa. Pasos

[10] JEFFREYS, Tom: *Grow Together,* Paris, artsy, 2017. Disponible desde:

[11] MUNROE, Alexandra; TIAMPO, Ming; JIRO, Yoshihara. *Gutai: Splendid Playground,* Nueva York, Guggenheim Museum, 2013.

[12] MURPHY, Gavin: *The AIM Network Artists' Initiatives Meetings.* AIM Network/ Supermarket - Stockholm Independent Art Fair, Estocolmo, 2017.

de gran éxito que representan, junto con el uso de plataformas digitales y redes sociales como Instagram, utilizadas para la promoción y difusión del arte en sí, acercarse, aunque a nivel experimental, al vínculo entre el sistema educativo y el trabajo, situándose exactamente entre la escuela y el mercado real, donde cada figura está bien definida y especializada en el cumplimiento de funciones profesionales específicas .

«*No existe tal cosa como un artista que no colabora*» – John Wood and Paul Harrison[13] la necesidad existente de enseñar lo que se crea no radica solamente en lo expositivo sino también en la creación, es por ello que no podemos olvidar lo relevante que también es la creación artística producida por dos sujetos. Los artistas emergentes están empezando a convertir sus estudios en espacios de proyectos independientes y conversación para reducir los costes del alquiler, facilitar las ventas, también fusionando las figuras del artista con el comisario, al menos de las exposiciones de sus otros compañeros de profesión cuya línea de trabajo aprecian.

El espacio auto-gestionado, junto con la incorporación de otros espacios como son los estudios de los artistas, favorecen a la creación de un contexto artístico local, conglomerado digno de atención para comisarios, críticos, galeristas y coleccionistas, donde se genera un punto de referencia para la búsqueda de talento donde la unión hace la fuerza. Es de ello ejemplo el barrio obrero de Carabanchel que ha sido transformado por los artistas a golpe de talento.[14]

5.- CANALES DE DIFUSIÓN DE PRÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS

Si hasta hace unos años era un deber para los artistas tener una página web, con el advenimiento de las redes sociales, esta necesidad se está disipando gradualmente, incluso situando la web en un segundo lugar y dando pie a la creación de perfiles menos estáticos, por lo tanto, más actualizados y con un toque más personal aún si lo cupiese que una página web.

Sin embargo, es cierto que las plataformas sociales, que han revolucionado la forma de disfrutar de la imagen, cada vez más rápido y con la ayuda del desarrollo de tecnologías de teléfonos inteligentes, que han influenciado en gran medida en el formato con el que se consume la imagen, desempeñan un papel esencial y de liderazgo sobre la visión y difusión de prácticas artísticas, trabajando de manera simple y directa y permitiendo comunicarse también mediante mensajes y video llamadas.

Fig.2 KNÖRR, Gala: Emoji Fields Forever, 2016. Tinta y boli en papel, 30 x 20cm.

[13] DE WHATCHER, Ellen Mara: *Co-Art: Artists on Creative Collaboration*, Phaidon Press Limited, Londres, 2017.

[14] DE MONEO, Iván: Galaxia Carabanchel, los artistas transforman un barrio obrero de Madrid a golpe de talento, Madrid, El País, 2019. Disponible desde: <https://elpais.com/elpais/2019/06/17/eps/1560780581_538626.html> [Acceso 13 de abril 2020]

Fig.3 KNÖRR, Gala: Naïve, 2016. Tinta y boli en papel, 30 x 20 cm.

Instagram, por ejemplo, está demostrando ser el sistema más eficaz de estos tiempos, centrándose principalmente en la comunicación a través de imágenes y videos cortos, es el medio dominante por su simplicidad en la gestión y la inmediatez con la que los artistas, que se muestran descubiertos revelando su práctica artística al mundo, estableciendo relaciones y comunicándose constantemente con críticos, comisarios, coleccionistas, galerías, museos y otros agentes del mercado presentes en esta red. La página web por el contrario, se ha convertido en un archivo para llevar a cabo una investigación más detallada, un portfolio digital dónde encontrar contenidos ordenados por proyectos o años que otras redes no permiten. La red social demuestra que es eficaz también en la gestión de compra-venta de obra de arte, estableciendo una nueva frontera en la que hasta hace pocos años era difícil de concebir, la compra de una obra de arte sin haber podido verla en directo. Un aspecto en el cual las galerías están cada vez más concienciadas ya que parece que se está convirtiendo en un canal óptimo de cara al futuro del mundo del arte donde cerrar transacciones y establecer conexiones con terceros.[15]

Estos medios, que hasta hace poco eran nuevos, y que ahora forman parte del día a día de los artistas y todos aquellos que trabajan en el mercado del arte, han influido de tal modo en el día a día que muchos artistas no solo los usan como medios directos de comunicación sino que concentran su práctica artística en estos canales. Artistas contemporáneos como Frances Stark, Ed Fornieles, Amalia Ullman y la española Gala Knörr, son claros ejemplos de cómo el cuerpo de trabajo y las temáticas a investigar por los artistas son expresadas a través de estas redes.

Habría que tener en cuenta por lo tanto que aunque vivimos en un momento en el cual los jóvenes artistas les resulta difícil entrar a formar parte del mercado del arte, también es cierto que hoy en día, éste es mucho más extenso que en el pasado y, por lo tanto, hay muchos más artistas que tienen un rendimiento económico mayores que aquellos del pasado. En general, por lo tanto, aunque todavía hay dificultades, los artistas jóvenes tienen mayores oportunidad de formar parte del complejo conglomerado que forma el mercado del arte contemporáneo. Posibilidad concedida debido a la facilidad de movimiento (y no sólo físico, sino también a través de las tecnologías actuales), que permite a los artistas acceder y conectarse en tiempo real con una gran cantidad de información y, por lo tanto, recursos y contenidos.

6.- CONCLUSIONES

La fragilidad es una de las características existentes en los primeros pasos que los artistas emergentes realizan. Ésta, queda latente sea cual sea la situación del país, su variedad será el grado de impacto que esta tenga, o no, en los inicios de las carreras de fondo que estos artistas se preparan para realizar. Cabe destacar que en periodos de crisis económica, como es el caso en el que nos encontramos actualmente debido a la crisis provocada por el COVID-19, los artistas en general, sea cual sea el estrato en el que se encuentren (desde iniciando sus carreras hasta ser artistas establecidos), están sufriendo un impacto que no sólo afectará a la posi-

[15] GOETZMAN, Zoe: *These Artists Jump-Started Their Careers by Selling Directly to Collectors on Instagram,* Nueva York, artsy,2018. Disponible desde: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-jump-started-careers-selling-directly-collectors-instagram> [Acceso 13 de abril 2020]

bilidad de continuar desarrollando su cuerpo de trabajo, sino que también incidirá en la manera de pensar y de qué plasmar en sus obras durante y después de la pandemia.

Qué piensan los artistas en este momento y qué pensarán después son incógnitas que nos posicionan en un clima de inseguridad e inestabilidad, no solamente a los creadores, sino a todos los agentes del sistema que forman parte del conglomerado necesario para que el mercado pueda retomar sus movimientos y producción.

Lo que sí que sabemos, por cierto, es que muchas de las incertidumbres que antes afectaban los artistas emergentes y el mercado del arte, ahora se pueden etiquetar con un antes y un después de 2020, que generará nuevos recorridos que seguir, y nuevas preguntas (y por lo tanto respuestas), y dejando a un lado las que los eventos inminentes han inevitablemente transformado en superfluas.

DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE

UNA MIRADA AL CIBERESPACIO

Raquel Alonso Docampo

RESUMEN:

En el siguiente artículo se ha intentado reflexionar sobre las connotaciones que ha generado Internet en el mundo del arte gracias a la tutorización de Ana Vico Belmonte. No cabe duda de que la Era Digital ha propiciado múltiples cambios y las industrias culturales han tenido que evolucionar en paralelo a una sociedad cada vez más abstraída en una atmósfera virtual. Como plataforma híbrida, Internet ha modificado realidades y constructos humanos dando lugar a un entorno cada vez más desmaterializado que aglomera nuevas formas de percibir e interactuar con el arte.

ABSTRACT:

In the following article, we have tried to contemplate the connotations that the Internet has generated in the artistic world. There is no doubt that the Digital Age has brought multiple changes and cultural industries have had to evolve in parallel with a society more abstracted in a virtual atmosphere. As a hybrid platform, Internet has modified many human realities and constructs, resulting in a increasingly desmaterialized environment where new forms to perceive and interact with art are gathering.

PALABRAS CLAVE: *Internet, mercado online, experiencia virtual, riesgos cibernéticos.*

KEYWORDS: *Internet, Online Art Market, Virtual Experience, Cyber Risks.*

1. - ABRIR SESIÓN

Internet se exhibe como la culminación de un proceso de globalización, ligado al desarrollo de la ingeniería de las telecomunicaciones. En 1990 Tim Beners-Lee crea el lenguaje HTML (*Hyper Text Markup Language*), lo cual posibilita por primera vez la publicación de enlaces y documentos en la red. En esta misma década, la hoy tan conocida *World Wide Web*, comienza su progresiva incorporación a la población del mundo occidental. Desde entonces, lo que había surgido como una herramienta con objetivos militares, se convierte en un sistema de distribución de información que crea una red mundial de conocimiento[1].

[1] Su origen se puede delimitar en torno a 1950, cuando ARPA (*Advanced Researchs Projects Agency)*, una iniciativa del Departamento de Defensa de Estados Unidos, desarrolla una red de comunicación segura entre los ordenadores de las diferentes bases de investigación. En 1969 nace ARPANET (*Advanced Research Projects Agency Network*), que consigue conectar diferentes universidades, agencias gubernamentales y contratistas de defensa en Estados Unidos permitiendo mejorar las comunicaciones gracias a la construcción de una red que transmite los datos por radio o satélite. ARANDA TRIGO, Vicente: *Historia y evolución de Internet.*

En la actualidad, su impacto es inconmensurable. Internet no solo acoge información, sino que ha conseguido penetrar y alterar múltiples realidades humanas. Gracias a su carácter universal convergen e interactúan en él diferentes individuos y se configura como un espacio fructífero para el intercambio de opiniones e ideas. Un espacio para la democratización del pensamiento humano[2].

Pero Internet no debe ser entendido como un ente independiente. Sí buena parte de la red ha cambiado nuestras realidades, el ser es un componente activo en estas transformaciones. Es decir, la red es un reflejo de la actividad del hombre en la cual proyecta su espacio social, económico y cultural.

Como anunciaba Paul Valéry en *Pièces sur l´art*: «(…) el acrecimiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que estos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de manera maravillosa la noción misma del arte[3]».

2.- DESCARGANDO ACTUALIZACIÓN

La web se presenta como un instrumento verdaderamente atractivo para aquellos individuos que quieren explorar su creatividad, por tanto, un escenario fructífero para la creación artística. La característica libertad del espacio virtual supone la implantación de un sistema anárquico en el cual parece no haber límites[4].

Debido a esta singular naturaleza, confluyen una multitud de proyectos y se establece una conversación artística en diversas sociedades, ámbitos y medios. Se propicia la aparición de artistas interdisciplinares alrededor de los medios tecnoló-

Autores científico-técnicos y académicos, 2004, pp. 22-32.

[2] La penetración no es homogénea ya que el desequilibrio entre la repartición de la riqueza mundial también se hace presente en el acceso a la red. Muchos sociólogos hablan de una *brecha digital*. BADIA, Fèlix: *Internet: situació actual i perspectives*, La Caixa, 2002, pp. 36 y 37.

[3] Paul Valéry era consciente, en su contemporaneidad, de que los cambios mecánicos y tecnológicos implicaban modificaciones en la concepción del arte. Sin duda, sus palabras han transcendido el tiempo. En las últimas décadas las prácticas artísticas conviven con los nuevos entornos tecnológicos y se nutren recíprocamente alterando el significado del arte. VALÉRY, Paul: "Pièces sur l´art" en: BENJAMIN, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Reino Unido, Penguin, 2008, p. 1.

[4] Cuando se habla nacimiento de la red como plataforma de creación y expansión artística se suele marcar cronológicamente en 1993. En ese año, Joan Heemserk y Dirk Paesmans, visitaron Silicon Valley y a su vuelta crearon *jodi.org,* una página web que reconstruye el lenguaje y la imagen de la propia web, pero presentado como un instrumento interdisciplinar. Pronto, la red se convirtió en un escenario para las prácticas artísticas ya que se concebía como una forma de comunicación demócrata, accesible y amplia que había conseguido desvincularse de los circuitos tradicionales. GREENE, Rachel; ZAFRA ALCARAZ, Remedios: "Una historia del arte de internet", *Aleph. Net Art. Net Critique, 1999*, 2001, pp. 1 y 2.

gicos que proyectan nuevas cualidades formales y conceptuales.

En este sentido, la red se establece como un espacio para la creación de cultura digital y se implanta como alternativa para la promoción, exhibición y discusión del arte a una escala internacional. Se fomenta el espíritu de participación y surge una retroalimentación entre artistas, los cuales buscan plasmar sus propósitos e ideales en la inmaterialidad que les brinda el ciberespacio. Ejemplo del temprano ámbito colaborativo es la creación del escultor alemán Wolfgang Staehle, quien en 1992 funda *The Thing*, una plataforma a modo de anuncios electrónicos que funcionó como fuente para artistas y teóricos culturales[5].

La percepción de la obra de arte también ha sufrido transformaciones, porque así lo ha hecho el encuentro del espectador con la misma. No solo se ha modificado en lo relativo a las nuevas expresiones y formatos, sino que hemos extrapolado muchas de las prácticas culturales de la materialidad a la pantalla. La ebullición digital ha desencadenado una nueva captación de imágenes en un contexto que genera una experiencia artística *virtualizada*. La imagen de la pantalla se conforma mediante información matemática[6]. Es decir, los datos se codifican y lo computacional simbólico toma cualidades físicas construyendo imágenes que son proyectadas en nuestro sistema óptico. Los nuevos estímulos desembocan en una aproximación a la obra de arte bajo unos nuevos parámetros[7]. Es necesario apuntar que la percepción, igual que la red, es un concepto muy amplio. Es un todo que abarca los límites de sujeto y del objeto en un proceso de simbiosis que eclosiona el campo visual y el conocimiento del individuo[8]. Sin divagar en la complejidad de la cuestión, debemos ser conscientes de que asistimos a una modificación de los estímulos que son presentados al sujeto ya que el campo visual ahora sucede en una esfera virtual.

Es decir, el encuentro con la obra ha cambiado a nivel espacial y perceptual. Décadas antes, Rudolf Arnheim en *Arte y percepción visual* postula que ante la obra de arte distinguimos una serie de rasgos estructurales, definidos por unas categorías visuales. Estas categorías dependen en gran medida de las características propias de la obra, pero también el medio en el que se exhibe la obra, el observador y el

[5] TRIBE, Mark; JANA, Reena; GROSENICK, Uta. *New Media Art*. Los Ángeles, Taschen, 2006, pp. 23 y 24.

[6] El proceso de codificación se realiza a través de procesos matemáticos algorítmicos en el software. El digital asigna valores numéricos a fenómenos, que habitualmente son binarios ya que permite una simplificación a dos estados 0 y 1 (activo o desactivo, actualizado o desactualizado…). LISTER, Martin, et al; *New Media: A Critical Introduction*. Taylor & Francis, 2009, pp. 19 y 18, 29-31.

[7] Cabe decir que generalmente hay dos teorías para el estudio de internet y la captación de contenido: la teoría del procesamiento de la información, que estudia cómo las personas procesan y retiene la información y, la psicología ecológica, la cual entronca con el pensamiento de Vygotsky donde el sujeto interactúa de manera activa y crea sus propios significados. Véase en: COLÁS BRAVO, María Pilar: "Internet y aprendizaje en la sociedad del conocimiento", *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 20 (2003), pp. 31-35.

[8] La percepción se basa en el funcionamiento del aparato sensorial desde un estímulo psicofísico hasta su recepción por el sentido y su traducción al cerebro como precepto. La percepción visual trata de observar los objetos que entran en nuestro campo visual, y la vista recoge la información óptica, que es procesada por el sistema cognitivo. PAZOS LÓPEZ, Ángel: "Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte", *Acción psicológica,* 11(2014), pp. 127-129.

modo en el cual la interrelación se lleve a cabo[9]. En otras palabras, el contexto en el cual nos insertamos como consumidores de cultura digital ha cambiado y por tanto, también lo ha hecho la forma con la que nos relacionamos con el arte. Para el espectador la obra se desliga de lo material. Pero, ¿Acaso no hemos glorificado los encuentros con la genialidad del artista-creador?

La experiencia física, histórica y poéticamente sublimada del encuentro físico del coleccionista y obra de arte se ha desmaterializado[10].

Atrás queda la tradición de la filosofía idealista romántica en la cual el encuentro con la obra de arte adquiere una categoría de espiritual. La experiencia sensible es trasladada a una experiencia virtual donde el encuentro espacio-tiempo con objeto-sujeto se ha desvanecido. No obstante, no se ha desvanecido el *áurea* de la obra, sino la contemplación tradicional de la misma[11]. Es decir, aunque las relaciones digitales carezcan de corporeidad siguen siendo percepciones tan legítimas como cualquier otra.

3.- CONECTANDO CON LA INTERFAZ DEL MERCADO

El mercado del arte también ha tenido que adaptarse a las exigencias de la nueva coyuntura socioeconómica. Se ha generado una nueva trayectoria en el mercado que ha desintegrado muchos de los patrones establecidos.

La facilidad de conexión entre los diferentes sujetos que participan en el intercambio ha generado nuevas oportunidades y métodos de comercialización que atraen a nuevos compradores. El ritual elitista de la compraventa es sustituido paulatinamente por el *e-commerce* consiguiendo desintegrar la opacidad tan característica del mercado.

La Era Tecnológica ha producido una apertura hacia nuevos mercados, desligados de los puntos geográficos tradicionales[12]; el comercio electrónico se consolida como una herramienta fundamental en la evolución y en la recuperación del mercado del arte: en 2019 el mercado online representó casi un 10% del mercado total[13].

[9] Las categorías visuales se basan en diez conceptos visuales fundamentales: equilibrio, figura, forma, desarrollo, espacio, luz, color, movimiento, dinámica y expresión. ARNHEIM, Rudolf: *Arte: Percepción visual. Psicología del ojo creador.* Madrid, Alianza, 1979, pp. 26-29.

[10] Generalmente se asocia lo virtual con distante, pero lo que en realidad produce es un acercamiento desde una dimensión diferente a la tradicional. Si tomamos la palabra virtual en su etimología, vemos que proviene del latín y su significado se asocia a potencia o capacidad de hacer algo, sin ningún tipo de asociación a las condiciones del espacio físico. DELOCHE, Bernard: "¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía,* 5 (2005), pp. 16-21.

[11] Para Walter Benjamin el *áurea* de la obra está constituida por el aquí y ahora, la autenticidad y la autoría. La reproducibilidad técnica supone la pérdida del áurea pues se disuelven el espacio y tiempo del genio creador. BENJAMIN, Walter: *The Work of Art…, op. cit.*, pp. 5-12.

[12] Es necesario apuntar en los puntos geográficos que son líderes del sector físico también presentan un mayor volumen en ventas. Europa concentró el 57% de los compradores, Estados Unidos el 26% y Asia el 10% en 2019. HISCOX: "The Hiscox Online Art Trade Report 2019", *ArtTactic,* 2020, https://www.hiscox.co.uk/sites/uk/files/documents/2019-04/hiscox-online-art-trade-report--2019.pdf (consultado el 30 de marzo de 2020).

[13] En 2019 el mercado de arte online movió un 9,8% del mercado, 4.64 billones de dólares. No

La forma de comunicación y proyección de los agentes que conforman la oferta en el mercado del arte ha cambiado de forma radical. Por un lado, nos encontramos con nuevos modelos que surgen del ciberespacio. Estos, se caracterizan por ser canales abiertos a la comunicación que se han creado en semejanza a plataformas como *eBay* y Amazon, pero orientados a la venta de arte. Ejemplos sobresalientes de esta práctica son *Artsy* o *Artnet*[14]. También es significativo el nacimiento de plataformas que abarcan la vertiente informativa y económica de los bienes artísticos y de colección. Páginas como *Art Price* o *The Art Market* proporcionan información de precios, remates, cotizaciones de obras, artistas, estilos, materiales...Es decir, se articula todo un entramado de datos que engloba una información muy valiosa para los coleccionistas. Por otro lado, vemos cómo los agentes tradicionales explosionan y se abren a nuevas posibilidades: surgen páginas de ventas online, subastas virtuales, galerías interactivas…La red se consolida como un canal más para la mercantilización de objetos artísticos.

Ante la facilidad de información sobre artistas, tendencias y cotizaciones, las exigencias a las empresas culturales también han incrementado. Los vehículos tradicionales deben informar y ser altamente comunicativos con su audiencia. De este modo, Internet ha supuesto una re-estructuración económica que desenlaza en un crecimiento de la productividad y en un incremento en la competitividad.

Los intermediarios se han dado cuenta de que la red no solo permite adquirir beneficios gracias a la capacidad de abarcar todos los continentes, sino que también conforma uno de los principales reclamos para darse a conocer. En la actualidad, el marketing digital es una estrategia imprescindible para el desarrollo de la actividad económica de las empresas culturales. Surge la necesidad de crear lo que se denomina *reputación online*. La *reputación online* es fundamentalmente la proyección de una serie de atributos y valores sobre el usuario para generar una imagen[15]. El papel de la denominada *Web 2.0* y las redes sociales adquieren cada vez más peso en el mercado[16]. Se crean comunidades de seguidores a las cuales se les proyecta publicidad en forma de contenido. Al mismo tiempo, la red expone las acciones de los usuarios, lo cual permite a las empresas localizar tendencias, hábitos de compra y patrones de comportamientos. Ahora las empresas cuentan con la posibilidad de realizar un estudio de mercado que permite localizar las necesidades de su audiencia. Por este motivo se busca crear una serie representaciones en los usuarios, imágenes y contenido, que funcionan a modo de estereotipo

obstante, ha sufrido cierta desaceleración con respecto a los años anteriores propiciada por la incertidumbre económica y política. HISCOX: "The Hiscox Online…", *op.cit.,* (consultado el 30 de marzo de 2020).

[14] Ambas plataformas se constituyen como una conjunción entre galería y casa de subastas, que se asocia con artistas, museos, instituciones, galerías, ferias y hasta ofrecen una consultoría de arte.

[15] DEL FRESNO GARCÍA, Miguel: "El consumidor social: reputación online y social media", *El consumidor social*, UOC, 54 (2012), pp. 23-26.

[16] Cabe destacar el papel de *Instagram* y *Facebook*. Ambas se consolidan como herramientas fundamentales tanto por parte de la oferta como de la demanda gracias a su simplicidad y carácter visual. HISCOX: "The Hiscox Online…", *op.cit.,* (consultado el 30 de marzo de 2020).

y que determinarán en buena parte su conducta y opinión[17].

No obstante, el usuario ya no es un sujeto pasivo: navega e interactúa con la pantalla generando respuestas dinámicas. La búsqueda *hypertextual* tiene cada vez más impacto: el mercado tiene que redirigir la búsqueda del usuario, captar su atención y hacerse con su logaritmo, para así generar una construcción visual en el espectador que le transmita una necesidad. Esta tarea presenta cada vez más complejidad. El usuario se sumerge en la red y se encuentra desbordado por tantos estímulos visuales que reclaman su atención[18]. Ante la demanda de compromiso y la sobreexposición de información, las estrategias y herramientas de comunicación deben incrementar su profundidad y el usuario tiene que sentirse un componente activo en la construcción de la obra[19].

Ejemplo de ello son las denominadas estrategias *crossmedia* y *transmedia*, cada vez más habituales. En ellas se fragmenta y/o dosifica la información que es presentada al usuario. Así, mediante la creación de contenido en diversas plataformas se crea un recorrido lineal o no lineal, estático o interactivo por las que se sumerge el usuario para completar, o no, la información que se le brinda. Así, el usuario avanza por las plataformas y aunque toma decisiones de forma activa, muchas de ellas vienen predeterminadas por el propio recorrido de la estrategia[20].

Pero, a pesar de que el mercado online se ha introducido de forma exitosa en el mercado del arte, no sé puede omitir el hecho que su penetración es todavía menor que aquella producida en otros sectores y mercados[21]. Se pueden encontrar dos causas principales en este fenómeno; muchos de los compradores son reacios porque se aferran a la citada convicción de la que la obra de arte debe ser valorada y contemplada en vivo pues, de lo contrario, se desvanecerá el áurea de la misma. Es decir, muchos compradores todavía sienten la necesidad de un encuentro espacio-tiempo con la obra de arte que genere una pulsión que desemboca en la compra. Asimismo, también encontramos una falta fiabilidad en la red. Las transacciones realizadas por la red parecen inspi-

[17] PIAZZO, Virginia: *Crisis en la Web 2.0: Gestión de la Comunicación para preservar la imagen y la reputación organizacional online.* Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 69 y 70.

[18] Gary Smalls postula algunos de los efectos cognitivos en el cerebro del individuo que ha tenido Internet, y cómo ha modificado la plasticidad de la estructura cerebral. Según sus estudios, el ser humano tiende a tener un espectro más bajo de atención pero también desarrolla habilidades para procesar y seleccionar de manera más rápida la información. BRITO, Pedro Quelhas (ed.): *O futuro da Internet: estado da arte e tendências de evolução.* Centro Atlántico, 1999, pp. 46-51.

[19] Las nuevas generaciones interactúan y procesan la información de una forma diferente a la tradicional y la manera en la que se relacionan con el arte también lo ha hecho. VICO BELMONTE, Ana; DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en el mercado del arte", *Revista de Estudios de Juventud*, 118 (2017), pp. 173-186.

[20] Este tipo de estrategias se basan en formatos inmersivos que pretenden ofrecer una experiencia alrededor de un producto o idea determinada. BAUTISTA, Pavel Sidorenko; RUBIO, Luis Mauricio Calvo; DE JULIÁN, Juan Ignacio Cantero: "Marketing y publicidad inmersiva: el formato 360º y la realidad virtual en estrategias transmedia", *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2018), pp. 19-47.

[21] También se pueden percibir desequilibrios dentro del propio mercado del arte. El sector del arte contemporáneo muestra una mayor adaptabilidad a los medios digitales, tanto en la interacción como en la adquisición de bienes artísticos y de colección. VICO BELMONTE, Ana; DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en...", *op, cit.*, pp. 173-186.

rar desconfianza en algunos compradores ya sea por el miedo al *hackeo* y al robo de datos o bien, por no adquirir realmente lo que están comprando. Por ello, todavía son muchos los compradores que prefieren adquirir en tienda física. No obstante, este escepticismo se diluye en las nuevas generaciones, las cuales están más familiarizadas con este tipo de transacciones[22].

4.- CONFIGURANDO POLÍTICAS DE PRIVACIDAD

Los grandes cambios siempre han acarreado grandes consecuencias y la Sociedad de la Información no es una excepción. Como se ha mencionado, Internet presenta una gran cantidad de ventajas en el entorno cultural pero, también supone una plataforma problemática en el entorno cultural. El comercio ilícito, el robo y plagio de contenidos, entre otras muchas prácticas cuestionables, florecen en la red y ponen en riesgo el patrimonio cultural.

La libertad inherente a Internet proyecta una dimensión colectiva que parece desarrollar muchos ámbitos culturales y científicos. De esta manera, se expande el genio de la humanidad gracias a la convivencia de múltiples ordenadores cuya propiedad abarca a los individuos, instituciones, corporaciones y gobiernos, los cuales se nutren entre sí creando relaciones algorítmicas que da lugar a una gran Sociedad de la Información.

No obstante, el ciberespacio es una dimensión propicia para las actividades ilícitas debido a la aterritorialidad, afiscalidad y al popular anonimato. Ante esta peculiar esencia contradictoria de la red se encuentran dos posturas opuestas: aquellos que abogan por una libertad de expresión y contenido y quienes reclaman la necesidad de incorporar ciertos límites legislativos[23].

Sin ánimo de posicionarnos en tan compleja disputa, sí que es necesario adquirir cierta perspectiva. Las actividades ilegales han existido desde que se marcaron los límites sociales, económicos y políticos. Si bien es cierto que la accesibilidad no era tan sencilla, también lo es que las restricciones han venido de la élite económica y social. Por el contrario, un medio de información abierto y descentralizado ocasiona ciertas libertades no experimentadas hasta el momento. Las posibilidades de expansión, comunicación e interrelación con diversos individuos en una distancia espacio-temporal desafían muchos de los presupuestos establecidos y permiten un desarrollo de las capacidades humanas al margen de los ambientes prefijados. Es decir, limitar las capacidades de Internet conlleva muchas veces a la restricción de la creatividad humana.

No obstante, quedarnos en esta visión resultaría un tanto naif. Bajo la justificación de libertad y universalidad se promueve una amenaza ante los derechos que tanto esfuerzo han supuesto para diversas sociedades a lo largo de la histo-

[22] Aproximadamente el 64% de los compradores tienen entre 25 y 39 años. HISCOX: "The Hiscox Online…", *op.cit.,* (consultado el 30 de marzo de 2020).

[23] LLINARES MIRÓ, Fernando: "El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y jurídicas de Elche* (1), 2007, pp. 104-107.

ria. En el espacio digital, se expande una dimensión potencial para atentados contra nuestros propios derechos fundamentales y constitucionales[24].

Bajo el lema de la libertad son habituales las infracciones contra el mundo cultural. Internet se ha convertido en un canal y foco para el comercio y el tráfico ilegal de bienes culturales, muchos de ellos procedentes del expolio o el robo, así como una gran cantidad de falsificaciones. Asimismo, encontramos que las infracciones contra la propiedad intelectual, tanto en su esfera patrimonial como moral, son una práctica habitual en Internet.

Pero, ¿Acaso no se ha cambiado el significado de propiedad?; la propiedad en Internet no debe ser interpretada como en otros ámbitos. En la Era Digital se destruye esta concepción de único para dar paso al libre acceso y contribución abogando por la idea de compartir cultura. Hay un *versonamiento* constante de los contenidos que van construyendo el contenido de la red. Pero, no se debe confundir el colaborar y compartir contenidos con la apropiación o la *ciberocupación*. Aunque los límites en la web se difuminan, esto no quiere decir que debamos adueñarnos de las ideas de otros individuos porque, de ser así, además de ser éticamente cuestionable también desincentivaría el propio progreso del ingenio humano.

Parece que surge la necesidad de una regulación que promueva un código ético y de conducta para asegurar la intimidad, la seguridad y la accesibilidad que abarque el complejo entorno tecnológico. Se han se han conseguido impulsar múltiples reformas y han aparecido nuevas figuras jurídicas. No obstante, esta tarea requiere de la colaboración y participación activa de todas las naciones. El carácter global de Internet debe regularse de una manera mundial. Los tratados y convenios deben ser acogidos por todas las naciones para una eficacia en su regulación de manera que las actuaciones de determinadas naciones no mermen las iniciativas de otros[25].

5.- ¿ESTÁ SEGURO DE QUE DESEA ABANDONAR SESIÓN?

En definitiva, se puede decir que Internet ha trastocado muchas de las verdades establecidas, incluyendo la manera de entender y percibir el mundo del arte a diferentes niveles. Así, la Era Digital ha propiciado múltiples cambios y las industrias culturales han tenido que evolucionar en paralelo a una sociedad cada vez más abstraída en una atmósfera virtual.

Nos encontramos con un fenómeno sin precedentes: la democratización del acceso a la cultura ha alcanzado niveles extraordinarios gracias a Internet[26]. Nunca se había consumido tanto contenido

[24] ESTEBAN, María Luisa Fernández: "La regulación de la libertad de expresión en Internet en Estados Unidos y en la Unión Europea", *Revista de estudios políticos*, 103 (1999), pp. 149-169.

[25] FERNÁNDEZ SALINAS, Víctor: "Escenarios para el aprendizaje del patrimonio", *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, 2003, p. 289.

[26] De unos primeros pasos en la Revolución Francesa y progresiva apertura de museos e instituciones al público, a una inauguración de una nueva sensibilización y consumo del arte. VICO BELMONTE, Ana; DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en...", *op, cit.*, pp. 173-186.

cultural y artístico como a día de hoy[27]. El arte, como manifestación humana que plasma o reinterpreta nuestro entorno, ha dejado constancia de las nuevas realidades.

Ahora, los individuos se desintegran en código binario. Oscilamos entre la virtualidad y la realidad, siendo la línea que las separa cada vez más ambigua. Hemos metamorfoseado la dialéctica tradicional: los signos, códigos e interfaces que sustentan la red ya forman parte del imaginario colectivo. Internet ha generado una transmutación del sistema de valores y creencias. Por tanto, ha alterado la colectividad y fragmentado la individualidad. Se va disipando el concepto de individuo y creador dando lugar a múltiples alternativas simultáneas donde florecen las lógicas del simulacro.

Se puede hablar de una herramienta híbrida ya que es pública y privada, individual y colectiva. Ha cambiado los parámetros tradicionales que nos rodean: desde la nimiedad de nuestro sistema óptico hasta la manera en la cual se realiza el intercambio económico[28].

Los espacios se extrapolan a lo etéreo de la red y surgen nuevas formas de entender y representar el mundo. Las preguntas, discusiones, retos y dilemas todavía están abiertos, y quedan muchas cuestiones por resolver. Pero esta vez, están abiertos en un espacio donde todos deconstuimos y construimos las verdades.

6.- OBRAS CITADAS

ARANDA TRIGO, Vicente: *Historia y evolución de Internet.* Autores científico-técnicos y académicos, 2004, pp. 22-32.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte: Percepción visual. Psicología del ojo creador.* Madrid, Alianza, 1979, pp. 26-29.

BADIA, Fèlix: *Internet: situació actual i perspectives*, La Caixa, 2002, pp. 36 y 37.

BRITO, Pedro Quelhas (ed.): *O futuro da Internet: estado da arte e tendências de evolução.* Centro Atlántico, 1999, pp. 46-51.

BENJAMIN, Walter: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Reino Unido, Penguin, 2008, pp. 1, 5-12.

BAUTISTA, Pavel Sidorenko; RUBIO, Luis Mauricio Calvo; DE JULIÁN, Juan Ignacio Cantero: "Marketing y publicidad inmersiva: el formato 360º y la realidad virtual en estrategias transmedia", *Miguel Hernández Communication Journal*, 9 (2018), pp. 19-47.

CASTELLS, Manuel: *La dimensión cultural de Internet.* FUOC, 2002, pp. 265-285.

COLÁS BRAVO, María Pilar: "Internet y aprendizaje en la sociedad del conocimiento", *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 20 (2003), p. 31-35.

DELOCHE, Bernard: "¿Es el museo virtual un competidor real para el museo

[27] Con todo, esta necesidad que reclaman las masas parece que no ha surgido del vacío. El arte, tradicionalmente, se asocia con la emoción. El consumidor, como define Gilles Lipovetsky, ahora es *hiperconsumidor*. No solo reclama un bienestar material, sino que ha buscado nuevas formas de consumo que se ligan con las experiencias y el placer: una tendencia hacia el consumo hedonista. Esta visión propicia tanto el desarrollo del mercado del arte como del mundo cultural ya que tendemos a estetizar el arte. Véase en: LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica.* Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 60, 69, 342-341.

[28] CASTELLS, Manuel: *La dimensión cultural de Internet.* FUOC, 2002, pp. 265-285.

institucional?", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía,* 5 (2005), pp. 16-21.

DEL FRESNO GARCÍA, Miguel: "El consumidor social: reputación online y social media", *El consumidor social*, UOC, 54 (2012), pp. 23-26.

ESTEBAN, María Luisa Fernández: "La regulación de la libertad de expresión en Internet en Estados Unidos y en la Unión Europea", *Revista de estudios políticos*, 103 (1999), pp. 149-169.

FERNÁNDEZ SALINAS, Víctor: "Escenarios para el aprendizaje del patrimonio", *El Patrimonio y la Didáctica de las Ciencias Sociales*, 2003, p. 289.

GREENE, Rachel; ZAFRA ALCARAZ, Remedios: "Una historia del arte de internet". *Aleph. Net Art. Net Critique, 1999*, 2001, pp. 1 y 2.

LLINARES MIRÓ, Fernando: "El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y jurídicas de Elche,* 1(2007), pp. 104-107.

LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*. Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 60, 69, 342-341. PAZOS LÓPEZ, Ángel: "Mente, cultura y teoría: aproximaciones a la psicología del arte", *Acción psicológica,* 11(2014), pp. 127-129.

LISTER, Martin, et al; *New Media: A Critical Introduction*. Taylor & Francis, 2009, pp. 19 y 18, 29-31.

PIAZZO, Virginia: *Crisis en la Web 2.0: Gestión de la Comunicación para preservar la imagen y la reputación organizacional online.* Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 69 y 70.

TRIBE, Mark; JANA, Reena; GROSENICK, Uta. *New Media Art*. Los Ángeles, Taschen, 2006, pp. 23 y 24.

VICO BELMONTE, Ana; DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en el mercado del arte", *Revista de Estudios de Juventud*, 118 (2017), pp. 173-186.

ADAPTACIÓN Y CAMBIO DE LA MONEDA ESPAÑOLA EN LOS SIGLOS XVIII AL XIX. DEL ANTIGUO RÉGIMEN A LOS SISTEMAS POLÍTICOS CONSTITUCIONALES.

Daniel Sanz Platero
Máster en Mercado del Arte (UDIMA).
Doctorando en Patrimonio Cultural por la Universidad de Valladolid.

RESUMEN:

El presente artículo muestra como objetivo el conocer las circunstancias históricas y establecer las pautas para el conocimiento numismático de los siglos XVIII y XIX. Esta etapa es rica por sus numerosos modelos, valores y nivel de acuñaciones, fruto de los numerosos resultados históricos en este periodo tan apreciado por numismáticos y coleccionistas.

ABSTRACT:

This article aims to know the historical circumstances and establish knowledge of the numismatics of the eighteenth and nineteenth centuries, very rich for its many types, thanks to the historical results of this era, known and appreciated by numismatists.

PALABRAS CLAVE: *Moneda, España, siglos XVIII y XIX, constitucionalismo, economía.*
KEYWORDS: *Coin, Spain, 18Th century, 19th century, constitutionalism, economy.*

1.- INTRODUCCIÓN

Las monedas son el reflejo de la sociedad. Es el testimonio y recuerdo de un periodo histórico localizado en un lugar determinado. La forma en la cual se han organizado los diferentes pueblos o naciones, a lo largo del tiempo, ha configurado organizaciones políticas determinadas, dando como testimonio tangible las monedas, que, como piezas metálicas representativas del valor económico, han reflejado de primera mano distintas épocas históricas.

El presente artículo representa las líneas de investigación expuestas en el Trabajo de Fin de Máster, presentado en la Universidad a Distancia de Madrid, bajo la dirección de la profesora Dña. Ana Vico Belmonte. El objetivo es conocer y establecer las pautas para el conocimiento de los diferentes modelos, y variantes numismáticas, encuadradas en este período de la historia española desarrollado entre los siglos XVIII al XIX. La calidad de las piezas encontradas en esta época se une al relevante atractivo económico-inversor, gracias a la existencia del Mercado del Arte, que desde hace tiempo se ha profesionalizado y ha sabido adaptarse a las injerencias económicas generales. Todo ello ha determinado que los coleccionistas de moneda hayan optado por la elec-

ción de piezas con unas características establecidas.

El análisis histórico comienza en el sosegado siglo XVIII, desarrollado en una época de acontecimientos políticos moderados. La demografía y la economía se recuperan lentamente. Con este impulso resurgen las artes y el conocimiento, apoyados de forma más decidida por la Corona. La estructura socio-económica se apoya en un período de cierta prosperidad, acentuada en los reinados históricos de Fernando VI (1746-1759) y en parte del reinado de Carlos III (1759-1788).

El sistema monetario desarrollado en esta época tiene como antecedentes históricos el oficializado y puesto en práctica desde el inicio de la monarquía autoritaria, adaptada políticamente a finales del siglo XV por los Reyes Católicos. Esta es la base de los distintos sistemas monetarios españoles: se establecieron valores y pesos de cada moneda, primeramente en plata, y posteriormente sobre el cobre y el oro. El sistema monetario fue muy duradero aunque no estuvo exento de rectificaciones puntuales o ensayos, determinados por la situación económica.

Por todo ello, en el presente trabajo se analizan, primeramente, los cambios monetarios llevados a cabo durante los reinados de Felipe V, Fernando VI y el reinado de Carlos III. Las modificaciones efectuadas corrigen los defectos de la moneda española adquiridos en los siglos anteriores. Carlos III sienta las bases de una pervivencia monetaria que abarcará los reinados posteriores, adaptándose finalmente al proceso de unificación de la moneda europea conocida como "Unión Monetaria Latina", que tuvo como objetivo la estandarización de los tamaños y pesos, en el ámbito geográfico comprendido por varios países europeos situados en torno al mediterráneo occidental.

1

En España, la desmembración del Antiguo Régimen ocurre abruptamente: la Guerra de Independencia irrumpe tempranamente en el escenario político. En el reinado de Carlos IV (1788-1808) se agudizaron las diferencias sociales, el hambre y las malas cosechas, que fueron el caldo de cultivo que finalizó en la contienda provocada por las injerencias de Napoleón (1808-1814). Una época en la cual, entre otros motivos, escasearon las monedas y ciertas cecas, denominadas de emergencia, tuvieron que acuñar determinadas piezas. El episodio bélico permitió que por ambos bandos se acuñasen monedas que también sirvieron como propaganda política.

Tras la guerra el escenario político cambia y se instaura de nuevo el absolutismo, con una breve interrupción de tres años

[1] Reverso de 8 Reales de Carlos III, acuñados en plata, y en el año 1776 por la ceca de Sevilla, representada por la letra S. Las armas de Castilla y León fueron durante gran tiempo las armas propias del monarca, no las que representaban los territorios nacionales.

en el que se instauró la Constitución de 1812 (Trienio Liberal) y el sistema pervive hasta la muerte del último rey absoluto, Fernando VII, en 1833.

Después, en el reinado de Isabel II, se acuñan otras monedas completamente distintas de las fabricadas en el Antiguo Régimen. Los nuevos modelos siguen las disposiciones y estándares de la "Unión Monetaria Latina"; y además, surgieron nuevas denominaciones: los "reales" serán denominados "escudos" a partir de 1864.

Estos sistemas desembocarán inequívocamente en la aparición de una nueva unidad de medida, la peseta[2]; el producto monetario ligado a la "revolución de la gloriosa" (1868) que consiguió abolir la dinastía borbónica, abriendo una nueva etapa política con un régimen monárquico electivo por Las Cortes. El Gobierno Provisional será entonces el encargado de la regencia y el gobierno de la nación.

Este artículo se ilustra con monedas que forman parte de la colección particular del autor, que se encuentran actualmente expuestas de forma permanente en el Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel (Valladolid).

[2] El día 19 de octubre de 1868 se decretó y aprobó una nueva unidad de moneda para los territorios de España, la peseta, en un texto formado por 12 artículos, más una disposición final que contiene otros tres artículos sobre la aplicación y puesta en circulación de las piezas.

3

2.- LAS BASES DEL CAMBIO MONETARIO: EL REINADO DE FELIPE V (1700-1746).

En el siglo XVIII se inicia la recuperación del imperio hispánico situado entre los dos hemisferios. Los españoles de este siglo habían heredado la moneda circulante de otras épocas, cuya conservación no estaba en la mayoría de casos en un estado óptimo, al circular durante tantos años la moneda "macuquina"[4].

[3] Reverso de una moneda de 8 reales de plata acuñada el año de 1731 en la ceca de Sevilla. En este caso aparece una cruz polilobulada, en cuyos cuarteles se disponen las armas de Castilla y León.

[4] La moneda macuquina era acuñada a martillo, y sus ejemplares estaban, por lo general, hechos con poco cuidado: descentradas de anverso a reverso, manipuladas a propósito mediante el cercenamiento para aprovechar parte del metal, y en conjunto muy deterioradas por la larga puesta en circulación de las mismas. Las cualidades estilísticas de las mismas no seguían una forma y un tamaño concreto. La palabra macuquina no tiene un significado semántico claro, porque el vocablo podría proceder bien del idioma quechua.

5

Los impulsos de renovación de la moneda se iniciaron en esta época, con el interés de crear una moneda uniforme, acuñada en todas las cecas del imperio y cuya equivalencia en reales de vellón unificase la contabilidad, para alcanzar una mayor fluidez contable. Se dispuso la creación de la Real Junta de Moneda (1730)[6], como organismo que vigila, y regula las acuñaciones, corrigiendo los despropósitos y desfalcos producidos durante tantos años; de forma especial en las cecas de los virreinatos americanos[7].
Pese a ello, siguió acuñándose moneda macuquina en oro y plata. En metal áureo se acuñaron todos los múltiplos (4, 2 y 1 escudo). Se aprecian de manera muy importante los ejemplares conservados en forma completamente redonda, considerados como unidades presentadas de forma oficial al monarca para su correspondiente aprobación. El coleccionismo de estas piezas está reservado a grandes niveles adquisitivos.
La Junta General de Comercio, Moneda y Minas establecieron entonces la producción exclusiva de moneda en medios mecánicos y no manuales, vigilando que las unidades producidas sean de forma circular, tanto en prensa de volante o laminadores, labrando el canto con forma de cordoncillo u otros motivos geométricos. Estas medidas evitaron la alteración de las piezas tanto en forma como en el peso oficial.

Dentro de esta época se incluye el breve reinado de Luis I (1724) cuyas monedas son rarísimas, aunque se localizan constantemente en el mercado el valor de 2 reales (plata) acuñado en la península.

A finales de los años veinte del siglo XVIII se adoptó una nueva forma de representar las monedas españolas: el estilo "columnario". La producción fue destinada para las cecas americanas, aunque fue ensayada por primera vez en España. Sumamente apreciada por los coleccionistas, este tipo de moneda ha sido francamente popular a través de los siglos, y durante gran tiempo ha estado en una posición relevante en el mercado numismático, que ha valorado y cotizado con valores muy altos las mejor conservadas.. Entre otras tantas consideraciones, la gran calidad contenida en la elaboración de las mismas, el arte y estilismo representados, han cargado de simbolismo las armas contenidas y, considerada de una gran calidad por la

[5] Reverso de los ocho reales en forma de columnario. En el medio se representa el escudo de Castilla y León, el escudo real, que porta el escudete central con las lises borbónicas. A los lados se representan las iniciales de los ensayadores (en este caso M.F) y el valor, en arábigo. La titulación real dice "Felipe V por la Gracia de Dios, Rey de las Españas y de las Indias".
[6] VICO MONTEOLIVA, J. y SEGARRA, F.P (1985): *Catálogo general de las monedas españolas. Acuñaciones de la Casa de Borbón, de Felipe V a Isabel II.* Madrid: Vico & Segarra editorial. Pág. 25.
[7] Las reformas llevadas a cabo mejoraban el funcionamiento interno de las cecas, regulando sus funciones, fijando los sueldos y derechos de los empleados.

composición metálica de las mismas.

La moneda del modelo columnario tiene su precedente en el año 1729, cuando se ensayan ejemplares en la ceca de Madrid, dispuesta para su acuñación preferente en las cecas de la américa española[8].

La primera ceca en emitir moneda fue México, que cuenta con "columnarios" a partir de 1732. Los primeros ensayos son rarísimos, tanto los realizados en 1732 como las variantes contenidas en 1733. A partir de esta fecha los ejemplares son raros y pueden ser más adquisitivos. La inversión tecnológica en la fabricación de estas monedas tiene como objetivo dotarlas de mayor seguridad y la tecnología empleada era de mayor envergadura que la utilizada en las piezas macuquinas. La ceca de Antigua Guatemala se une tiempo después a la emisión de moneda en forma de columnario. Muchos de los ejemplares encontrados en el mercado, aparte de ser escasos, se encuentran de forma recortada, al estilo de las macuquinas.

Los conocidos 8 reales de plata[9], con 27,1 gramos, se acuñaron conjuntamente con diferentes múltiplos, con el mismo diseño de la pragmática: Los cuatro reales, con 13,5 gramos, se coleccionan a un menor nivel, aun siendo más escasos que el resto de valores (2, 1 y ½).

De esta época tienen predilección muchos coleccionistas de conseguir una colección de monedas de módulo grande[10], conocidas como onzas de oro u ocho escudos (27,1 gramos, 4 cm diámetro) conocidas por el nombre del estilo de moda masculino en la corte real: las onzas "peluconas". Con la introducción regular del busto del respectivo monarca en las monedas oficiales, desde 1728, se estableció de forma regular el retrato del rey, y con ello los súbditos podrían contemplar el retrato del mismo. Los ejemplares se emitieron de forma general en las cecas americanas y muy pocos en las peninsulares, siendo éstas últimas escasísimas.

Aunque no todos los ejemplares fueron en grandes valores. Los cuatro escudos son, al igual que los cuatro reales, por lo general muy escasos. Más corrientes y asequibles son los dos escudos, el escudo, y sobre todo el "durillo"[11] o "medio escudo", una nueva moneda pequeña de oro acuñada en abundancia con el propósito de beneficiar a las denominada transacciones comerciales gracias a la versatilidad como pieza de pequeño tamaño, con la misma equivalencia a la moneda de mayor peso en plata.

Paralelamente, en la península continuaban las acuñaciones tradicionales con los valores y múltiplos acostumbrados, y la calidad de las piezas aumentó al estar muchas de ellas acuñadas en forma redonda. En cobre se

[8] Se conserva un escasísimo ejemplar de ocho reales con la fecha 1729 y la marca de la ceca de Madrid en el Banco Nacional de México. Al estar fuera del Mercado del Arte se desconoce su valor. Algunos catálogos valoran este ejemplar, como el editado por Cayón numismática (2005) en 29000 euros.

[9] Los ocho reales de plata (columnario) tienen un valor aproximado en el mercado de 100 a 150 euros (conservaciones medias), incrementándose con una mejor conservación, desde los 200-250 euros, hasta valores superiores. Escasas ocasiones se encuentran piezas a niveles "sin circular".

[10] Ciertos coleccionistas, incluso los más veteranos, prefieren comprar y coleccionar piezas de módulo grande, que no entraña tantas dificultades al distinguirlas y observarlas.

[11] El "durillo" o "medio escudo" pesa 1,7 gramos y fue acuñado en Madrid y Sevilla. En anverso se representó el busto del monarca, con la titulación en latín, incluyendo el año de fabricación. En reverso hace su aparición el escudo de Castilla y León junto a las marcas de ceca, y ensayador(es).

ensayaron también algunas pruebas concretas, que son por lo general muy raras.

3.- CONTINUIDAD EN EL REINADO DE FERNANDO VI (1746-1759).

El reinado de Fernando VI es, políticamente, uno de los más estables del siglo XVIII[12]. El moderado crecimiento económico fue acompañado de un importante fomento de la industria y las artes[13].

Se siguieron las disposiciones sobre la moneda creadas por Felipe V, reduciendo el número de monedas acuñadas al haber gran cantidad en circulación. El mercado demuestra que, hasta cierto punto, determinadas series son comunes, asequibles y localizables en el mercado, aun habiéndose reducido las acuñaciones. Las piezas más escasas y raras son las onzas de oro, y se destaca una acuñada en México en 1747, con un raro diseño producido por falta del retrato oficial[14].

El resto de piezas tuvo un diseño homogéneo. En la península se ensayaron onzas de oro[15] que, por lo general, son mucho más raras, implantándose en ellas una nueva leyenda en reverso[16], conocida como "*Nomina Magna Sequor*", cuya traducción al castellano es "seguimos al más grande". Aunque la onza de ocho escudos sigue siendo la moneda de mayor prestigio coleccionista[17], se fabrican el resto de divisores: más escasas son las monedas de cuatro escudos, aunque, como en otras ocasiones, no tienen gran relevancia comercial. De dos y de un escudo hay ciertas variantes más escasas, y el resto se mantiene con precios de mercado bastante homogéneos; aunque la pieza más asequible y abundante es el "durillo", o medio escudo, que continuó acuñándose en las cecas de Madrid y Sevilla. Dependiendo del grado de conservación y año concreto, su precio ronda los 100-150 euros.

Las disposiciones reales continuaron con el propósito de finiquitar la moneda macuquina[18], cuya extinción definitiva se produjo en el reinado siguiente, y continuó fabricándose al estilo columnario. México procedió, al igual que Guatemala, a cambiar el nombre del nuevo monarca. Las piezas mexicanas son por lo general más abundantes, teniendo una menor dificultad a la hora de encontrarlas en el mercado que las guatemaltecas. Éstas últimas todavía en la

[12] Aunque tuvo una corta duración, se practicó la participación neutral en los asuntos políticos internacionales, alcanzando un gran prestigio entre las potencias del globo.

[13] La Real Sociedad económica de Amigos del País o la Real Academia de las Artes de San Fernando son creadas en este reinado. Personajes destacados fueron son los políticos José de Carbajal y Lancáster; el Marqués de la Ensenada, el científico Jorge Juan; el escritor Gregorio Mayáns y Síscar; los religiosos padre Flórez, Feijoo, e Isla; o Pérez Bayer, entre otros tantos notables eruditos y sabios.

[14] El valor de la onza, conocida como "caraperro" fue alto hace años, aunque ha tendido a rebajarse. Dos ejemplos: Jesús Vico (2014) ofreció a subasta una pieza por 20000 euros, sin rematarse. Cayón subastó otro ejemplar el 31 de enero de 2018, rematándose 18000 euros.

[15] Recientemente se ha subastado un ejemplar de ocho escudos de Madrid para el año 1747, rematándose en 46000 euros (Aureo & Calicó).

[16] Dicha leyenda modificaba a una anterior, conocida como *"In intum sapientae timor domini"* (el principio de la sabiduría es el temor del Señor).

[17] Las onzas de oro acuñadas en estas épocas se denominan "peluconas" al portar el monarca la peluca postiza de moda.

[18] Pese al aumento de piezas emitidas al estilo columnario, continúa la fabricación de las macuquinas en plata, aunque solamente reservada en las cecas de Lima y Potosí.

época sufrieron ciertas alteraciones y otras tantas se han encontrado con agujeros para colgarlas para uso personal y otras tantas se rectificaron después por mano de expertos orfebres.

La moneda al estilo columnario se ensayará en Lima a partir de 1751 y las primeras piezas fabricadas son muy escasas, con un precio notable. No obstante, los años siguientes van siendo más asequibles y localizables. Más tarde continuará en esta tarea la ceca de Santiago de Chile[19], cuyos ejemplares son rarísimos, aunque en ciertas ocasiones se localice en subasta algún que otro ejemplar. La ceca de Nuevo Reino comenzó a emitir con este estilo a partir de 1759[20], fabricando piezas a un nivel similar a los producidos en Santiago.

En las cecas de la península se fabricaron ciertas piezas de oro y plata. Las áureas son, por lo general, muy escasas, y se localizan puntuales ensayos de gran valor en el mercado numismático. En plata se fabricaron los divisores con valores inferiores (2, 1 y ½ real), cuyo precio es bastante asequible. En cambio, la moneda de 4 y 8 reales es más escasa que el resto de plata, y en exclusiva se llevó a cabo en las cecas americanas.

En cobre se acuñaron escasos tipos, y se dispuso el establecimiento de una pieza por valor de 1 maravedí[21], con destino a la circulación en el comercio interior. Esta moneda es bastante asequible y común en el mercado.

22

4.- LAS REFORMAS MONETARIAS DE CARLOS III (1759-1788).

En el reinado de Carlos III se llevaron a cabo numerosas políticas que reformaron ciertos aspectos sociales, económicos, demográficos y políticos, siguiendo el despotismo ilustrado cultivado tiempo antes, cuya máxima era el reformar para

[19] En la subasta 156 de Jesús Vico, celebrada en 5 de marzo de 2020, se subastó un columnario de Santiago de Chile de 1753 en 38500 euros.

[20] Un columnario de Nuevo Reino del año 1759 fue vendido, en 2008, por 109.000 $, más su comisión. El precio de mercado se ha rebajado de forma notable once años después al subastarse en este presente año otro ejemplar por valor de 26000 euros (Tauler&Fau).

[21] Estas pequeñas piezas fueron elaboradas en el Real Ingenio de la ceca de Segovia; su peso era de 1,4 gramos y 1,6 cm de diámetro.

[22] El diseño de la moneda al estilo columnario era una obra de arte y simbolismo. En anverso hace aparición dos mundos, por encima de ondas marinas, perfectamente representados, con el izquierdo – que representa al continente americano – superpuesta sobre el derecho, en el que se representaba Europa, África y Asia; timbrados por la corona real. Las Columnas de Hércules, asimismo rematadas con sendas coronas reales, están representadas a los lados, y portan las filacterias con el lema del imperio "plus ultra" y coronas reales. El lema "Utraque Unum" significa la unión de los dos hemisferios bajo el imperio español "el uno y el otro es uno". En el inferior, la fecha en arábigo y las marcas de ceca (PTSI en monograma) separadas entre rosetas.

mejorar el pueblo, sin contar con él[23]. De esta forma, se ejerce un fuerte impulso del arte, la ciencia y la técnica. Este proceso contó en alguna ocasión con oposición popular, pero los ánimos reales no cesaron y las mejoras mejoraron tanto la España peninsular, como las islas y sus dominios de ultramar[24].

En el aspecto numismático y coleccionista, el reinado de Carlos III es uno de los más ricos en calidad, unida a la notable cantidad de piezas producidas. Continuaron los impulsos para corregir la moneda en circulación, y estos propósitos llegaron a buen puerto.

En el primer periodo de su reinado (1760-1771) continúan las acuñaciones adoptadas en reinados anteriores. Las monedas al estilo columnario también continuaron fabricándose en las cecas adaptadas para ello. Potosí fue la última ceca en adoptar este diseño y forma, dando finalización a la moneda macuquina[25]. El primer año al estilo columnario fue 1767, tal y como se observa en la fotografía de la página anterior, siendo el último el 1771, cuatro años después.

Los módulos grandes en oro son muy apreciados por los coleccionistas en esta primera etapa. Las onzas son popularmente denominadas "cara de rata" al representar de manera fidedigna las facciones del monarca. El coleccionismo de estas piezas va estrechamente de la mano de un alto nivel adquisitivo del comprador, valorándose estas piezas por su alta rareza. Su estimación, y posterior remate en las subastas, ha seguido un valor alcista desde una decena de años atrás, gracias al aprecio de las mismas en el mercado del arte americano, especialmente en Estados Unidos. Sin embargo, hay otros ejemplares, como la primera tirada realizada en la península con valor de 8 escudos cuyos remates han sido igual de notables. Una pieza de 8 escudos de 1760 es la pieza tipo de este primer período para la ceca de Madrid, que contiene el busto real; una rara pieza se remató en 110000 euros (Áureo & Calicó, 2014), en un momento de crisis económica mundial. Sevilla acuñó una pieza (1762) similar a la anterior, con las mismas condiciones de rareza extrema, rematándose una en tiempos recientes por valor de 52000 euros (Áureo & Calicó, 2020), aunque es cierto el conjunto de rarezas han tenido una valoración descendente desde la década anterior. Continuando con el metal áureo y siguiendo este mismo modelo, las cecas de México, Lima y Nuevo Reino hicieron ejemplares ciertamente más escasos, aunque raros de encontrar en buena conservación; y los procedentes de la ceca de Santiago de Chile son hasta más raros que los fabricados en las tres últimas cecas mencionadas. Sin olvidarnos de la ceca de Guatemala, que acuñó cuatro años distintos y cada ejemplar es diferente del anterior. Esta ceca tuvo poca producción y los

[23] *"Los pueblos son como los niños, cuando se les lava lloran",* La costumbre social chocó de frente con las necesarias reformas del despotismo ilustrado.

[24] El comercio entre España y las indias continuó también gracias a las mejoras numismáticas. Una de las reformas económicas clave se llevó a cabo en 1778, cuando se finaliza el monopolio del comercio exclusivo de Cádiz y Sevilla en la recepción y salida de las mercancías, beneficiando de esta forma a las costas levantinas del mediterráneo.

[25] La lenta construcción del nuevo edificio, en el que iba a adaptarse la fabricación al estilo columnario, destapó una trama de corrupción de los responsables de la misma (MURRAY, G.: 2016; página 26 y siguientes).

ejemplares conservados son mucho más raros que los producidos en México, Lima, Nuevo Reino y Santiago de Chile. Algunos de los años acuñados, como en 1761, se estima la producción aproximada de 250 piezas, y en el año de mayor acuñación, 1765, no se superaron las 1300 piezas[26]. El resto de piezas de oro de esta primera época (4, 2, y 1 escudo) son por lo general muy raras, y quizás menos coleccionadas que la pieza reina de esta época, las onzas "cara de rata". Aunque la excepción áurea más asequible son los medios escudos o "durillos", producidos en grandes cantidades siempre en las cecas de Madrid y Sevilla; y cuyos precios rondan, según conservaciones, unos cien a ciento cincuenta euros.

27

En la segunda parte de su reinado (1772-1788) prosperó la adopción de un nuevo numerario que mejoró el aspecto técnico de las piezas, perfeccionadas desde los dos reinados anteriores. Para ello se diseñaron unos modelos, hasta antes no practicados, que tenían como objetivo la homogenización de tipos y diseños, dispuestos al mismo tiempo para todas las cecas del imperio y en los tres metales. Su presentación se hizo ante el rey por Tomás Francisco Prieto[28] (1716-1782), en el año 1770, conservándose estas piezas en el Museo de la Casa de la Moneda de Madrid. Los diseños fueron del agrado del rey y se pusieron en práctica[29].

La reforma numismática suprime los reales en forma de columnario, para sustituirlos por reales de busto, aunque los diseños son distintos dependiendo de la localización de las cecas. En plata, para América, se establece el busto de Carlos III, en anverso, y en reverso un escudo de España que contenían las armas de Castilla, León, Granada, escusón central

[26] Jara M, C. (2010): *Historia de la Casa de Moneda de Guatemala 1731 – 1776*.

[27] Esta moneda de ocho reales de Carlos III fue acuñada en Potosí, en el año de 1779. Porta el nuevo retrato adoptado para las cecas de indias (nacionales) en 1772, con el busto del rey a derechas, llevando armadura, coraza y corona de laurel. La leyenda del anverso se reduce a "Carlos III por la gracia de Dios" y el año. Curioso ejemplar, presenta una doble acuñación del último dígito de la fecha y unos botones en la armadura.

[28] Tomás Francisco Prieto, grabador natural de Salamanca, está considerado como uno de los mejores profesionales de esta época. La casa de la Moneda de Madrid otorga todos los años uno de los premios nacionales más importantes, que lleva su nombre, cuya entrega preside la Reina de España. Parte fundamental para alcanzar el objetivo de uniformizar la moneda era el instruir a los empleados de las monedas en el arte de la mejora del grabado, consiguiendo un buen producto: unos ejemplares más perfectos y difíciles de falsificar. Una moneda más apreciada y de mayor belleza también engrandece la figura de su monarca.

[29] Pragmática de 29 de mayo de 1772. No obstante, la estrategia de efectuar la reforma venía dada por el interés de rebajar la ley de oro y plata pura contenida en las piezas (916,66 milésimas anteriores a 902,77 a partir de 1771).La Real cédula de 18 de marzo de 1771 pedía recoger la moneda antigua para su fundición.

de la dinastía borbónica, y las dos Columnas de Hércules, que flanquean el escudo. Para la península se estableció un modelo mucho más sencillo, con el busto real en anverso, sin coraza ni corona de laurel, y en reverso las armas Castellanas y Leonesas junto a las del reino de Granada, con el escusón central borbónico y sin Columnas de Hércules.

La disposición de 1772 creaba un sistema de monedas de oro general. Las piezas menudas, conocidas como "durillos" o medios escudos, se fabricaron en Madrid y Sevilla; y ensayaron hasta tres retratos reales con sus correspondientes armas en reverso, que fueron variables según el primer diseño al pasar a otro ovalado, con el escudo simplificado de Castilla y León.

En el resto de piezas áureas (8, 4 2, y 1 escudo) se adoptó un diseñó heráldico en el cual las armas de Castilla y León y el escusón borbónico, pasan al centro de la composición, y el resto de armas rodearán a las castellanas. Se incluyeron en los lados las armas de Parma y Toscana, territorios de la península itálica. La leyenda adoptada en reverso fue *"*IN UTROQ(UE) FELIX AUSPICE DEO*"*, que significa en castellano *"en uno y en el otro* (mundo) *felices bajo la mirada de Dios"*.

30

	Madrid	Nuevo Reino	Santiago de Chile	Sevilla
2008	1800	625	750	850
2009	2000	800	765	2100
2010	2200	825	750	1450
2011	2300	900	800	1450
2012	2200	1450	1075	2075
2013	2000	1175	1175	1450
2014	1800	775	765	1465
2015	1740	945	880	1105
2016	2000	1225	950	1560
2017	1750	945	850	1600

31

[30] Reverso de una moneda de 8 escudos de Fernando VII acuñada en Cádiz (1811) durante la ocupación francesa, la única ciudad española que no capitula ante las tropas invasoras. El diseño de estas piezas fue adoptado en 1770 siguiendo el modelo presentado ante el rey por el grabador salmantino Tomás Francisco Prieto.

[31] Esta tabla muestra los precios medios de remate en onzas de oro del segundo período monetario en el reinado de Carlos III (1772-1788), en el intervalo2008 a 2017, con dos cecas peninsulares y dos americanas. El precio medio tuvo en cuenta las piezas de calidades medias a las altas. Se observa el alza que tuvo el precio de las mismas desde 2012, confirmado por el aumento del valor metálico del oro.

Para medir el nivel de mercado de las onzas áureas de la segunda época (1772 a 1788) se recoge en la tabla superior los precios medios de remate efectuados en las subastas españolas (2008-2017). La escasez de piezas en el mercado es observable tanto para las cecas que fabricaron en mayor cantidad (Santiago de Chile y Nuevo Reino) y otras en menor número, como Madrid y Sevilla, que se caracterizan por tener dos series diferenciadas; una, que parte de los primeros años de acuñación y cuenta con ejemplares más escasos, y dos, la serie acuñada en los tres últimos años (1786, 1787, 1788), cuyas fechas son comunes de encontrar en las ofertas de subastas y comerciantes. Ha de tenerse en cuenta el precio del metal áureo, que determinará el precio final y está sujeto a fluctuaciones.

La moneda de cobre se dispuso únicamente para la acuñación en la ceca de Segovia, con varios divisores, a saber, los 8, 4, 2, 1 maravedí, acuñándose algunas escasísimas pruebas puntuales (al inicio de la reforma y en la ceca de Madri). Los maravedís suelen ser piezas bastante abundantes, y cotizan a un mayor nivel calidades más altas, que, por otra parte son más escasas de conseguir , al ser monedas que circularon entre las clases sociales inferiores.

5.- CARLOS IV Y LA RUPTURA DEL DESPOTISMO ILUSTRADO (1788-1808).

En este período alcanza España el cénit de la expansión territorial (1790) y después se inició el declive de este extenso reino que contuvo territorios en los cuatro continentes[32]. Este período es. Numismáticamente hablando, bastante uniforme, y se observan únicamente ciertas alteraciones en el inicio de su reinado[33]. Durante los veinte años que tuvo lugar su mandato, se produjeron una gran cantidad de monedas, sobre todo el caso de los ocho reales en las cecas americanas, a las cuales llegaron los cuños nuevos desde la península con un retraso considerable[34]. La leyenda plasmó el nombre del rey en los primeros años como CAROLUS IV, y se transformó en 1790 por la titulación en latín CAROLUS IIII, al uso y costumbre con los cuatro palos (IIII)[35]. Tal fue el metal acuñado en esta época que muchas monedas han aparecido como parte importante de tesorillos, o pecios hundidos en el mar. La uniformidad productiva es especialmente patente en las cecas americanas. Volviendo al ejemplo de los ocho reales, México, Lima y Potosí acuñaron ingentes

[32] El contexto internacional no era muy propicio, porque continuaron los recelos y la purga continua contra Gran Bretaña, y en contra de la Francia revolucionaria, después Napoleónica, cuyo resultado político atrajo a España hasta casi su colapso. Las políticas del despotismo ilustrado se vieron brutalmente paralizadas por los sucesos históricos que hicieron caer a la monarquía absoluta en Francia. Desde entonces la suerte de España se ligó "necesariamente" a la de Francia. La tensión en la corte española fue en aumento, continuas calamidades se cernieron sobre el país, resintiendo a la economía y afectando a las relaciones entre la península y los territorios de Indias.

[33] Real Orden de 20 de julio de 1789, disponiéndose que la moneda sea igual que la del reinado anterior.

[34] Hay monedas mexicanas que acuñaron todavía en 1789 a nombre de Carlos III, y aunque era notorio el cambio en el trono, no había retrato del nuevo rey y se continuó utilizando el de su padre hasta 1790.

[35] Es curioso observar en las esferas o muestras de los relojes antiguos la disposición de los cuatro palos (IIII) para denominar al cuatro.

cantidades por el flujo continuo de metal al encontrarse relativamente cerca, las minas de plata. Salvo las mejor conservadas, estas piezas rondan entre los cincuenta a los ochenta euros. Guatemala y Santiago de Chile, en cambio, acuñaron menor número de piezas, siendo más escasas y se estiman entre los 200 a los 600 euros, salvo excepciones. Madrid y Sevilla acuñaron estas onzas de plata al estilo peninsular "provincial" y las tiradas son igual de escasas que Santiago de Chile o Guatemala. Los cuatro reales son escasos, a excepción de años concretos (1808 en la ceca de Potosí es el modelo más corriente). Los valores de 2, 1 y ½ son por lo general asequibles y disponibles en el mercado, apareciendo un nuevo divisor de pequeñas dimensiones, el 1/4 de real. En cambio, los ocho escudos tienen alguna variación sustancial. Al inicio del reinado se observa alguna variación estilística en el busto tradicional, como la pieza de 1791 acuñada en Potosí, que lleva corona de laurel sobre la cabeza, estimada en catálogo (2005) por valor de 3500 euros. Más raras son las acuñaciones de 1788, 1789 y 1790 en ocho escudos (Madrid), que se estiman en torno de los 3000 a 6000 euros en catálogo; o los muy raros de 1790 y 1791 en ocho escudos de la ceca de Sevilla, con valores cercanos a los 10000 euros. Ejemplos muy escasos también son las onzas de oro acuñadas en Guatemala durante todo este reinado. El cobre se acuñó en la ceca segoviana, y otras piezas en Manila o Caracas. Las piezas segovianas conservadas buenas condiciones tienen una mayor apreciación en el mercado.

[36]

6.- FERNANDO VII Y LA GUERRA DE INDEPENDENCIA. LAS CECAS DE EMERGENCIA (1808-1814). EL GOBIERNO INTRUSO DE JOSÉ NAPOLEÓN (1808-1814).

La invasión francesa hizo cambiar la historia reciente de nuestro país. La contienda fue cruel y prolongada durante cuatro años, enfrentó a múltiples bandos en suelo hispano. Pese a todos estos problemas, las cecas de Jubia (Coruña), Madrid, Segovia, y Sevilla consiguen acuñar moneda a nombre de Fernando VII por orden de la Junta Central Gubernativa durante el tiempo que estuvieron liberadas del enemigo.

Madrid y Sevilla cayeron a favor del enemigo, que consiguió acuñar piezas a nombre del hermano de Napoleón, José entre 1808 a 1813. Heroica fue la ciudad

[36] Anverso de 8 escudos en oro acuñados en Cádiz (1811) con el busto laureado, portando coraza y mirando a la derecha, de Fernando VII.

de Cádiz, que no capituló durante la contienda y pudo emitir moneda de oro y plata de forma continua, gracias al traslado de materiales y utillaje desde la ceca de Sevilla. Cádiz se convierte en la nueva capital administrativa y como recuerdo las monedas llevan representada una C timbrada con una corona, por estar ante tal privilegio capitalino. Las series de plata gaditana son más asequibles y corrientes, abundando las monedas de 2 reales de plata, y escaseando de forma general las de ocho reales. En oro se acuñaron doblones de dos escudos, siendo estos más localizables en el mercado, y en 1811 se fabricaron escasísimas onzas de oro, como la que aparece en la imagen de esta página, contuvieron hasta tres variantes distintas.

En otras ciudades peninsulares e insulares se establecieron cecas de emergencia, como las de Cataluña (C mayúscula) [37], Valencia, Palma de Mallorca, Lérida o Gerona[38]. Por lo general las monedas de emergencia son ejemplares muy raros.

39

En oro se continuó con la fabricación de distintos divisores, y en algunas cecas solamente adoptaron la fabricación de piezas-tipo puntuales. El "durillo" o medio escudo sigue siendo la pieza áurea menuda y, paradójicamente es muy escaso [40] en este reinado. El cobre fue acuñado por lo general en la ceca provisional de Jubia (Coruña), al estar ocupada la ceca de Segovia por los franceses.

Entre otros desastres, la guerra produjo el colapso de las relaciones establecidas entre la península y los virreinatos indianos, y la falta de un poder político establecido alentó a ciertos territorios a iniciar el camino de la independencia.

En todas las ciudades americanas fue proclamado el nuevo rey, acuñándose en muchas de ellas medallas de proclamación como recuerdo, por lo general en plata,

[37] La ceca de Cataluña estuvo emplazada en varias localidades, tanto en la actual comunidad autónoma de Cataluña como en Baleares. Sus tiradas son conocidas y apreciadas. Las realizadas en oro son escasísimas (2 y 8 escudos). En plata, los valores superiores (8, 4 reales) son más escasos por la corta tirada que los valores menudos, o más pequeños (2, 1 y ½ real). Todos los ejemplares acuñados se circunscriben únicamente durante la contienda. En la fotografía, un dos reales de 1811, ensayadores SF.

[38] Uno de los ocho reales más interesantes y raro es el acuñado en Gerona en 1809. Una piezase subastó en Cayón Subastas (2018) alcanzando un precio de remate de 27000 euros.

[39] Anverso de una moneda de 8 reales de Fernando VII, acuñada en la ceca de Santiago de Chile con el busto conocido como "almirante". Este retrato se utilizó en la serie de plata y oro entre 1808 y 1811.

[40] Se exceptúa la tirada realizada en 1817 por la ceca de Madrid, que tiene cada unidad, dependiendo de su conservación, un precio en torno a los 100 euros por pieza.

que también son coleccionadas, aunque en menor medida que las monedas oficiales[41].

Las cecas de Indias procedieron a cambiar en las monedas la titulación real junto al busto (plata y oro), y la falta de un retrato oficial hizo que se hiciese una representación diferente en cada casa. En Guatemala se utilizó, primeramente, el busto de Carlos IV (1808) pero se ensaya rápidamente el retrato oficial, y los ejemplares fabricados así fueron muy escasos. En Lima se ensaya un "busto de indio" entre 1808 y 1811. En México se diseña una hibridación del busto de Carlos IV con ciertas variantes, entre 1808 y 1811. Potosí ensaya tempranamente el busto oficial y Santiago de Chile diseña un busto diferente al resto, conocido como "almirante", en el cual el monarca portaba una casaca. A partir de 1812 todas las cecas adoptan el busto propio del monarca. Ciertas cecas se crearon en este período fernandino, como las de Guadalajara Cuzco, Guanajuato o Zacatecas, entre otras, y por lo general llevaron el retrato oficial del monarca.

El otro bando, formado por los franceses y liderado por Napoleón Bonaparte junto a su hermano José, futuro rey de España, ocupó la península desde 1808. Aprovechando los utillajes de las cecas españolas pudieron acuñar moneda hasta 1813[42], tanto en la ceca de Madrid como en la de Sevilla. Mayor número de ejemplares se fabricaron en Madrid[43] y un menor volumen en Sevilla. El nombre del nuevo monarca figuró en latín y en el anverso (IOSEPH NAP. DEI GRATIA) y el busto de pelo corto, a la moda francesa, mirando a la izquierda. En reverso se plasma una novedad heráldica [44], un escudo de seis cuarteles en el que se destacan las armas de Castilla, León, Granada, Aragón, Navarra y los reinos de Indias en forma de las dos Columnas de Hércules a los lados de los hemisferios, al estilo de los columnarios. El escusón central contiene el águila imperial de la dinastía de los Bonaparte[45].

De los materiales acuñados, el oro producido fue muy escaso, reservado a la ceca de Madrid. La pieza más importante es la onza de oro, por valor de 8 escudos, que se acuña por valor de 320 reales de vellón [46]. Los niveles de producción monetaria aumentan con la plata, al ser común su circulación y los ejemplares que han pervivido son localizables en

[41] La proclamación de Fernando VII en Madrid se llevó a cabo según la fecha contenida en las medallas, el 24 de marzo de 1808. En México, la fecha se estableció el 13 de agosto, casi cinco meses después.

[42] Las acuñaciones en la época de José Napoleón suelen ser escasas a raras, por la brevedad de su reinado y las cortas tiradas, agravadas por la escasez del metal.

[43] El 18 de Abril de 1809 se cambia el nombre del numerario, pasando a contarse en reales de vellón, que era una unidad de medida utilizada solamente en la contabilidad.

[44] Solamente se tiene constancia de la existencia de un escudo napoleónico, conservado en la fachada principal de la Iglesia de San Benito de Valladolid. Tras la retirada fue tapado, pintándose el escudo borbónico. Una vez realizada la restauración aparece con sus colores originales.

[45] DE FRANCISCO OLMOS, J.M. (2005): *Propaganda política en la moneda de los borbones (1700-1868)*. Madrid: Universidad Complutense, pág. 208.

[46] En los 8 escudos josefinos aparece el escudo y el busto con el pelo corto y mirando a la izquierda. Esta moneda tiene un valor elevado en el mercado, estimadas las piezas entre 8000 a 12000 euros en catálogo, siendo monedas muy raras que, aparecen por lo menos dos o tres ejemplares en subastas nacionales a lo largo de un año. Comercial y típica en las subastas es la moneda de 2 escudos, asimismo acuñada en oro y con valor de 80 reales de vellón. Estas piezas se estiman entre 500 y 1500 euros aproximados.

muchas subastas; sobre todo los 4 reales de vellón, la moneda más comercial de este período. Más escasas son los 20 reales (anteriores 8 reales), cuya tirada contiene algunas particularidades y variantes, ciertamente más raras, que alcanzan algunas de ellas hasta los 3000 euros (1810 Madrid IG / Madrid IA).

En plata son asimismo muy escasos los 10 reales (antiguos 4 reales) 2 reales (1 real) y 1 real (1/2 real anterior). Se utilizó bronce para la acuñación de 8 maravedís en la ceca de Segovia[47], y los escasos ejemplares que han llegado perfectamente conservados a estos tiempos están sumamente valorados. La ciudad de Barcelona emitió moneda durante la contienda sin referencia a los bandos oficiales, con sus leyendas en castellano[48] y ensayando los tres metales monetarios.

7.- DESPUÉS DE LA GUERRA, HASTA LA MUERTE DE FERNANDO VII (1814-1833). EL TRIENIO LIBERAL (1820-1823) Y LA EXTINCIÓN DE LA ANTIGUA MONEDA.

Una vez pasada la contienda las cecas oficiales vuelven a emitir moneda sin contener cambios estilísticos relevantes. Madrid, Sevilla, Segovia y Jubia mantienen las acuñaciones y el resto de cecas, abiertas por la emergencia bélica, cesan su actividad.

Unos años después, con la proclamación de la Constitución de Cádiz en 1820, cambia el signo político liberal, que realiza las primeras modificaciones monetarias. Segovia y Jubia continuarán acuñando monedas de cobre con el mismo diseño que el resto. En plata[49] se introducen los reales de vellón, creando los 4, 10 y 20 Reales, que por primera vez en la historia representa las titulaciones en castellano, y alude oficialmente a la Constitución. Este sistema se ensaya en Barcelona, Sevilla, Madrid, y en Pamplona[50]. En oro[51] se realizan los 80, 160 y 320 reales (anteriores 2, 4 y 8 escudos) con las mismas modificaciones que en las monedas argénteas.

[47] Se localizan pocas monedas en buen estado de conservación en el mercado, porque muchas de ellas fueron deterioradas a conciencia para borrar de la moneda el retrato del rey intruso.

[48] Se emplean las armas de Barcelona en reverso, normalmente entre una orla circular de laurel. En anverso suele aparecer el valor en el centro, y en la leyenda circular "EN BARCELONA" y la fecha de acuñación. Los valores están denominados en pesetas, una nueva denominación monetaria que tuvo mayor repercusión a partir de 1868.

[49] Los 10 reales de 1821 se resellaron sobre piezas de ½ escudo francesas, en cecas creadas al efecto, como las abiertas en Santander, Bilbao, Barcelona, Sevilla y Madrid resellan estas piezas, antes conocidas con valor 4 reales. El duro en este periodo es conocido como 20 reales de vellón y sustituye al valor de 8 tradicional.

[50] Según Carlos Castán (1980), la moneda de 20 reales lleva la P coronada como marca de identificación al ser la capital del Reino de Navarra. Es una moneda muy escasa y poco conocida.

[51] En las monedas de oro se colocará el escudo adoptado en el reinado de Carlos III, que portaba el escusón de Castilla en el centro del mismo. Los 320 reales son muy escasos, y alcanzan en el mercado una valoración aproximada de 3000 euros, con el único inconveniente que las acuñaciones suelen tener un relieve poco marcado.

52

La invasión de los "cien mil hijos de San Luis" (1823) colocó al rey como monarca absoluto, y vuelve el sistema tradicional[53]. Las piezas de estas épocas en el numerario menudo de plata son bastante localizables en el mercado menos las piezas de ocho reales, que son por lo general muy escasas y se destaca la última pieza ensayada, conocida como "rey de reyes", con un valor de 20 reales y porta, en anverso, el rostro del monarca[54].

8.- ISABEL II Y LA APARICIÓN DE LOS SISTEMAS DECIMALES DE LA "UNIÓN LATINA" (1833-1868).

Fernando VII muere en 1833 y su hija Isabel II es proclamada reina de España. Su mayoría de edad comenzó en 1843, y los diez años anteriores se desarrollaron con la política de regencias. Durante su reinado se ensayaron diferentes sistemas monetarios al sistema de base decimal, adaptado a "la Unión Monetaria Latina" que unificó pesos y medidas de las piezas. El primer sistema monetario[55] ensaya un nivel de ejemplares muy bajo, entre 1837 a 1849[56]. El diseño cambiará a un segundo sistema en 1850[57], que perdurará hasta 1855, y entonces se adoptará un tercer sistema con un busto real que lleva tocado y diadema. En 1864 se da paso a un cuarto sistema monetario[58], con el mismo busto que el tercer sistema aunque se introduce una nueva denominación, los

[52] Interesante moneda de 4 Reales de 1823 acuñada en plata durante el *Trienio Liberal,* en la ceca de Sevilla (RD). No consta en las disposiciones de la Gaceta de Madrid que las monedas emitidas durante el período constitucional debieran ser retiradas, o sobre las mismas se eliminase las titulaciones que hicieran referencia a la carta magna. En escasos ejemplares se ha constatado el borrado a propósito ("Y LA CONST"), por la nueva situación política. Otra particularidad que presenta esta pieza es una sobreacuñación con las marcas de Sevilla sobre las de Madrid.

[53] En 1830 se acuñó en Madrid la última moneda de ocho reales con la efigie del rey y la leyenda en latín, con un precio estimado en mercado de 6000 euros (Catálogo Cayón, 2005, tomo 2, pág 1263).

[54] Aparece el monarca en la moneda con el busto desnudo y diademado, a la derecha, con la leyenda en castellano (FERNANDO 7º·POR LA G. DE DIOS), en anverso, y el escudo de Castilla y León, en reverso, junto a la leyenda "REY DE ESPAÑA Y DE LAS INDIAS". Marca M coronada, por la ceca de Madrid, y D.G., iniciales del Departamento de Grabado. En el canto se observa la disposición que otorga la identificación de este duro "Dios es el rey de los reyes", lema no utilizado hasta ahora en numismática. Su valor en calidades medias está estimado en unos 2500 euros, ascendiendo alrededor de los 5000 euros si las calidades son altas. MINISTERIO DE ECONOMÍA Y HACIENDA (1988): *"Carlos III y la casa de la Moneda"*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT), págs. 182 y 183.

[55] En anverso se representaba el retrato de la reina y la titulación real absoluta, que se cambia una vez se adopta la constitución de 1837 (1834-1836).

[56] En 1848 se ensayó, por parte del Departamento de Grabado de la ceca de Madrid, en plata una moneda de 1 escudo con las formas de los anteriores 20 reales. Esta prueba es muy rara y marca en catálogo (2005) 24000 euros.

[57] También en esta época se hicieron pruebas no adoptadas, como los modelos del grabador Fernández Pescador (1851). El segundo modelo monetario se realizó en el mandato de Bravo Murillo como ministro de Hacienda.

[58] Sistema monetario ideado por el ministro de Hacienda Bruil y Salavarría.

"escudos". Los reales de 4, 10 y 20 pasan a ser 40 céntimos de escudo, 1 escudo y 2 escudos. Al igual se cambiaron las monedas de cobre, presentando un nuevo busto de Isabel II, y para identificar las cecas sin plasmar las marcas de las mismas se adoptaron estrellas de varias puntas [59] : tres puntas, Segovia; cuatro puntas, Jubia (Coruña); seis puntas, Madrid; siete puntas Sevilla; y ocho puntas, Barcelona. El oro acuñado durante Isabel II no sobrepasa ninguna de las piezas los diez gramos de oro, y no se observan grandes piezas de oro. No obstante, las primeras tiradas, comprendidas en el primer y segundo sistema monetario, son más escasas[60].

La revolución de "La Gloriosa" de 1868 produce la caída de Isabel II, que marcha al exilio y se instaura un nuevo período denominado "sexenio revolucionario".

61

[59] La empresa Oeschger Mesdach y Cía fue la encargada de colaborar en la acuñación de las monedas de cobre.

[60] Hasta 1851, la moneda de mayor valor fue los 80 reales (anteriormente con valor de 2 escudos de oro). A destacar en esta serie es una moneda de 80 reales de oro, emitida en 1848 por parte del Departamento de Grabado de la ceca de Madrid, por valor de "1 soberano". Esta rara prueba se observa con un valor de 36000 euros en el catálogo de Cayón (2005).

[61] Anverso de una moneda de 5 pesetas de 1870. La representación alegórica de la Hispania aparece reposando sobre la península ibérica, tal y como fue adoptada en monedas acuñadas en la época del emperador Adriano.

9.- LA PESETA COMO PRODUCTO DE "LA GLORIOSA" (1868-1874).

La peseta fue creada con una base decimal, siguiendo la acuñación de piezas en tres metales. En cobre se hicieron dos monedas muy conocidas, las 5 y 10 céntimos de peseta, conocidos popularmente como la "perra gorda" y la "perra chica"; nombre adoptado al confundir popularmente el león del reverso con la figura de un perro. Son ejemplares se sirvieron en larguísimas tiradas (287.380.761 para los 5 céntimos y 170.088.104 para los 10 céntimos) y por lo tanto son ejemplos muy corrientes, coleccionables, y asequibles. Muchos de ellos deteriorados al circular durante muchos años después. En plata se acuñaron varios tipos de piezas y las tiradas llevaron genéricamente la fecha 1870, mostrándose la acuñación concreta en cuatro dígitos insertos en dos estrellas de la leyenda, es decir, un par para cada estrella. Los 20 céntimos[62] son rarísimos, una moneda de pequeño tamaño muy apreciada por los coleccionistas del "Centenario". Bastante más abundantes son los 50 céntimos de peseta. La peseta de plata pesa 5 gramos, y se conocen variantes[63]. Las monedas de una peseta de 1870 tienen diferentes estrellas. Las 2 pesetas (10 gramos) suele ser común encontrarlas en el mercado, siendo superada por las 5 pesetas o "duro", que pesa 25 gramos. Todos los tipos en plata

[62] 91 piezas se acuñaron con el diseño de los 20 céntimos en 1869. La tirada dispuesta en 1870 se elevaba a 5000 piezas.

[63] Una de las variantes más conocidas es la que porta leyenda "Gobierno provisional, 1869" y más escasa la moneda de 1 peseta con la leyenda "España, 1869".

portaban en anverso a la alegoría de "Hispania" plasmada en los denarios romanos del emperador Adriano, con el peñón a los pies y recostada sobre los pirineos. En reverso hace aparición por primera vez el escudo nacional, con todos los reinos que han formado este territorio: Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada, acompañándose de las columnas de hércules, timbrada con una corona mural abierta. Las monedas de oro acuñadas en este período fueron, por distintos motivos, casi inexistentes. Aunque estuvo prevista la acuñación de 100, 50 20, 10 y 5 pesetas en oro, sólo se llevó a cabo la acuñación de 100 pesetas en oro, que se alejaba mucho del resto de monedas menudas de plata y de cobre. Los pocos ejemplares de 100 pesetas conservados dan cuenta de la importancia de estas piezas[64]. Pocos ejemplares han hecho aparición en subastas, teniendo remates muy notables.

10.- CONCLUSIONES.

Es importante conocer el período histórico como punto trascendental en la justificación y transformación en las monedas españolas, a través de los tiempos. En ésta época, analizada en el presente artículo, se emitió ingentes cantidades de piezas en plata y oro, teniendo en cuenta que en aquellos momentos España era una de las mayores potencias políticas y económicas del globo. Muchos museos nacionales y otras tantas colecciones públicas cuentan con un importante patrimonio numismático[65]. Las piezas atesoradas se enmarcan como históricas, al formar parte de un determinado sistema monetario, y conmemorativas, que como ejemplo se presentan las medallas de proclamación fabricadas como recuerdo un acontecimiento histórico. La numismática española de esta época es ampliamente apreciada, y es la segunda rama más coleccionada y apreciada en el mundo, por detrás de la americana.

El mercado numismático, se enclava en el propio del Mercado del Arte general y refleja las fluctuaciones en los precios y estimaciones de la cantidad de piezas ofertadas. Es importante analizar las tendencias actuales de este mercado, que se basan en la apreciación máxima de monedas perfectamente conservadas, cuyo valor y salida son más rápidos en el mercado, en detrimento de las piezas de calidad media o baja, que pueden tener una salida más complicada, sobre todo en tiempos de recesión económica. No obstante, España cuenta con una red de subastas numismáticas de gran calidad , profesionalidad y amplia oferta. Éstas se suceden a lo largo del año, y tienen una especialización en todos los espectros históricos, desde monedas griegas hasta las contemporáneas. Es verdad que

[64] En algunos catálogos se indican 9 piezas (Cayón, 2005). En la subasta "Caballero de Yndias" (Áureo & Calicó), se remató una escasísima pieza en 247.800 euros (2009).

[65] El Museo Arqueológico Nacional posee una de las mejores colecciones de numismática en España. Los tesoros aparecidos por casualidad, como ciertos ocultamientos de monedas, como el Tesoro de Peñafiel (286 piezas), El tesoro de Cabezón de Pisuerga (73 piezas), El tesoro del Alcázar de Cuenca (247 piezas), el gran tesoro romano (53000 piezas) de Tomares, o la gran cantidad de monedas aparecidas en las playas de Cádiz en 1904, entre otros, dan del importante valor histórico que tiene el descubrimiento de estos hallazgos para el conocimiento general numismático.

muchos coleccionistas han preferido esta opción de compra en los últimos años, en detrimento de la compra al comerciante, una figura clave del mercado a menor nivel. El coleccionismo de piezas históricas también va de la mano del interés puramente inversor, con la preferencia en la compra de los modelos perfectamente conservados, que serán susceptibles de mayor revalorización y salida. Desde no tanto tiempo atrás, viene notándose el fenómeno de encapsular monedas por determinadas empresas dedicadas a ello, por lo general de origen extranjero, incluso han determinado un nivel propio en la conservación numismática, que se aleja de las tradicionales nomenclaturas. Aunque tienden a encapsularse las mejores piezas, siempre está supeditado al interés del consumidor final.

Por último, y de forma abierta, centraré atención al perfil del coleccionista, cuyos intereses varían por las directrices del propio mercado: modas, ciertos gustos, tendencias, que son determinadas por el nivel adquisitivo del coleccionista. Importante será de cara a futuro centrar la atención de este mercado hacia los jóvenes coleccionistas (segmento comercial con un escaso nivel de clientes) que tanto en estos momentos como en un futuro próximo puedan interesarse en coleccionar. Es cierto que las actuales condiciones socio-económicas, desgraciadamente, no son propensas a disponer de suficiente capital y animarse a organizar una colección, aunque se cuente a favor con las nuevas tecnologías, que acercan de forma más sencilla los artículos a los consumidores finales. Este será uno de los objetivos en la transformación del futuro mercado numismático.

11.- BIBLIOGRAFÍA.

Libros

CALICÓ, X. (2005): *Catálogo de todas las monedas emitidas desde los reyes católicos hasta Juan Carlos I, 1474-2001*. Barcelona.

CAYÓN NUMISMÁTICA (2005): *Catálogo de las monedas españolas, del tremis al euro.* Madrid. Tomo 1 y 2.

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y HACIENDA (1988): *Carlos III y la casa de la Moneda.* Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT).

HERRERO, A. (1914): *El Duro. Estudio de los reales de a ocho españoles y de las monedas de igual o aproximado valor labradas en los dominios de la corona de España.* Madrid: Real Academia de la Historia. (Tomos I y II)

JARA M, C. (2010): *Historia de la Casa de Moneda de Guatemala 1731 – 1776*.

MURRAY, G. (2015): *Guía de las cantidades acuñadas en la ceca de Madrid*. Segovia: Asociación amigos de la Casa de la Moneda de Segovia.

MURRAY, G. (2016): *Guía de las cantidades acuñadas en las Cecas de Potosí y Lima*. Segovia: Asociación amigos de la Casa de la Moneda.

MURRAY, G. (2018): *El real ingenio de la moneda de Segovia. Guía de monumento y de las acuñaciones en Segovia desde 30 a.C. hasta 1869*. Segovia: Asociación amigos de la Casa de la Moneda.

MUSEO DE VALLADOLID (2008): *Los tesoros ocultos de la Guerra de Independencia en el Museo de Valladolid.* Valladolid: publicaciones del Museo Provincial.

VICO MONTEOLIVA, J. y SEGARRA, F.P. (1985): *Catálogo general de las monedas españolas. Acuñaciones de la Casa de Borbón, de Felipe V a Isabel II.* Madrid: Vico & Segarra editorial.

VICO MONTEOLIVA, J. y SEGARRA, F.P. (1987): *Catálogo general de las monedas españolas. La peseta como unidad monetaria nacional (1868/1987).* Madrid: Vico & Segarra editorial.

Artículos

DE FRANCISCO OLMOS, J.M. (2005): *Propaganda política en la moneda de los borbones (1700-1868), en VI jornadas científicas sobre documentación borbónica en España y América.* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DE FRANCISCO OLMOS, J.M. (2008): *La peseta: nueva unidad monetaria y medio de propaganda política (1868-1931)*; VII jornadas científicas sobre documentación contemporánea (1868-2008). Madrid: Universidad Complutense de Madrid

SANZ PLATERO, D. (2010): *El tesoro de Peñafiel.* Ayuntamiento de Peñafiel, Libro de fiestas patronales de Nuestra Señora y San Roque.

VICO BELMONTE, A. (2008): *El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad.* Inversión en bienes de Colección. Madrid: Ed. ANA VICO.

VICO BELMONTE, A. (2011): *El mercado numismático español en la actualidad.* Cuadernos de investigación Histórica, págs. 179-196.

VICO BELMONTE, A. (2016): *El real de plata.* Tendencias del Mercado del Arte, núm. 91, pág. 61.

VICO BELMONTE, A. (2012): *De Onzas Doblones y Columnarios.* Tendencias del Mercado del Arte, núm. 47.

Exposiciones

Colección permanente de la Casa de la Moneda de Madrid.

Colección de monedas del Museo Provincial de Segovia y del Museo Provincial de Valladolid.

Colección de Daniel Sanz Platero, en el Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel (Valladolid).

UNA APROXIMACIÓN AL MERCADO DE LAS MONEDAS DEL EMPERADOR VESPASIANO Y SUS VARIABLES

Patricia Labrador Ballestero
Escuela Internacional de Doctorado URJC
Grupo de Investigación HIEART

RESUMEN:

Este proyecto es una aproximación parcial a una Tesis Doctoral aún en proceso de elaboración en la que se hace confluir, por un lado, una clasificación iconográfica en tipologías artísticas de la moneda romana del s. I a.C. y el actual mercado numismático que existe en torno a la misma, tomando como nexo la influencia que la imagen tiene en la venta de estas piezas y en el coleccionismo de las mismas. En las siguientes páginas se hará una introducción a este coleccionismo a nivel nacional y europeo en base a algunas variables como precios, preferencias iconografías o tipos de moneda más vendidos utilizando como marco las acuñaciones de Vespasiano y el inicio de la dinastía Flavia (69-79 d.C.)

ABSTRACT:

This project is a partial approach to a Doctoral Thesis still in the process, in which, on the one hand, an iconographic classification in artistic typologies of the Roman coinage of the 1st century AD and the current numismatic market that exists around it are brought together, taking as a nexus the influence the image has on the sale of these pieces and in their collectionism. In the following pages, an introduction to this collection will be given at a national and European level based on some variables such as prices, iconographic preferences or best-selling types of currency using as a framework the coins of Vespasian and the beginning of the Flavian dynasty (AD 69-79).

PALABRAS CLAVE: *Vespasiano, numismática, mercado numismático, iconografía, moneda.*
KEYWORDS: *Vespasian, numismatics, numismatic market, Iconography, coinage.*

1.- LA FIGURA DE VESPASIANO

Vespasiano fue el primer emperador de la dinastía de los Flavios, gobernando el Imperio desde el 69 d.C. hasta su muerte diez años después, tras lo que fue sucedido por su hijo, Tito.

Se hizo con el poder tras el caos generado por la muerte de Nerón en el 68 d.C. y la inestabilidad creada por las guerras civiles del Año de los Cuatro Emperadores. Su familia en origen ni siquiera era romana, sino de procedencia sabina y pertenecía al orden ecuestre, aunque alcanzaron el rango senatorial ya en época imperial.

Suetonio escribe que Vespasiano siempre tuvo un comportamiento humilde propio de sus orígenes y que, incluso,

hizo gala de él, así como un carácter abierto y templado[1].

Tito Flavio Vespasiano era conocido por su labor como cónsul en África y por ser un militar de renombre y buen estratega. Esta fama se la ganó con su actuación en la invasión de Britania durante el reinado de Claudio y por comandar las tropas en la primera guerra judía. La noticia del suicidio de Nerón llegó poco antes de comenzar el sitio a Jerusalén, donde recibió también las noticias de las rápidas muertes de Galba y Otón.

Con la proclamación de Vitelio como emperador en la Germania Inferior, de forma unilateral las tropas proclamaron emperador a su comandante, Vespasiano, a comienzos de julio del 69 d.C., que, con apoyo del gobernador de Siria, Muciano, tomó el control de Egipto.

Fue el propio Muciano el que se adelantó con las tropas y derrotó a Vitelio en la batalla de *Bedriacum*, cerca de la actual Lombardía. Al día siguiente, a finales de diciembre de ese año, el Senado ratificó el ascenso al poder imperial de Vespasiano, que gobernó bajo el nombre de César Vespasiano Augusto hasta su muerte en el verano del 79 d.C.

2.- LA MONEDA A COMIENZOS DE LA DINASTÍA FLAVIA

La moneda es y ha sido siempre un recurso estratégico vinculado al comercio y al poder gobernante, en nuestro caso, el poder imperial de Vespasiano. Son instrumentos de gran carga política, que reflejan los valores de la élite gobernante que decide qué diseños muestran, cómo y en ejemplo de la numismática, sobre qué metal se acuña.[2] Tienen además la gran ventaja de llegar a una gran cantidad de personas al ser un instrumento de canje económico[3].

El anverso estará ocupado desde los tiempos de César y Augusto por el retrato del gobernante, un legado helenístico[4], o por los sucesores de los mismos, con el objetivo de garantizar así a ojos del pueblo y el resto de los poderes, como el Senado y el ejército, una sucesión pacífica. Estos retratos variarán con el tiempo y con las corrientes artísticas imperantes en cada periodo, que, en el caso de Vespasiano y sus sucesores, es de corte verista, mostrando así unos emperadores más humanos y menos divinizados. Esta tendencia ya empezó en años de Nerón, que muestra en sus acuñaciones una evolución completa de su retrato desde su juventud hasta el final de su mandato.

A comienzos de su reinado, los retratos de Vespasiano serán algo más descuidados, aunque, como nos cuenta Beltrán Martínez, estos mejoraron notablemente cuando empezó a reflejar en las acuñaciones a Tito y Domiciano, sus sucesores. Los mejores retratos de este emperador

[1] Suetonio, Vidas de los Césares, Vida de Vespasiano IV, 12-15

[2] BELLIDO BLANCO, A. y PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, F.: "El poder de la imagen en las monedas romanas", Numismática Romana en Valladolid: Arqueología, Libros y Antiguo Coleccionismo, 2011, página 13.

[3] ESCÁMEZ DE VERA, D. M.: "Tito Flavio Vespasiano y Júpiter Óptimo Máximo: la justificación propagandístico-religiosa de una nueva dinastía imperial en Roma", Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, Nº25 (2012), página 456.

[4] VICO BELMONTE, A.: "Los retratos de las monedas" Tendencias del mercado del arte 48 (2011), página 49.

están en los aes de bronce acuñados en Roma, de mucha mejor calidad que los de *Lugdunum* o *Tarraco*, combinando el realismo con una exquisita delicadeza en la técnica[5].

En el reverso es donde encontramos una mayor carga informativa de corte iconográfico y el elemento que empleamos para hacer la diferenciación por tipologías que presentaremos más adelante y que subdividiremos en religión, mitología, elementos militares, epigrafía, retratos, alegorías y triunfos.

Dada la compleja situación política y de guerras civiles en la que Vespasiano llegó al poder, esta iconografía está fundamentada en legitimarse tanto él como su dinastía como emperadores. La situación es similar a la que se encontró Augusto y por ello, ambas amonedaciones tendrán muchos elementos en común, incorporando Vespasiano a su programa propagandístico los métodos empleados por la dinastía de los julio-claudios.

El primero de ellos es su vinculación con el dios Júpiter Óptimo Máximo, dando así una sensación generalizada de vuelta a la legalidad y al pacto con los dioses, o *pax deorum*. Consecuencia de este es la enorme presencia de deidades menores presentes en los reversos, como *Libertas*, *Aequitas*, *Felicitas*, *Spes* o *Anonna*[6], que bendicen al pueblo romano. También hay una fuerte idea de providencia, que marca el destino de la familia de los flavios por parte de esa divinidad[7].

Otro elemento similar es todo el programa iconográfico creado en torno a la diosa Victoria. Al igual que Augusto, Vespasiano no se podía permitir reflejar en sus amonedaciones la llegada al poder tras una guerra civil, de modo que lo estructuró en torno a la victoria sobre los enemigos legítimos y externos de Roma. El elemento clave, además de recuperar elementos augusteos como el *clipeus virtutis*, es toda la representación que se hizo de la conquista de Judea.

Como ya se ha comentado, fue Vespasiano quien comandó las tropas en la primera guerra judeo-romana y fue Tito, su hijo y sucesor, quien le puso fin con la toma de Jerusalén en el 70 d.C., destruyendo también el Templo, y la caída de la ciudad de Masada en el 73 d.C. En palabras de Jacobo Pérez, "Judea se convertiría en la epifanía y emblema de la *uictoria flauia*, y la victoria y triunfo sobre los judíos pondría de manifiesto la *auctoritas* del nuevo emperador; que, gracias a la participación activa de Tito en el éxito militar, pasaría a ser dinástica".[8]

La moneda de Vespasiano será, en resumen, la emisaria al pueblo romano de un mensaje de vuelta a la *pax* y la estabilidad, así como de esperanza de cara al

[5] BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: "Repertorio iconográfico de los emperadores romanos a través de las monedas (27 a.C. – 476 d.C.)", *Caesaraugusta*, N.º 59-60 (1984), página 26.

[6] VICO BELMONTE, A.: "La dieta mediterránea en la iconografía numismática antigua", Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, N.º 47 (2012-2013), página 128.

[7] ESCÁMEZ DE VERA, D., M.: "Rumor, *prodigia* e ideología en época Flavia", Studia histórica. Historia antigua, Nº33 (2015), página 185.

[8] Consultar: JACOBO PÉREZ, A.: "La teología de la victoria como medio de legitimación en la moneda flavia", en [ALFARO ASINS, C., MARCOS ALONSO, C. y OTERO MORÁN, P. (coord.)], XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid, 2003: actas-proceedings-actes. Volumen 1. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, página 699. // VASTA, M. "Flavian Visual Propaganda: Building a Dynasty" en Constructing the Past, Vol. 8 (2007), página 110.

futuro mediante la restauración de la gloria de Roma[9].

3.- BREVE INTRODUCCIÓN AL MERCADO NUMISMÁTICO

La forma más habitual y valorada por los coleccionistas[10] de venta de bienes numismáticos es la venta por subasta, que tienen la característica de ser el mercado en el que se alcanzan los precios más realistas por la confrontación entre una oferta y demanda que se encuentra en constante actualización. Además, también lo podemos definir como un mercado sólido, perfecto, transparente y no intervenido en el que hay una conjunción libre de ambas variables[11].

La oferta estará definida en la cantidad y calidad que sale al mercado por la tirada; que es limitada dado que estas piezas ya no se acuñan, la antigüedad de las monedas y su estado de conservación, que supone un aumento del valor[12].

La demanda de monedas es una tendencia al alza en el mercado numismático actual, que lejos de resentirse con el paso del tiempo, cada vez cuenta con un mayor número de coleccionistas y adeptos. Así, la moneda antigua es un mercado de referencia nacional e internacional y uno de los sectores dentro del contexto más amplio que es el Mercado del Arte que exportaciones realiza en España[13].

Por otra parte, el precio de estas debería responder al equilibrio clásico del mercado cuando los oferentes están dispuestos a vender y los demandantes a comprar. Por esto, apreciamos dos caras en el valor de una moneda, su valor de uso o valor facial y el valor artístico y que estas piezas tienen como objetos de colección[14].

Como objetos de colección las monedas son piezas realmente interesantes, ya que en ellas confluyen multitud de variables y características que influyen, aumentan o, incluso, rebajan su valor. No solo debemos tener en cuenta que son piezas de altísimo valor histórico, sino que muchas de ellas están realizadas en metales nobles como el oro y la plata que les otorga así un valor intrínseco y las posiciona como posibles alternativas para tener en cuenta en los mercados de inversión.

Muchos son los factores que hay que tener en cuenta a la hora de tasar una

[9] VASTA, M. "Flavian Visual Propaganda: Building a Dynasty" en Constructing the Past, Vol. 8 (2007), p. 120.

[10] VICO BELMONTE, A.: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), p. 180.

[11] Consultar: VICO BELMONTE, A.: "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", en [PRADO ROMÁN, Camilo & VICO BELMONTE, A. (coord.)], La inversión en bienes de colección. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2008, página 3. // CABALLER, V. & DE LA POZA, E.: "La Numismática como objeto de inversión y valoración", Revista de Estudios de Economía aplicada, Vol. 28, Nº2 (2010), p. 6-8. // VICO BELMONTE, A.: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), página 185.

[12] LABRADOR BALLESTERO, P. & VICO BELMONTE, A. "El mercado de la moneda augustea y sus variables", Revista Numismática HÉCATE, Nº6 (2019), p. 77.

[13] VICO BELMONTE, A.: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), p. 180.

[14] LABRADOR BALLESTERO, P. & VICO BELMONTE, A. "El mercado de la moneda augustea y sus variables", Revista Numismática HÉCATE, Nº6 (2019), p. 77.

moneda. Como variables propias a la pieza podemos destacar su estado de conservación (elemento fundamental), su rareza, la antigüedad de la pieza, la relación belleza-calidad de la misma y su interés histórico. Paralelamente, los precios de la numismática oscilan también en función de elementos externos a la propia pieza, como la coyuntura económica o las modas del momento[15].

4.- VARIABLES DE ANÁLISIS

En este apartado analizaremos las ventas de moneda de Vespasiano que han tenido lugar entre los años 2015-2019 en cinco casas de subastas seleccionadas, que son Jesús Vico (Madrid, España), Áureo & Calicó (Barcelona, España), Roma Numismatics (Londres, Reino Unido), Numismatica Ars Classica (Zúrich, Suiza) y Gorny & Mosch (Múnich, Alemania).

En las páginas siguientes, tanto en el cuerpo del texto como en los gráficos que lo acompañan, para referirnos a estas casas de subastas utilizaremos las siguientes abreviaturas:

JV: Jesús Vico

AyC: Áureo & Calicó

RN: Roma Numismatics

NAC: Numismatica Ars Classica

GyM: Gorny & Mosch

Mediante una serie de gráficos – que mostraremos al final de este artículo en el apartado de anexos –, basados en las ventas de estas casas, elaborados sobre un total de más de 1.400 piezas, extraeremos datos sobre los metales más vendidos, los tipos de moneda más demandados, la diversidad de cecas en función del país en el que vendamos, los estados de conservación más ofrecidos y demandados, las ya citadas tipologías artísticas y el precio de estas.

La casa más activa con la que se ha trabajado es la londinense, con subastas prácticamente mensuales, lo que nos ha generado un enorme volumen de datos procedente de la misma, con un 46% de las ventas. Después, por volumen de piezas nos seguimos moviendo en el mercado internacional, en las casas muniquesa GyM y en la suiza NAC, ambas con un 17% del total de datos que aquí manejamos y a pesar de que el número de subastas que realizan al año es mucho más reducido que en Londres o que en Barcelona. Dentro de nuestras fronteras nos encontramos que la casa más activa es Áureo y Calicó, seguida de Jesús Vico, que es la que menos moneda de Vespasiano ha subastado en los últimos 5 años (Véase Anexos Fig.1).

METALES

Las guerras civiles provocaron toda una serie de gastos que dejaron el erario público al borde de la bancarrota. Entre estos gastos debemos incluir el pago de las legiones, más las nuevas levas en las provincias, los gastos logísticos y los habituales donativos que se repartían entre los soldados cuando un nuevo emperador llegaba al poder – con el objetivo de

[15] VICO BELMONTE, A.: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), página 191. // VICO BELMONTE, A.: "El precio de las monedas" Tendencias del mercado del arte 77 (2014), página 51.

comprar la lealtad de las tropas y evitar así motines – así como cuando estas tropas eran licenciadas y retiradas del servicio.

Tanto Galba como Otón sufrieron apuros económicos, llegando el primero a retirar gran parte de las subvenciones que ya había dado recurriendo incluso a la vía judicial. Vitelio, además, tenía la desventaja de no contar con una fortuna personal como sí disponían Galba o Vespasiano, quien contaba con los recursos de algunas de las provincias más ricas y fértiles del Imperio, como Egipto. En este año de conflictos se resintió el comercio por todo el Imperio y aumentaron exponencialmente los saqueos a los distintos municipios y ciudades, especialmente en la Galia Cisalpina.

Esta situación nos explica la política económica de reestructuración y austeridad que caracterizó el reinado de Vespasiano y que, por supuesto, influyó en las acuñaciones, mucho más escasas en los primeros años de reinado, y en la calidad del metal de las mismas, realizando una devaluación que Arrizabalaga define como "encubierta" de la mismas, consistente en bajar la ley de la plata de los denarios, que era la acuñación más habitual, y sobre la que este autor nos da las siguientes cifras:

"Vespasiano procedió a una devaluación del denario, reduciendo la ley del mismo, aunque no de manera uniforme, acuñando algunos denarios a un nivel de pureza similar al standard neroniano, sobre el 92%-93% de plata, pero la mayoría con una ley inferior al 90%, en algunos casos incluso inferior al 80%."[16]

Esto, objetivamente, afecta al precio actual de estas monedas, que se mantiene en unos niveles más bajos que los de otros emperadores del mismo periodo. Como se puede apreciar en el gráfico (Véase Anexos Fig.2) y como ya hemos comentado, la plata es el metal de referencia en el sistema romano, así como el metal más vendido, abarcando una media algo inferior el 60% de las ventas totales. La salvedad es NAC, con unas ventas bastante equilibradas entre los tres metales y destacando en número de ventas de piezas de oro.

Esto es debido a las características propias del mercado suizo, con perfiles de coleccionista premium de mayor accesibilidad económica y en el que las piezas que salgan a la venta tendrán una calidad excelente, como más adelante veremos. Además, tiene unos regímenes fiscales más permisivos que otros mercados europeos, lo que nos llevaría a hablar en Suiza de mayores volúmenes de compra no solo por coleccionismo, sino por inversión[17].

En España la situación sigue el mismo patrón que el mercado europeo. Las monedas de plata son notablemente más abundantes que los bronces y que el oro, cuyas ventas podemos comparar con el mercado londinense en nivel de porcenta-

[16] ARRIZABALAGA LAFUENTE, I.: Circulación monetaria en *Hispania* de Vespasiano a Hadriano. Alicante, Universidad de Alicante, 1994, página 45.

[17] VICO BELMONTE, A., PALOMO MARTÍNEZ, J. & LAGUNA SÁNCHEZ, P. La rentabilidad de las obras de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de bienes artísticos y de colección. Madrid, Dykinson, 2016, página 37.

je sobre el total de las mismas, en una horquilla entre el 8-17%, y que está muy alejado de las ventas en Suiza, donde suponen un tercio de estas.

También relacionado con los metales y con los gustos coleccionistas en torno a este tipo de moneda, encontramos los datos relativos a los lotes que quedan desiertos, es decir, no vendidos, en las diferentes subastas (Véase Anexos Fig. 3).

El oro raras veces queda desierto – en NAC veríamos, de nuevo, una excepción, pero esto está estrechamente vinculado a que sus ventas de este metal son muy superiores a las del resto de casas – y, siguiendo el patrón de lo visto anteriormente, la plata es el metal que más posibilidades tiene de quedarse sin vender; también vinculado a la mayor oferta de estas piezas en general. En la casa muniquesa es donde vemos una mayor cantidad de bronces desiertos, mostrándonos una preferencia de este mercado por los metales más nobles.

TIPOS DE MONEDA

El sistema monetario romano altoimperial empleaba tres metales, el oro, la plata y el bronce, y sobre ellos acuñaba distintos tipos de monedas. Algunas eran propias de este sistema y otras son asimilaciones de acuñaciones provinciales, lo que las limita a una zona geográfica o a unas cecas muy concretas, que se situarán por norma general en Oriente.

Sin embargo, desde las cecas no había libertad de acuñación ni desde el punto de vista iconográfico y epigráfico, detrás del cual había un equipo encargado de la elaboración de estos mensajes que debían contar con la aprobación imperial[18], como tampoco la había en los pesos, metales empleados o cantidad de piezas acuñadas.

Es más, la acuñación de moneda tenía un claro trasfondo religioso por su asimilación a la diosa Juno *Moneta*, vinculada en términos generales a la persistencia de la memoria y la conservación de los recuerdos, pero también a la fijación de las medidas y los pesos, lo que nos lleva a la relación de esta diosa con ambas dimensiones de la creación de la moneda: la imagen que transmite y la parte técnica de la misma, como detallan Meadows y Williams[19].

En el mercado español la variedad de tipos monetarios que han salido a subasta en estos últimos cinco años ha sido ligeramente inferior a la variedad que se puede apreciar en el mercado europeo. Sin embargo, a nivel cuantitativo esta desigualdad no tiene importancia ya que estas piezas son acuñaciones provinciales que han salido a venta de forma muy puntual en el tiempo en alguna casa concreta y no tenemos más de 2 o 3 piezas de ese tipo concreto. Tanto la oferta como la demanda está prácticamente concentrada en torno a las monedas más "clásicas" dentro del sistema romano.

En España (Véase Anexos Fig. 4), las piezas que más se han visto en las subastas son los denarios, que son la pieza de referencia tanto en el mercado español

[18] ESCÁMEZ DE VERA, D., M.: "Tito Flavio Vespasiano y Júpiter Óptimo Máximo: la justificación propagandístico-religiosa de una nueva dinastía imperial en Roma", Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, Nº25 (2012), página 456.

[19] MEADOWS, A. y WILLIAMS, J.: "Moneta and the Monuments: Coinage and Politics in Republican Rome", The Journal of Roman Studies, Volumen 91 (2001), página 48.

como en el internacional tanto por su antigüedad como por sus precios asequibles[20], los áureos y dentro de los bronces destacarían los sestercios, los ases y algunos dupondios. De forma esporádica se vieron bronces sin nomenclatura específica (reflejados como AE) y algún hemióbolo, también de bronce. En cuanto a la plata, se subastaron algunos hemidracmas, tetradracmas y quinarios. Salvo estos últimos, que son una fracción del denario, el resto son sin excepción acuñaciones provinciales.

En el mercado europeo la situación es similar (Véase Anexo Fig. 5). Las monedas más ofertadas a nivel general son los denarios, cuyo número se equipara al de áureos en Zúrich, seguidas por las monedas de oro y los bronces: AEs, ases, dupondios y sestercios. También destacan los tetradracmas de plata en RN (Londres) y la ausencia total de estos bronces sin clasificar en NAC, como veremos más adelante y que se relaciona con los estados de conservación. En el caso de estas ofertas más puntuales, el esquema es similar al español: monedas provinciales de bronce o plata y alguna división menor del sistema romano, como son los semis, cuadrantes y quinarios.

CECAS

Si analizamos el posible interés de los coleccionistas en función de las piezas que buscan adquirir, la ceca de Roma es la más abundante en subasta (Véase Anexos Fig.6) ya que, desde las reformas monetarias de Augusto y Nerón, la capital del imperio se convierte también en la ceca más importante y en una de las que tiene mayor volumen de acuñación.

Además de las monedas de esta ceca que mostramos en el gráfico, es probable que debamos añadir algunas más, ya que, en función de la catalogación de las piezas que hacen las casas, la ceca no aparece y quedan como "inciertas" o "sin ceca".

Lugdunum, de vital importancia a comienzos del Imperio, va progresivamente perdiendo esa relevancia según nos acercamos a época Flavia y en el plano más oriental del territorio romano, las grandes ciudades siguen manteniendo las mayores cecas de moneda provincial, como son Éfeso, Antioquía o Alejandría. En *Hispania*, *Tarraco* irá también adquiriendo mayor renombre como centro económico frente a *Caesaraugusta* desde Galba.

Además de las cecas aquí mostradas, encontramos algunas más en los datos de las subastas analizadas, sin embargo, no hemos considerado relevante mencionarlas ya que su presencia es muy puntual, aunque también encontraríamos ejemplos acuñados en Bitinia (en GyM), monedas hispanas de ceca sin identificar, de Mysia, Siria, etc., por citar algunas.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Es la variable que mayor influencia tendrá sobre el precio de venta de una pieza, llegando a superar al metal, la rareza o la escasez de la misma. También es la más compleja de cuantificar, ya que es subjetiva y varía entre profesionales y coleccionistas. Como decimos, tiene un peso importante en el precio final que alcanzan las monedas subastadas, aunque

[20] VICO BELMONTE, A.: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), página 182.

hay otros aspectos que no podemos perder de vista como es el "factor prestigio".

Este factor va a hacer que una moneda comprada en Zúrich, que recordemos es un mercado de lujo, sea más cara que una adquirida en Madrid o Múnich, a pesar de que ambas sean similares en todas las variables que aquí estamos analizando: estado de conservación, tipología, mismo metal y tipo monetal, etc.

Para marcar el estado de conservación de las piezas hay un sistema común más o menos aceptado entre las distintas casas y que sirve como base para clasificar las monedas, aunque este se adapta en terminología e idioma en función del país en el que nos encontremos, para poder hacer una comparativa entre ellas, para la elaboración de este artículo (Véase Anexos Fig.7) las hemos convertido todas al sistema español.

A primera vista, del gráfico podemos inferir que tanto en España[21] como en la mayoría de los mercados europeos las monedas que salen a subasta tienen una calificación de MBC (Muy Buena Conservación). De nuevo, la excepción nos la da la casa zuriquesa, aunque también lo apreciamos en Múnich, Numismatica Ars Classica, donde alcanzan el EBC (Excelente Buena Conservación) y es donde con más frecuencia podemos encontrar que salen a la venta piezas FdC o Flor de Cuño, es decir, sin circular.

También podemos ver a simple vista que no existe oferta de piezas cuya calidad sea mala (MC) o regular (RC) y que las que se venden como BC (Buena Conservación) son escasas en términos generales. Hay un mayor número de ventas de estas monedas en Londres, lo que también en lógico si tenemos en cuenta que su nivel de piezas sacadas a subasta (Véase Anexos Fig. 1), es mucho mayor que el que se aprecia en ninguna de las demás casas analizadas.

Así mismo tenemos una pequeña cantidad de piezas en Múnich (GyM) y Londres (RN) que nos aparecen sin un estado de conservación asociado a las mismas en los catálogos, a pesar de que, al ser este uno de los datos fundamentales de cara a los coleccionistas, siempre está entre los mínimos que debe aparecer en una catalogación de cara a su venta.

TIPOLOGÍAS ICONOGRÁFICAS

Como parte de una investigación más amplia que aún se está desarrollando, se está haciendo una revisión exhaustiva de los programas iconográficos planteados en las monedas acuñadas por los emperadores de las Dinastías Julio-Claudia y Flavia, dentro de la cual encontramos la figura de Vespasiano que aquí nos ocupa.

Esta revisión está basada en los dos catálogos fundamentales de moneda, el *Roman Imperial Coinage. Volumen II: Vespasiano – Adriano (69–138 d.C.)*, de Mattingly y Sydenham (abreviado como RIC), así como el *Roman Provincial Coinage, Volumen I* y *Volumen II* de Andrew Burnett et. all (más conocido como RPC). De este vaciado se han extraído hasta seis tipologías artísticas diferentes que ya hemos mencionado anteriormente y que son Elementos Religiosos, Alegoría, Representaciones Militares, Triunfo, Mitología, Epigrafía y Retratos.

[21] VICO BELMONTE, A.: "El precio de las monedas" Tendencias del mercado del arte 77 (2014), página 51.

El programa iconográfico de Vespasiano es de los más completos y cubre con sus acuñaciones todas estas tipologías artísticas, algo que antes solo podríamos haber dicho revisando los programas iconográficos de Augusto y de Galba. Algo evidente dado que ya hemos comentado en páginas anteriores que Vespasiano recoge el mecanismo julio-claudio iniciado por Augusto[22] y lo vuelve a poner en marcha en función de sus propios mensajes de legitimación de su poder personal y de su dinastía.

Brevemente, estas tipologías artísticas e iconográficas las hemos establecido en función de los siguientes criterios, recordando, que están basadas en las imágenes de los reversos:

Elementos Religiosos: son las imágenes de templos, dioses o elementos relacionados con el culto que no podemos relacionar ni con alegorías ni con mitos, a pesar de que esta última diferenciación tiene unos límites bastante difusos por las características inherentes de la propia religión romana, que también vemos en la religión del mundo griego. Por ejemplo, el reverso de la moneda RIC 360 nos muestra una imagen de Vesta, diosa protectora de la ciudad de Roma, sentada.

Alegorías: fueron fundamentales en religiones como la romana o la griega debido al uso de personificaciones de conceptos abstractos, como virtudes o ideas positivas vinculadas al ideal imperial. Bajo esta tipología abarcaremos aquellas imágenes animales, triunfales, vegetales o de esas virtudes; que en algunas ocasiones serán más subjetivas que en otras, dependiendo de la información que nos proporcione la leyenda de cada acuñación en cuestión. Un ejemplo es el RIC 99, en el que podemos ver representado un águila, que es una alegoría del Estado romano.

Representaciones Militares: son monedas que muy posiblemente estuviesen vinculadas al pago de las tropas y tipificaremos de esta forma aquellas representaciones que muestren únicamente elementos militares, como los estandartes o vexilos, sin ningún otro elemento que nos pueda indicar que se trate de alguna alegoría u otra categoría de clasificación. La acuñación RIC 320 nos muestra un *aquila* romana entre estandartes.

Triunfo: esta tipología está ligada tanto a las representaciones militares como a las alegorías, ya que se representan tanto trofeos, cuadrigas triunfales..., como personificaciones de la Victoria (*Niké* en griego y algunas acuñaciones provinciales). Sin embargo, su volumen es tan amplio, que le hemos dedicado una tipología completa.

Mitología: en contraposición a lo que hemos comentado en la tipología religiosa, son aquellas imágenes que nos aluden a pasajes conocidos de la mitología grecorromana. Vespasiano recupera elementos julio-claudios, como el Capricornio de Augusto y que, por poner algún ejemplo, podríamos destacar el RIC 241, en cuyo reverso se refleja el mito fundacional de Roma, ilustrado con la loba y los gemelos.

Epigrafía: estas monedas carecen de reversos figurativos y en ellas lo que se aprecian es una inscripción que normalmente suele ir decorada con algún tipo de

[22] ESCÁMEZ DE VERA, D., M.: "Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: Justificación religiosa de dos fundadores dinásticos", Antesteria, Nº3 (2014), página 197.

corona (de roble, de laurel...), que la rodea.

Retratos: son las representaciones del emperador (en cuadriga, en templos, sentado en una silla curul, ...) o de sus sucesores. Un ejemplo en el caso de Vespasiano sería todo ese programa iconográfico creado en torno a la conquista de Judea en el que es habitual ver una imagen del emperador con ropas militares junto a una personificación del territorio atado y arrodillado frente a él (RIC 168, entre otros).

En este punto de análisis, cogeremos estas tipologías preestablecidas y veremos cuáles son las que más han salido a subasta en estos últimos años y en qué mercados lo han hecho, comprobando así las relaciones existentes entre preferencia coleccionista respecto a tipología y mercado, tanto a nivel nacional como europeo.

En el gráfico que mostramos a continuación (Véase Anexos Fig. 8), se muestran estas tipologías en función de la casa de subasta en la que se han vendido. La tipología claramente predominante es la religiosa, debido a la enorme cantidad de acuñaciones que Vespasiano hizo de divinidades mayores como Vesta o Júpiter, y también de deidades menores como *Pax*, *Libertas*, *Aequitas*, *Spes*, ... y que son bastante comunes en las subastas.

Por orden de importancia, la siguiente tipología sería la alegoría, aunque no se sitúa muy lejos de los triunfos y los retratos, tanto suyos como de Tito y Domiciano. Estas tres tipologías nos muestran los cimientos sobre los que Vespasiano articuló su legitimación en el poder. Mucho más escasas son la epigrafía, la mitología o los elementos militares, ya que no respondían tanto a este fin legitimador como las anteriores.

En este siguiente gráfico (Véase Anexos Fig.9), hemos querido mostrar la relación entre metal y tipología. En función de la importancia y el destinatario del mensaje acuñado, las monedas se realizarían en uno u otro metal. En los inicios de los sistemas monetarios antiguos, como griego y el romano, las monedas de bronce las encontrábamos reservadas para el uso dentro de la ciudad y de su área de influencia, así como para las pequeñas transacciones comerciales. Por otro lado, la plata se usaba mayormente para grandes intercambios comerciales y el pago a los soldados de las gratificaciones cuando un nuevo emperador llegaba al trono o de su retribución, si esta era lo bastante cuantiosa, una vez se retiraban del servicio activo en las legiones.

Sin embargo, en época de los flavios el uso del bronce estaba muy extendido también fuera de las ciudades, ya que fue el metal que se usó para pagar a las tropas durante las múltiples campañas militares de estos años. Así, si revisamos los datos que nos aporta el RIC, vemos que casi todas las acuñaciones a nombre de Vespasiano están hechas en bronce. Esto debemos vincularlo a la situación de crisis económica por la que pasaba el Imperio y a la conflictividad político-militar de las guerras civiles del año anterior.

Es precisamente por estas guerras por lo que durante el reinado de Vespasiano encontramos múltiples cecas volantes, es decir, cecas que iban acompañando al comandante y cuya misión era la de generar esa moneda, especialmente sestercios, con las que pagar las soldadas de las tropas.

El uso del oro estaba más restringido a los estratos más altos o adinerados de la sociedad romana, aunque también a las tropas que se licenciaban si estas habían acumulado la cantidad suficiente, dando así lugar a un público distinto al que se transmitían mensajes diferentes, aunque es muy común ver la repetición de una acuñación en los áureos y en los denarios[23]. La distribución de estas representaciones está en la línea de lo que ya hemos comentado en páginas anteriores respecto a la legitimación dinástica del poder y la propaganda imperial.

PRECIO

En este punto analizaremos los diez remates más altos alcanzados en el mercado en función del metal, para lo cual se ha hecho una estimación del contravalor (debido al cambio de divisas, así como la actualización de precios) a día 1 de enero de 2020, tal y como se muestra en el gráfico anexo (Véase Anexos Fig. 10).

Como se puede apreciar, en línea con lo que hemos comentado en el apartado referente a los metales, las monedas de oro son las que han alcanzado los remates más altos. La más destacada es un áureo subastado en Zúrich en mayo de 2018, de la tipología mitológica, ya que nos muestra a Domiciano en el anverso y a la loba con los gemelos en el reverso, y con un estado de conservación de Flor de Cuño.

De esta selección de los diez remates en oro más altos, nueve se vendieron en Zúrich y solo uno de ellos en Londres y las tipologías que se ven representadas en ellos son la mitología, el triunfo, la religión, la alegoría y el retrato.

Respecto a la plata, a pesar de ser un metal noble, es el que alcanza los precios más bajos, y, además, los encontramos en una horquilla muy pequeña, lo que nos indica que sus precios apenas han variado en estos años. Esto se explica tanto por la gran cantidad de piezas de este metal que hay en el mercado como por la reducción de la pureza del metal que hemos explicado como consecuencia de la reforma económica de Vespasiano.

Estas piezas, que son todas denarios, se han vendido en todas las casas europeas que hemos tratado, con estados de conservación que van del EBC al FdC. La más cara fue vendida en Numismatica Ars Classica en octubre de 2017, perteneciente a la tipología del retrato – nos muestra en el reverso los retratos de Tito y Domiciano enfrentados, en una clara representación de la sucesión dinástica del emperador – y con un estado de conservación de EBC+.

Por último, hablaremos de los bronces, que han alcanzado remates bastante altos en el mercado. La explicación a esto es que, frente al oro y la plata, que son metales nobles que resisten muy bien el paso del tiempo, el bronce no lo es y es muy difícil encontrar estas piezas con estándares de calidad y conservación ele-

[23] Consultar: BELLIDO BLANCO, A. y PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, F.: "El poder de la imagen en las monedas romanas", Numismática Romana en Valladolid: Arqueología, Libros y Antiguo Coleccionismo, 2011, página 13 // GARCÍA BELLIDO, M. P.: Las legiones hispánicas en Germania. Moneda y ejército. Madrid, CSIC, 2004, páginas 65-67 // WOLTERS, R.: "Bronze, silver or gold? Coin finds and the pay of the roman army" Zephyrus, 53-54 (2000-2001), página 579 // GIMENO, J.: "La imagen transmisible: Iconografía de la moneda imperial de Augusto a Cómodo", La Moneda de l´Imperi romà: VIII Curs d´Historia Monetària d´Hispània. Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, Gabinet Numismàtic de Catalunya, 2004, página 28.

vados, que son precisamente lo que muestran estas monedas.

Al igual que hemos visto con los áureos, todas estas acuñaciones son sestercios que se han vendido en Zúrich, excepto una, un dupondio que se vendió en Londres. Todas tienen un estado de conservación de EBC y las tipologías que encontramos en ellas son la religión, la alegoría, el retrato y el triunfo.

El remate más alto fue un sestercio de la tipología de religión, que salió a la venta en Zúrich en octubre de 2016. En el anverso volvemos a ver a Domiciano y en el reverso encontramos una representación de la *Pax*, con una conservación de EBC+.

Como ya hemos visto, estos son los remates más altos, y la mayor parte de las piezas no alcanzan estos precios, sino que se muestran más accesibles económicamente a los coleccionistas, aunque mantienen unos niveles de calidad bastante altos por norma general, y con esto nos volvemos a remitir a la ausencia total de mercado para piezas de calidad inferior a la clasificación de BC.

5.- CONCLUSIONES

Como hemos podido ir comprobando en las páginas previas, la moneda es un instrumento fundamental para el estudio de cada época histórica, que nosotros hemos acotado en los comienzos de la dinastía Flavia con el reinado y las acuñaciones emitidas por el emperador Vespasiano, tanto por su significado como por su utilidad como canal transmisor de un mensaje cifrado en forma de imagen.

Entender la carga iconográfica repleta de mensajes políticos, sucesorios y de legitimación del poder del Estado es en ocasiones complejo, ya que siempre habrá matices que no alcanzaremos debido a que su significado se ha perdido con el tiempo. Sin embargo, gran parte ha sobrevivido hasta nosotros y nos muestra la gran importancia que históricamente ha tenido la numismática.

Esta importancia, así como la facilidad de conservación y la belleza intrínseca que poseen estas piezas de las que hablamos, las convierten en uno de los principales objetos de colección. Además, no debemos perder de vista que muchas de estas piezas están hechas de metales nobles como el oro o la plata, lo que las hace también atractivas desde el punto de vista de la inversión.

Vespasiano llegó al poder en un momento de crisis económica, política y social, marcado de nuevo por unas guerras civiles que amenazaban con destruir aquello que se había logrado desde los años de Augusto. Sin embargo, a través de una gestión eficiente y de la elaboración de reformas, entre ellas la monetaria, supo aprovechar las oportunidades que se le brindaron y reconstruyó el Imperio, sirviendo esto al mismo para implantar en el trono su propia dinastía, a pesar de esta estuvo al frente de Roma algo menos de 30 años.

Desde el punto de vista del mercado actual para las amonedaciones de Vespasiano, ya hemos visto que las tipologías más abundantes en el mercado son también las más demandadas y las que suelen alcanzar los precios más altos, y que suelen ser las piezas relacionadas con los retratos y la religión, pilares fundamentales en el programa iconográfico de estos

años. La excepción a esto sería el áureo de tipología mitológica que ha alcanzado el remate más alto, aunque, como hemos explicado ya, se trata de una pieza excepcional y con una carga iconográfica y simbólica que no pasa desapercibida a ojos de los historiadores ni de los coleccionistas.

Respecto a los precios, otra conclusión clara que se aprecia es que el mercado español está muy lejos en cifras de remate, con respecto al mercado europeo. En piezas de menor relevancia o belleza sí podemos encontrar puntos comunes entre ambos mercados, pero ninguna de las plazas españolas trabajadas alcanza nunca las cifras de remate a las que sí llegamos en casas que, por otro lado, podrían ser similares, como la muniquesa.

Esto también nos habla de los gustos coleccionistas. En Londres, un mercado numismático de relevancia histórica es donde encontramos una casa dedicada en exclusiva a la moneda antigua, otorgándole gran relevancia en su volumen de ventas a las piezas de época romana. También centrada en el mundo antiguo y sus amonedaciones es la oferta de Numismatica Ars Classica, aunque con las peculiaridades que le confiere su localización y su posicionamiento como centro de mercado de lujo.

Lo que aquí se ha expuesto es una breve pincelada de una investigación más amplia, que esperamos que nos arroje mayores datos sobre la sociología del coleccionista numismático de piezas del s. I d.C., así como de las tipologías y significaciones iconográficas de este periodo.

6.- BIBLIOGRAFÍA

ARRIZABALAGA LAFUENTE, Ignacio: Circulación monetaria en Hispania de Vespasiano a Adriano [Tesis Doctoral]. Alicante, Universidad de Alicante, 1994.

BELLIDO BLANCO, Antonio y PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, Fernando: "El poder de la imagen en las monedas romanas", Numismática Romana en Valladolid: Arqueología, Libros y Antiguo Coleccionismo, 2011, páginas 12-25.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio: "Repertorio iconográfico de los emperadores romanos a través de las monedas (27 a.C. – 476 d.C.)", Caesaraugusta, N.º 59-60 (1984), páginas 1 – 108.

BURNETT, Andrew, et all.: Roman Provincial Coinage. Vol. I: From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC – AD 69). Cambridge, British Museum Press & Bibliothèque nationale de France, 2006.

BURNETT, Andrew, et all.: Roman Provincial Coinage. Vol. II: From Vespasian to Domitian (AD 69 – 96). Londres, British Museum Press & Bibliothèque nationale de France, 1999.

CARRADICE, I. y BUTTREY, T.V.: The Roman Imperial Coinage. Vol. II: From AD 69-96, Vespasian to Domitian. Londres, Spink, 2007.

ESCÁMEZ DE VERA, Diego, M.: "Júpiter Óptimo Máximo en la propaganda de Augusto y Vespasiano: Justificación religiosa de dos fundadores dinásticos", Antesteria, Nº3 (2014), páginas 189-207.

ESCÁMEZ DE VERA, Diego, M.: "Rumor, *prodigia* e ideología en época

Flavia", Studia histórica. Historia antigua, Nº33 (2015), páginas 169-193.

ESCÁMEZ DE VERA, Diego, M.: "Tito Flavio Vespasiano y Júpiter Óptimo Máximo: la justificación propagandístico-religiosa de una nueva dinastía imperial en Roma", Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua, Nº25 (2012), páginas 437-462.

GARCÍA BELLIDO, María Paz: Las legiones hispánicas en Germania. Moneda y ejército. Madrid, CSIC, 2004

GIMENO, Javier: "La imagen transmisible: Iconografía de la moneda imperial de Augusto a Cómodo", La Moneda de l´Imperi romà: VIII Curs d´Historia Monetària d´Hispània. Barcelona, Museu Nacional d´Art de Catalunya, Gabinet Numismàtic de Catalunya, 2004, páginas 27-48

JACOBO PÉREZ, Álvaro: "La teología de la victoria como medio de legitimación en la moneda flavia", en [ALFARO ASINS, Carmen, MARCOS ALONSO, Carmen y OTERO MORÁN, Paloma (coord.)], XIII Congreso Internacional de Numismática, Madrid, 2003: actas-proceedings-actes. Volumen 1. Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, páginas 697-703.

MEADOWS, A. y WILLIAMS, J.: "Moneta and the Monuments: Coinage and Politics in Republican Rome", The Journal of Roman Studies, Volumen 91 (2001), páginas 27 – 49.

RANUCCI, Samuele: "La monetazione dei Flavi. Caratteri generali ed aspetti tipologici", en [COARELLI, F. (ed.)], Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi. Roma, 2009.

SUETONIO: Vida de los Césares. Vespasiano. Madrid, Alianza Editorial, 2010.

VASTA, Michael. "Flavian Visual Propaganda: Building a Dynasty" en Constructing the Past, Vol. 8 (2007), páginas 107-138.

VICO BELMONTE, Ana, PALOMO MARTÍNEZ, Jesús & LAGUNA SÁNCHEZ, María Pilar: La rentabilidad de las obras de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de bienes artísticos y de colección. Madrid, Dykinson, 2016.

VICO BELMONTE, A.: "El mercado de antigüedades y bienes artísticos", en [PRADO ROMÁN, Camilo & PLAZA CASADO, Paola (coord.)], Manual de Inversiones Alternativas. Madrid, Delta Publicaciones, 2018, páginas 109-142.

VICO BELMONTE, A.: "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", en [PRADO ROMÁN, Camilo & VICO BELMONTE, Ana (coord.)], La inversión en bienes de colección. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2008, páginas 1-23.

VICO BELMONTE, Ana: "El mercado numismático español en la actualidad", Cuadernos de investigación histórica, N.º 32 (2015), páginas 179-196.

VICO BELMONTE, Ana: "El precio de las monedas" Tendencias del mercado del arte 77 (2014), página 51.

VICO BELMONTE, Ana: "La dieta mediterránea en la iconografía numismática antigua", Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología, N.º 47 (2012-2013), páginas 117-133.

VICO BELMONTE, Ana: "Los retratos de las monedas" Tendencias del mercado del arte 48 (2011), página 49.

VICO BELMONTE, A.: El coleccionismo de antigüedades arqueológicas y numismáticas en España: del prestigio a la inversión [Tesis Doctoral]. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2015.

WOLTERS, Rard: "Bronze, silver or gold? Coin finds and the pay of the roman army" Zephyrus, 53-54 (2000-2001), páginas 579-588.

CABALLER, V. & DE LA POZA, E.: "La Numismática como objeto de inversión y valoración", Revista de Estudios de Economía aplicada, Vol. 28, Nº2 (2010), páginas 1-22.

LABRADOR BALLESTERO, P. & VICO BELMONTE, A. "El mercado de la moneda augustea y sus variables", Revista Numismática HÉCATE, Nº6 (2019), páginas 77-87.

CATÁLOGOS DE SUBASTAS:

AA.VV. (2015 - 2019). Áureo & Calicó. Subastas 265-341. Barcelona

AA.VV. (2015 - 2019). Gorny & Mosch. Subastas 228-267. Múnich

AA.VV. (2015 - 2019). Jesús Vico. Subastas 141-155 y Subastas Online 2-6. Madrid

AA.VV. (2015 - 2019). Numismatica Ars Classica. Subastas 84-114. Zúrich

AA.VV. (2015 - 2019). Roma Numismatics. Subastas IX-XVIII y Online 1-63. Londres

7.- ANEXOS

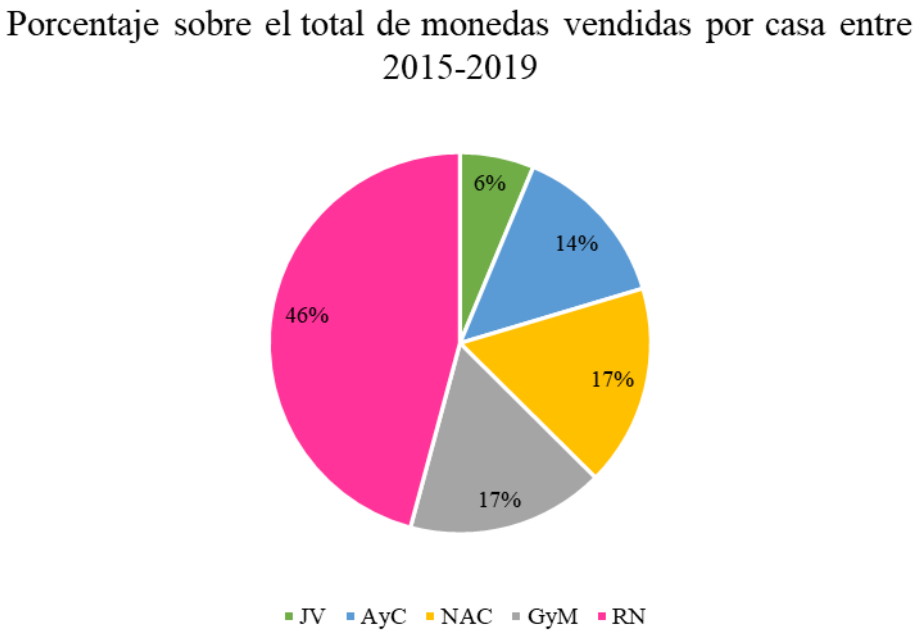


Fig. 1. Porcentaje sobre el total de las monedas de Vespasiano vendidas en las distintas casas de subastas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

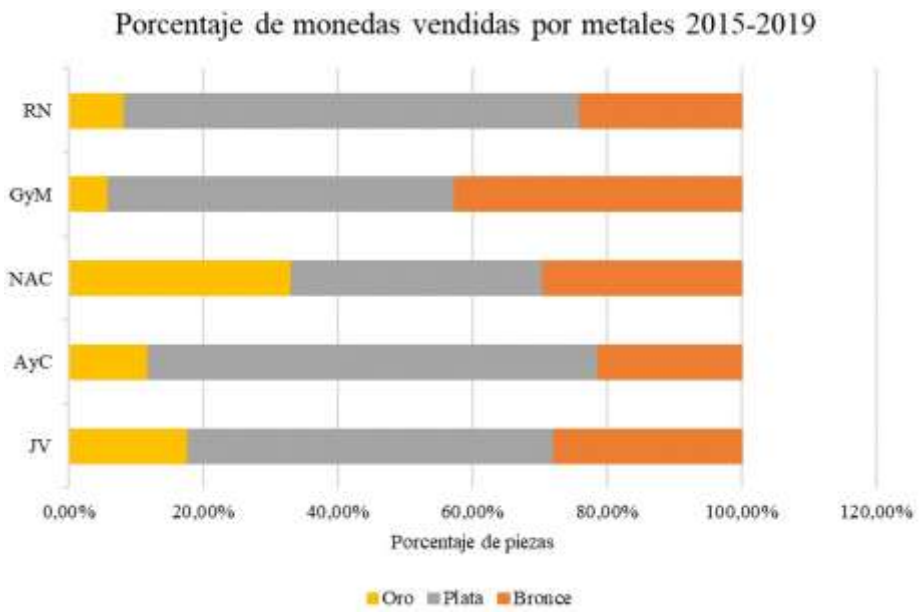


Fig. 2. Porcentaje sobre el total de las monedas de Vespasiano vendidas en función del metal sobre el que están acuñadas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

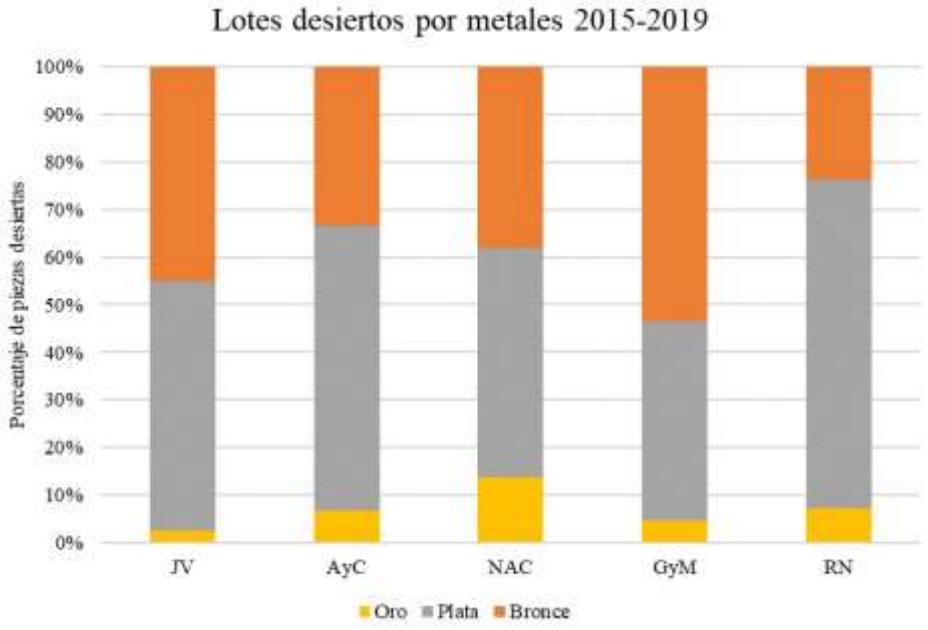


Fig. 3. Lotes por metal que han quedado desiertos en las distintas casas de subastas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

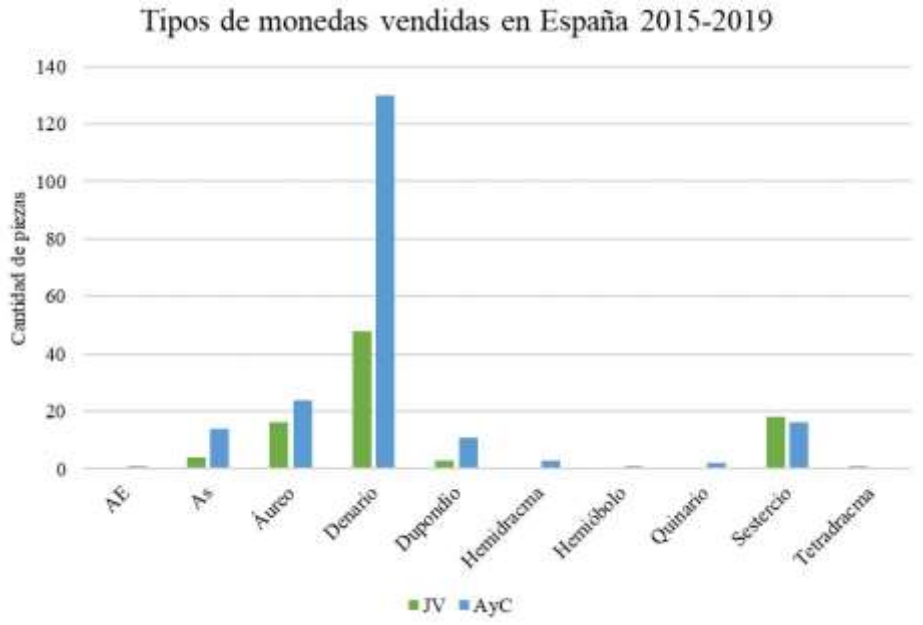


Fig. 4. Tipos de monedas vendidos en las casas de subasta españolas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

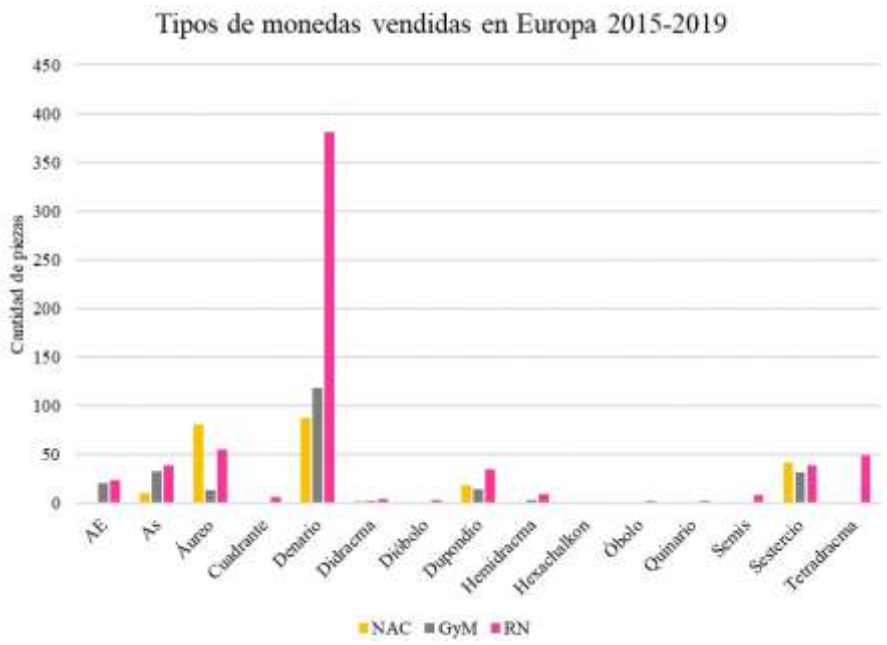


Fig. 5. Tipos de monedas vendidos en las casas de subasta europeas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

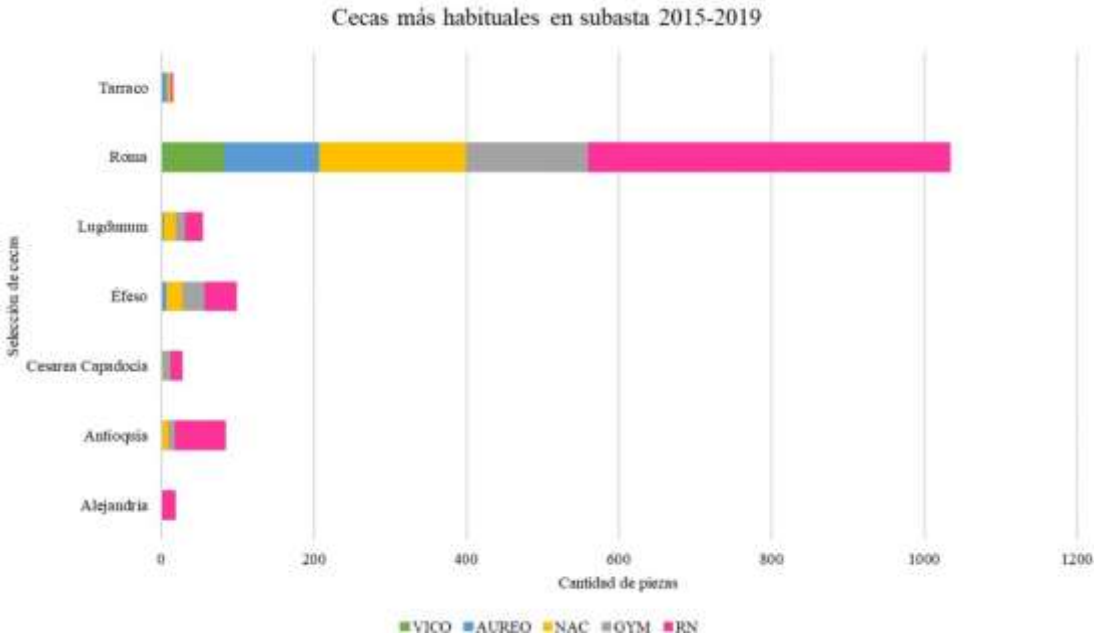


Fig. 6. Cecas más habituales de las monedas vendidas en subasta entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

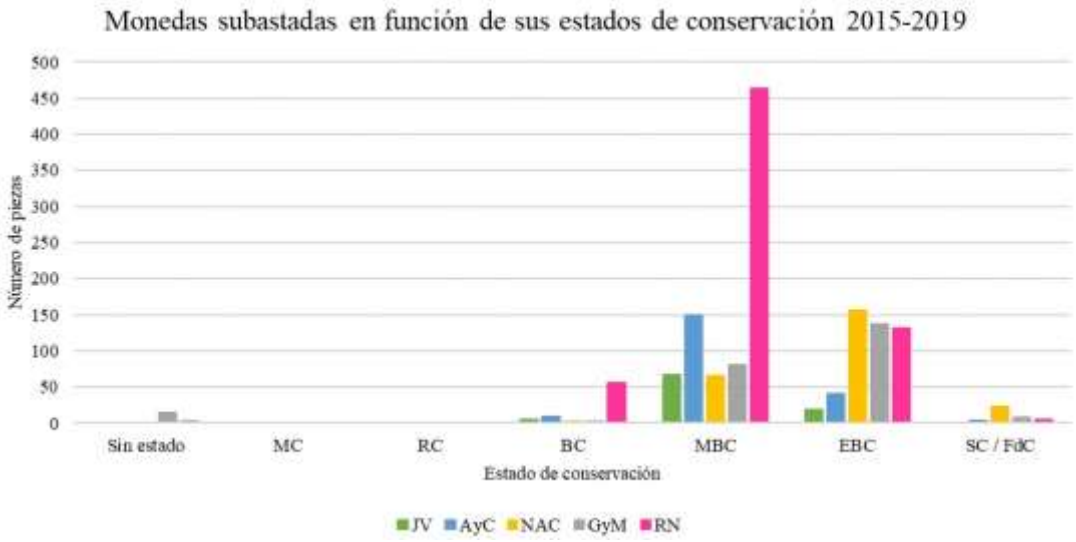


Fig. 7. Monedas subastadas en función de su estado de conservación en las casas de subasta europeas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

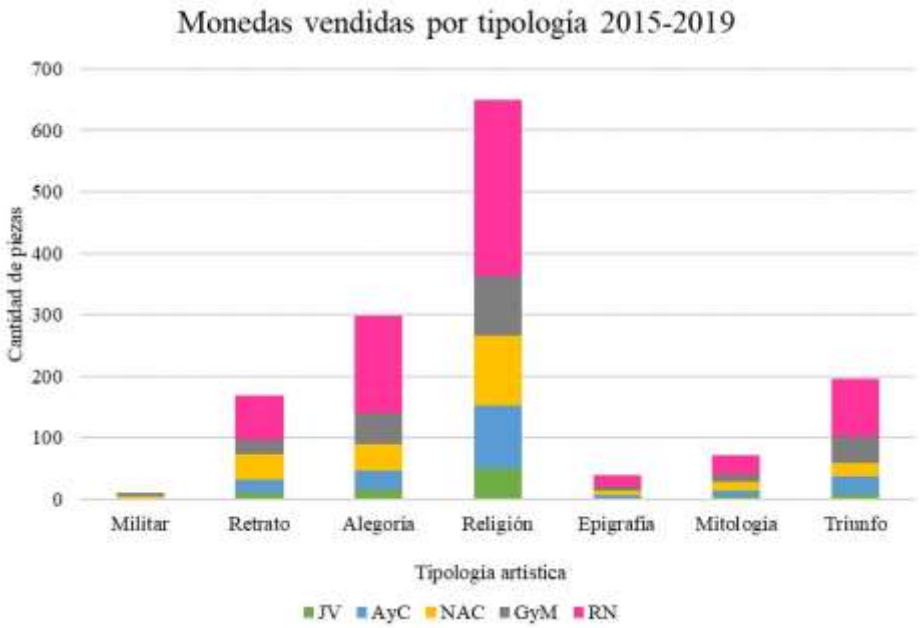


Fig. 8. Tipologías artísticas de monedas vendidas en subasta entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

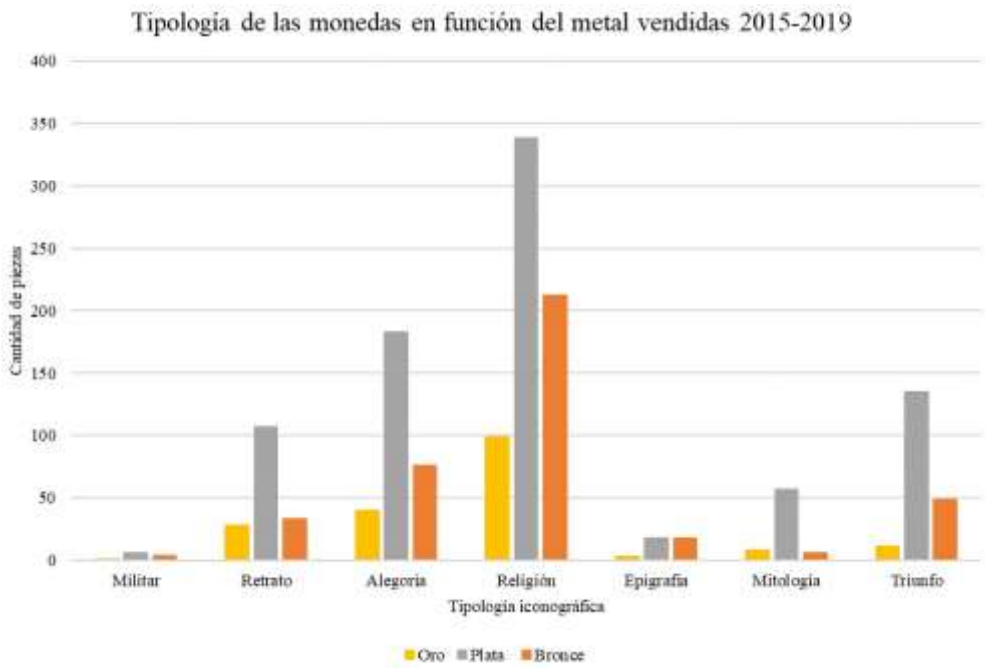


Fig. 9. Tipologías artísticas en función del metal en el que están acuñadas vendidas entre 2015-2019. Fuente: Elaboración propia.

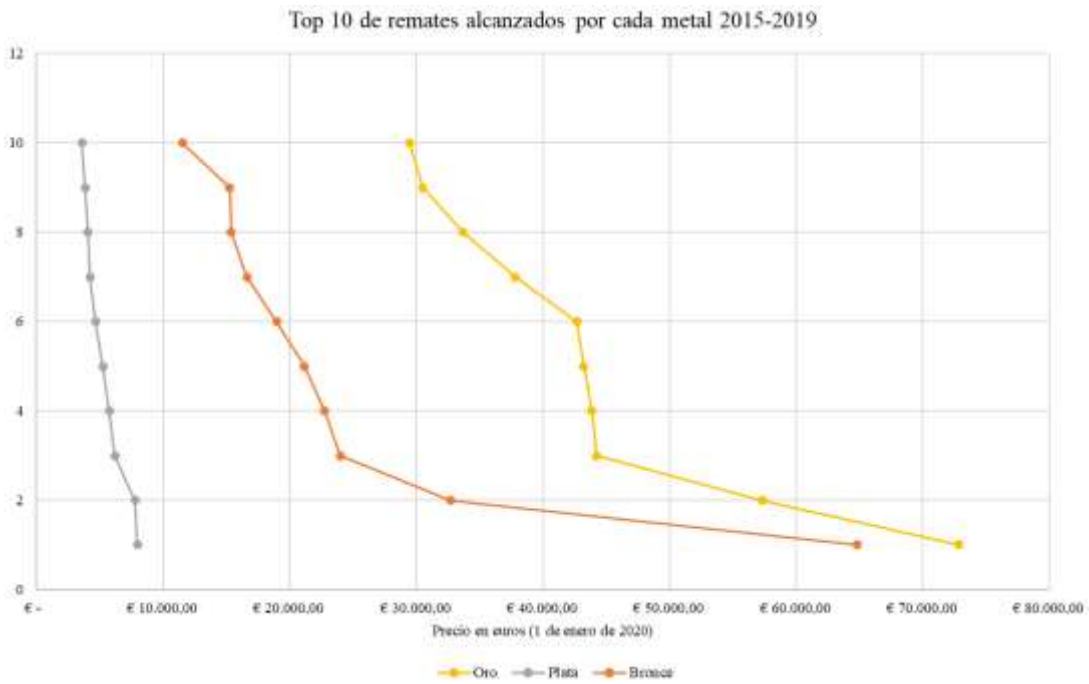


Fig. 10. Top 10 de remates alcanzados en subasta para cada metal entre 2015-2019.

Fuente: Elaboración propia

EL ARTE DEL LUJO

Laura Sánchez Alonso
Historiadora del Arte, especializada en Mercado del arte.
Investigadora en Injuve

RESUMEN:

El objetivo de este artículo es analizar el *marketing* utilizado en las dos casas de subastas más importantes del dentro del mercado del arte, Sotheby´s y Christie´s. Para ello hemos realizado un estudio pormenorizado de sus inicios históricos y su evolución hasta llegar a la actualidad, cuando han adquirido una extraordinaria notoriedad por sus éxitos comerciales. Se hará un análisis de las herramientas de las que hacen uso, que son las causantes de ser en la actualidad *los escaparates* de venta, no solo de piezas artísticas sino de todo lo deseado y deseable.

ABSTRACT:

The objective of this article is to analyze the *marketing* used by the two most important auction houses in the art bussiness, Sotheby´s and Christie´s. We carried out a detailed study of their journey from their origins, through their evolution, and to their current state of success where they have gained. We have reviewed the tools they use, the showcases for sale today, not only the artistic pieces, but everything that could be desired and desirable.

PALABRAS CLAVE: *casas de subastas, marketing, precio, redes sociales.*
KEYWORDS: *auction houses, marketing, price, social networking*

1.- MARCAS DE LUJO: SOTHEBY´S Y CHRISTIE´S

La venta a través de subastas, es uno de los métodos de distribución más antiguos de la Historia y, sin lugar a dudas, uno de los más rentables. Nos podemos remontar a épocas "casi olvidadas" donde figuras, tan conocidas como Herodoto de Halicarnaso, relataba el desarrollo de subastas de doncellas en la Antigua Grecia, pero incluso sabemos que en la época tardorepublicana romana se enmarcó la consolidación de las subastas especializadas en bienes o piezas artísticas. La etimología de la palabra hace referencia a la expresión *sub-hasta*, que literalmente se traduce como *bajo la lanza*. Se trata del procedimiento utilizado en Roma para llevar a cabo las subastas, el cual era muy peculiar. Una vez terminada una campaña militar, el botín de guerra obtenido de los vencidos, se ponía a la venta en el *macellum* o mercado, situado cerca del foro de la ciudad o en el centro de la misma,

siempre bajo la mirada atenta del emperador, quien otorgaba su permiso. La venta se ejecutaba tras el ritual de colocar la lanza en el lote adjudicado al mejor postor[1].

Durante la Edad Media, la guerra y el sentimiento religioso impregnaron la sociedad de un miedo a las fuerzas telúricas del fin del mundo, (pánico al año 1000), por lo tanto, el arte pasó a ser objeto didáctico y de ostentación del poder.

Hay que esperar al final del siglo XVII y al *Siglo de las Luces,* el siglo XVIII, con la Ilustración y la Razón, junto con el inicio de las grandes expediciones científicas, arqueológicas y geográficas dieron un vuelco al afán de coleccionismo e iniciaron el mercado del arte. Fue precisamente en ese siglo cuando aparecen por primera vez las subastas modernas de objetos artísticos o de colección y, por ende, las casas de subastas. Una época renovadora en el mundo de las artes. El crecimiento económico permitió el ascenso social y político de un nuevo grupo social, la burguesía culta, con gran poder adquisitivo que gustaba de hacerse con objetos de lujo que cimentaran su poder. Fue en la Europa del Norte, Flandes, Holanda e Inglaterra donde la burguesía, respaldada por una ingente actividad económica vinculada al comercio, a la manufactura y a la banca, se podía permitir el asesoramiento de especialistas, primeros *art advisors* de la historia, que crearon un importante mercado. Fue una época de gusto, elegante y refinado, en la que no solo se demandaba pintura o escultura, sino un amplio abanico lleno de posibilidades: cristalería, tapices, muebles, porcelanas, orfebrería... Gracias a todo este movimiento mercantil, en el arte aparecieron las primeras casas de subastas y el mercado se adaptó a la nueva realidad presente, propagandística o conmemorativa.

La primera casa de subasta de objetos artísticos que conocemos fue *Stockholm´s Auction House* (Stockholm´s Auktionsverk), fundada en 1674 en Estocolmo (Suecia) por el Barón Claes Ralamb, en ese momento era el Gobernador General de Estocolmo. Fue en esta casa de subasta, que actualmente sigue en pie, donde se vendieron objetos de lo más curiosos como los rifles de caza del rey sueco Gustavo III. Actualmente *Stockholm Auction House* es una institución donde se compran y venden artículos, sobre todo, de origen nórdico y de diferentes épocas. Siempre tuvo una cartera de clientes exquisita, pero hoy en día se ha expandido hacia otras localizaciones de Europa, encontrándonos con diferentes sedes: Londres, París, Nueva York... una amplia red de clientes internacionales que ha ido creciendo progresivamente. Otra de las casas de subastas, coetánea a la anterior, y también sueca, fue *Göteborgs Auktionsverk* (1681), que se vale de su indudable antigüedad para ofertar piezas de primera fila. Con el desarrollo de las subastas se hizo consustancial la aparición de los catálogos, que siguen siendo actualmente claves para la venta. Se repartían entre los coleccionistas o compradores días antes a la subasta, con lo que les permitía localizar su próxima compra.

Debido a este auge del mercado, gracias a las casas de subastas y a los beneficios obtenidos en ellas, estas se convirtieron en el primer medio de distribución, dando lugar a la figura de los *marchantes.* Intermediarios entre los artistas y estas mismas instituciones, que ocuparon el lugar de los antiguos mecenas de arte de los siglos anteriores. Muchos de los marchantes de esta época eran artistas reconocidos, como fue el caso del pintor Pedro Pablo Rubens o el mismo Diego Velázquez, el cuál, además de ser uno de los pintores de cámara del rey Felipe IV, fue

[1] GARCÍA MORCILLO, Marta. *Las ventas por subasta en el mundo romano*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006,p 43.

nombrado en 1643 como el superintendente[2] de las obras que entraban en palacio.

A la vez aparecieron otras figuras claves en el proceso de subasta de una obra, tales como **los peritos o tasadores**, que valoraban y fijaban el precio de salida de una pieza, e incluso surgieron otros profesionales como los **voceadores**, los cuales conducían la subasta. Actualmente vendrían a ser los subastadores, quienes dirigen, de forma dinámica la **perfomance** de la subasta, muchas de las veces convertidas en *shows*.

A partir de la eclosión de las casas de subastas empezaron a surgir los coleccionistas que se convirtieron en continuos compradores, pero a la vez surgieron las galerías de ámbito privado, y posteriormente, las galerías destinadas a la exhibición de productos para su venta.

Con el tiempo este sector del mercado del arte se fue asentando, y Reino Unido se convertía en la base del mismo. Fue el primer país que se encargó de legislar el mercado. Fue en 1731 un mercado, como dicen[3]«tan creciente y sólido que tuvo que promulgar una Ley totalmente pionera en el sector». De esta manera se prohibió la figura del *imitador o copista*, quienes ayudaban a los coleccionistas a conseguir aquellas obras que estaban fuera de su alcance para así, poder completar las colecciones.

Fue en el mismo siglo cuando aparecieron las dos grandes casas de subastas Sotheby´s y Christie´s, las más dinámicas y poderosas, que rivalizaron entre sí desde que aparecieron. A continuación, nos adentraremos en estas dos "marcas de lujo" para multimillonarios deseosos de ostentación y de poder. Intentaremos introducirnos en el interior de estas y estudiamos algunos de sus códigos, que como dice Don Thompson[4], «marcaron el comienzo de la legitimidad de lo que se ha dado en llamar la segunda profesión más antigua del mundo».

Sotheby´s y Christie´s son las dos competidoras desde que abrieron sus puertas en el siglo XVIII. Sotheby´s fue la primera. Fundada en Londres en 1744 por Samuel Baker. Por esa razón su nombre original era Baker´s. Fue este mismo quién se encargó de liquidar los varios cientos de libros de la biblioteca de John Stanley, obteniendo un total de 826 libras esterlinas. Podríamos decir, que el primer periodo de ventas de esta casa de apuestas se basó en las transacciones de las bibliotecas más importantes del mundo, como la de los Condes de Devonshire, o de Buckingham. En 1767, Baker se unió a George Leight y juntos fundaron la tan famosa Sotheby´s. Cuando murió el primero de estos su propiedad pasó directamente a su sobrino John Sotheby´s, y a partir de este momento, se expandió al mundo de la filatelia, numismática y al de las antigüedades. Por aquel entonces, John Wilkinson era contable de la empresa, pero se unió y se convirtió en otro socio. Cuando el último descendiente de la familia Sotheby´s murió Wilkison asumió el negocio[5].

A medida que iban pasando los años, nuevos asociados se unieron a esta creciente empresa del mercado del arte. Fueron cosechando los éxitos que les permitieron trasladar las propias oficinas

[2]MORÁN TURINA, Miguel, *Velázquez,* Madrid, Akal, 1993, p,30.

[3] VICO BELMONTE, Ana; PALMO MARTÍNEZ, Jesús; LAGUNA SÁNCHEZ, María Pilar, *Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección*, Madrid, Dykinson, 2015, p,50.

[4] THOMPSON, Don: *El tiburón de los doce millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas,* Barcelona, Ariel, 2009, p,119.

[5] SHOTEBY´S, Team. The History of Sotheby´s Auction House. https://www.sothebys.com/en/about/our-history

(1917), de Wellington Street a New Bond Street, en el barrio de Mayfair, donde se encuentran actualmente.

La Primera Guerra Mundial trajo consigo muchos cambios en la, todavía, pequeña empresa. Muchos de los miembros que formaban parte del equipo tuvieron que alistarse en el ejército, provocando que muchas mujeres entraran a trabajar. Fue el caso de Emily Millicent Sowerby, la primera catalogadora de la compañía. Durante los años posteriores, el periodo de entreguerras, entre *los felices y descocados 20* y *la gran depresión de los 30* Sotheby´s se enfocó a la venta de cuadros y de arte decorativo. A lo largo de la Segunda Guerra Mundial, la empresa siguió aumentando su capital, ya que, aunque, eran tiempos difíciles, aunque los coleccionistas más acérrimos no se querían perder ninguna oferta.

Fue a partir de la década de los 50 cuando en Sotheby´s se abrieron nuevos departamentos como el de *Impressionist and Modern Art* o la organización de eventos nocturnos, como la gala a la que asistió Kirk Douglas, un hito en la historia de Sotheby´s.

Entre los años cincuenta y ochenta, siendo presidente P. Wilson se llevó a cabo la llamada "Subasta del siglo", fueron un conjunto de subastas sucedidas durante estas décadas de mucho éxito, no sólo por el número de los lotes, sino por la calidad de los mismos, los cuales fueron vendidos, en su gran mayoría a coleccionistas americanos. Esto dio lugar a la decisión de abrir una sucursal en la "Gran Manzana". Fue en 1964 cuando se abrieron las puertas de las oficinas de Nueva York.

Llegando al fin del milenio, se registraron precios *records* debido a importantes piezas artísticas dentro de la historia del arte, pero también, gracias a las ventas de las colecciones de grandes personalidades del mundo, como fue la Andy Warhol (1988), Greta Garbo (1990), Jacqueline Kennedy Onassis, Gianni Versace, procedencias prestigiosas.

Actualmente ya en el siglo XXI, Sotheby´s sigue conquistando innumerables éxitos, convirtiéndose, junto a su enemiga Christie´s, es uno de los intermediarios comerciales del arte más importantes del mundo.

Veintidós años más tarde que la anterior, en 1766, abrió sus puertas en Londres Christie´s, gracias al escocés James Christie, quién dimitió de su cargo en la Marina para dedicarse al mundo de las subastas. Al igual que su competidora, se creó rápidamente una gran reputación entre casas de subastas y coleccionistas, aprovechando la afluencia de obras y compradores que llegaban a Londres, sobre todo tras la Revolución Francesa, la cual dejó a París fuera del mercado durante un periodo de tiempo.

La primera venta se produjo en ese mismo año, en la sala situada en la calle Pall Mall, perteneciente al distrito de Wetsminster, aunque muchos afirman que Christie, desde 1762, ya alquilaba salas para subasta. Fue el mismo el que se fue haciendo una lista de amigos especiales. Artesanos como Thomas Gainsborought, Sir Joshua Reynolds o Thomas Chippendale, así qué una vez instalado en sus oficinas y dependencias, estas se convirtieron en el epicentro del arte y del comercio, llenándose de coleccionistas y comerciantes, ávidos de poseer objetos y obras de arte que demostraran su riqueza.

Christie no solo tenía un buen criterio para distinguir la piezas de calidad también era un gran hombre de negocios. En 1778 se encargó de la venta de la colección de Robert Walpole, político inglés, miembro del partido Whig, pero, sobre todo, era una persona con una gran sensibilidad por el arte, lo que lo convirtió en

un coleccionista exquisito. Las obras tuvieron una importante compradora, Catalina II, la Grande, *Emperatriz de todas las Rusias*. Parte de esa colección se en encuentra actualmente en el Museo Hermitage (Moscú, Rusia).

A la muerte de Christie, en 1803, fue su hijo quién se encargó del negocio de las subastas trasladándo las oficinas a la sede actual de Londres, King´s Street. Con el transcurso de los años, nuevos socios se unieron a la empresa; en 1940 se reorganizó una sociedad anónima privada, donde J. Woods se unió en 1959 y cambió el nombre a Christie´s.

Manson & Woods. Éxito tras éxito decidieron, al igual que su competidora, expandirse más allá de Reino Unido, abriendo sedes en Roma (1958), Ginebra (1968) y Tokio (1969).

Entre 1973 y 1999 fue una empresa pública, pero posteriormente fue comprada por Francois Pinault, convirtiéndose en una institución privada. Actualmente, esta gran multinacional ofrece alrededor de 350 subastas anuales, en más de 80 categorías (joyas, fotografía, pintura, vinos, relojes...). Tiene una presencia mundial en 46 países, con 10 salas de ventas.

Estos dos grandes "barcos" que navegan por el mercado del arte dictan las reglas del mismo y del coleccionismo de lujo, una red de intercambio de bienes donde las cifras millonarias son las protagonistas. Los clientes suelen ser, coleccionistas privados y empresas que desean aumentar, incluso, solidificar su patrimonio, obteniendo prestigio.

En definitiva, tanto Sotheby´s como Christie´s están avalados por ese prestigio, conseguido a través de los siglos, la calidad y la elegancia de los productos ofertados. Para esto utilizan un conjunto de estrategias y atributos simbólicos, como la identidad y la imagen corporativa, que ha creado una clientela fija y potencial que apoya al crecimiento y mantenimiento de las mismas.

2.- GLOSARIO, ORGANIZACIÓN Y FUNCIONAMIENTO DE LAS CASAS DE SUBASTAS.

A continuación, realizaremos un pequeño glosario de términos[6], palabras claves empleadas en las casas de subastas, para, posteriormente, entender su funcionamiento:

Casa de subasta. Una empresa o entidad especializada en vender piezas o bienes a través del método de la subasta, al mejor postor.

Lote. Cada unidad o conjunto de bienes que son ofrecidos en una subasta. Es decir, los lotes pueden estar formados por una sola pieza o producto, o por varios de estos, como por ejemplo una vajilla o cubertería.

Martillo (*hammer*). La venta de un lote concluye con el martillazo del subastador. Significa que el lote ya tiene dueño, y que la puja ha terminado. En el mundo de las casas de subastas hay expresiones típicas que sólo se utilizan ahí, como por ejemplo la expresión *The Price of the hammer* (el precio del martillo, también llamado precio de adjudicación), que viene a significar el precio de venta, pero no el precio total que el finalmente pagará el comprador.

Estimación. La estimación es uno de los pasos previos a la subasta. Un lote, previamente tiene que ser estimado por especialistas, estos dependen de la pieza en sí. Para la estimación de un lote es fun-

[6] VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús; LAGUNA SÁNCHEZ, María Pilar, *Análisis de los métodos de distribución,* op.cit., p 175-178.

damental conocer varios datos como el nombre del autor o la antigüedad de la obra, entre otros muchos factores. Siempre se dan dos valores estimativos, no teniendo nada que ver con el precio de salida. Este precio se calculará alrededor del 80% del propio valor inferior a la estimación.

Postor. Persona que participa a una puja u ofrece una cantidad de dinero por el objeto presentando en subasta. Normalmente se realiza a través de la paleta que se le entrega al principio de la misma.

Precio de salida. Es el precio con el que se inicia la subasta de un lote, pero a veces, este precio no coincide con el que aparece en el catálogo de dicha subasta, lo que significa que anteriormente un particular o una empresa ha pujado por ella. Si nadie puja por un lote, este se queda sin vender.

Precio *récord*. Es el precio jamás pagado. Puede ser por una determinada obra o pieza, de un artista, de año o estilo en concreto...

Precio de reserva. Es el precio mínimo, casi siempre oculto, por el que el vendedor del lote esté dispuesto a deshacerse de la pieza.

Comisiones. Tanto el vendedor del lote, como el comprador de este mismo, pagarán una serie de comisiones a la casa de subasta, por el papel de intermediario que realiza este. Estas comisiones dependen de la obra a subastar y se suelen pagar al final del proceso de subasta, por eso como dijimos con anterioridad, el precio del martillo, será diferente al final. En este se incluirá, entre otras cosas, las comisiones. Por ejemplo, el precio realizado por *Salvator Mundi* de Leonardo da Vinci fue de 400,000,000 millones de dólares (*hammer*), mientras que el *precio realizado* fue de 450,312,500 millones, en este último se recogería además de la obra, el transporte, las comisiones...

En cuanto a la organización y funcionamiento**,** las subastas son accesibles y fáciles de seguir, *in situ* y *on-line*. Como ya sabemos, las obras son estudiadas por profesionales extraordinariamente cualificados y con una amplia experiencia en el sector. Suelen ser de acceso libre, aunque en ocasiones se organizan subastas privadas, a puerta cerrada. Las ventas son visibles a todos sus asistentes, incluso sus resultados se llegan a publicar en las *webs* correspondientes. Esto da al cliente seguridad sobre la empresa y sobre el mismo mercado.

Es importante tener en cuenta que, en general, las casas de subastas no asumen garantías de autenticidad de las piezas, ofreciendo solo opiniones relativas a las mismas. Antes de la realización de una subasta, hay un proceso organizativo de todos sus elementos, departamentos e intermediarios. Podríamos compararlo con una representación teatral en la que todos los profesionales que participan en la obra deben estar sicronizados.

Podríamos dividir el proceso en los siguientes *steps*[7]:

Primer *step*. Las obras o piezas llegan a las distintas casas de subastas a través de tres medios. En el primero de estos, la casa de subastas se encarga de la compra de obras en ferias, galerías, en otras subastas... Pero también pueden comprarlas directamente a los coleccionistas, mediante una venta privada. El segundo medio, y la más usual, es cuando coleccionistas dejan sus bienes en depósito de la empresa subastadora. Esta se convierte en una intermediaria, para posteriormente venderla a otros clientes. Este es el medio más frecuente en las casas de subastas, el que nos interesa y estudiaremos poste-

[7] Ibid,.178-189

riormente. El último y tercero de estos medios, las obras o piezas son importadas de una forma temporal, para después volverla a exportar a través de una empresa subastadora.

Segundo *step*. Desde que las piezas son *adquiridas* temporalmente por la casa de subastas estas son estudiadas y catalogadas por sus especialistas. Las grandes instituciones cómo Sotheby´s y Christie´s tienen una gran cantidad de departamentos repartidos en todas sus sedes, correspondiendo con la demanda de cada país. Por ejemplo, Christie's posee un departamento de arte decorativo que se divide en otros sub-departamentos como *Cerámica Europea, Interiores o Cajas Doradas* y *Objetos de Vertu* (pequeños y curiosos objetos), y sus expertos se localizan en Londres, Nueva York y París, donde la demanda de estos productos es alta.

Valorar una pieza o un producto lleva su tiempo, ya que, aunque no expertizan, como hemos dicho, solo valoran la pieza dentro del mercado, el cual sabemos que es muy volátil. En este paso, se eligen las piezas, se evalúan, para posteriormente, presentarla en el catálogo (3 *step)* y generar desde el principio competencia entre los posibles clientes. Por lo tanto, las piezas que se presentan en estos son excelentes, ordenándolas dentro de la colección que van a ofrecer en el futuro a sus coleccionistas.

La principal actividad de estas empresas es subastar, pero también hemos de tener cuenta que se realizan ventas privadas. Estas empresas cuentan con una *cartera de clientes*, amplia y diversa. Conocen perfectamente, no solo los gustos de sus coleccionistas, sino el poder adquisitivo de cada uno de ellos, sabiendo que tipo de obra puede encajar en su patrimonio.

Tercer *step*. Posteriormente se debe analizar el mercado actual, para luego elegir el lugar y la subasta adecuada, consiguiendo de esta manera el mejor beneficio para el cliente, pero también para la empresa. Una vez realizado esto se clasifican las obras para los catálogos. En estos observamos una descripción detallada de cada una de los objetos que salen a subasta, junto con la estimación que se le ha dado. Aunque abordaremos este tema más adelante, hemos de decir, que el departamento de *marketing* junto a un equipo de profesionales en fotografía… se encargan de la creación y organización de los catálogos y de su maquetación. Pensemos que estos deben de ser la carta de presentación o una tarjeta de visita a la subasta, debiendo ser atractivos y creando confianza. En definitiva, los catálogos se presentan con una buena presentación, esquemática y llamativa, introduciendo los datos necesarios para que el comprador se anime a participar en la compra.

Además, en el propio catálogo se definen las condiciones de la subasta, condiciones y normas que se llevaran a cabo mientras dure la misma; por ejemplo, se especifica la divisa en la que se van a realizar las ofertas (los oferentes siempre tendrán que pujar en esa divisa); o se describirán los impuestos y las comisiones que se cobrarán a posteriori.

Cuarto *step*. La gran expectación se crea cuando se exhiben todas las obras que van a salir ofertadas días antes de la subasta, así los coleccionistas o futuros compradores pueden apreciar las piezas *in situ,* si lo desean, además de poder conocer los precios de salida en el libro de subasta. En este último se observa cada uno de los lotes con sus respectivos precios de salida, siempre teniendo en cuenta las ofertas recibidas a la casa subastadora con anterioridad (a través del correo, por ejemplo). Es decir, un cliente puede ofertar por un lote desde el primer momento que lo ve gracias al catálogo, no teniendo que asistir. Esas ofertas se recogen en dicho libro.

Según los últimos informes del *Hiscox*[8], la venta de obras a través de *Internet* ha superado los 4 billones de dólares, mientras que en el 2014 los beneficios fueron de 2,64 billones de dólares. Los clientes, actualmente, se encuentran mucho más familiarizados con el *e-commerce*. Incluso las casas de subastas como Shoteby's y Christie's han puesto a la disposición de sus clientes el servicio de *virtual-tour* en 3D*,* donde se puede apreciar la pieza como si estuvieras en la misma exposición, para luego, como veremos a continuación, poder pujar *on-line*.

Quinto *step*. Este paso corresponde a la realización de la subasta. Las grandes multinacionales poseen diversas sedes donde realizan sus subastas dependiendo, como hemos afirmando anteriormente, de la demanda que tenga cada país o ciudad, por ejemplo, las subastas de joyas que realiza *Sotheby's* se desarrollan en Nueva York, Paris, Londres, Ginebra o Hong Kong, donde saben que el mercado va a reaccionar positivamente. Lo primero de todo, las subastas pueden ser tanto presencial u *on-line*. A las primeras se puede pujar por medios de varias maneras (subasta en sala, *en plica*[9], telefónica, *on-line,* o incluso al alza[10]). Con respecto a las subastas virtuales, tal y como nos explican:

> «Se afianzaron en el mercado de los bienes artísticos y de colección a partir de 1999 con la primera venta a través de Shoteby´s.com en la que el 80% de las ventas se realizaron a través de Internet y del teléfono»[11].

Este tipo de subasta permite a cualquier usuario, desde cualquier parte del mundo, acceder al mercado de una forma fácil y "segura". Muchas casas de subastas de gran renombre colaboran con otras como *eBay*, ofertando piezas con un precio de mercado significativamente menor, para así obtener un aumento de nuevos compradores.

Sexto *step*. Para culminar el proceso, una vez adquirida la obra por el cliente, se realiza la firma del contrato de compra y la recogida de la obra. Esto procede a realizarse después de la subasta o a los días posteriores a esta. Hay que tener en cuenta que el contrato de compra es diferente al contrato que firma el proveedor de la pieza (el vendedor); el primero de estos pagará en la mima factura: la obra, los impuestos de la misma, el transporte, las comisiones[12]… que van directamente dirigidas a la empresa y demás exigencias legales... Mientras al proveedor se le aplicará los descuentos del transporte, *marketing* (catálogo) y comisiones correspondientes a la cantidad de dinero que ha recibido por la venta de lo que fue su patrimonio o su bien (Ver esquema en Anexo 1).

[8] READ, Robert. (2019). *Hicox online art trade 2019* (PDF).https://www.hiscox.es/sites/www.hiscoxspain.com/files/Hiscox-online-art-trade-report-2019.pdf

[9]La subasta *por plica o por correo*, se efectúa de una forma parecida a la tradicional. El cliente puja a través del correo o faz, la casa de subastas se encarga de recibirla, y finalmente el lote se adjudica al mejor postor entre todos los participantes. Es uno de los métodos que se encuentran en desuso debido al desarrollo de la tecnología, la cual ha permitido la venta *on-line* o por teléfono.

[10] La subasta en alza, también llamada subasta ascendente o el método inglés, es aquel donde el vendedor establece un precio de salida a la baja, que va subiendo hasta que queda un único participante. Finalmente, el lote es adquirido por el usuario que puje la cifra más alta. Es una subasta dinámica, que lleva consigo un notable movimiento de capital y donde se implementa el método del segundo precio.

[11] VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús; LAGUNA SÁNCHEZ, María Pilar, *Análisis de los métodos de distribución,* op.cit., p 173

[12]Las comisiones que reciben las casas de subastas varían dependiendo de la obra, pero podríamos decir que rondan entre el 10% o el 15%.

3.- MARKETING EN EL MERCADO DEL ARTE

El mercado[13] del arte, como cualquier otro tipo, se comercializa a través de un proceso que se ha convertido en esencial en nuestra era, el *marketing*, también llamada *mercadotecnia*. Consiste en la actividad que se desarrolla para conseguir los objetivos que han sido fijados por una empresa, satisfaciendo la demanda y obteniendo los beneficios que se han previsto.

Es el *marketing* uno de los principales instrumentos también utilizados en el mercado del arte. Los importantes cambios que ha sufrido la tecnología han reposicionado y renovado esta herramienta, creando nuevas estrategias en las mismas empresas. En los últimos años hemos sido conocedores de espectaculares noticias, como la venta en Christie's de un lienzo de Leonardo da Vinci, *Salvatore Mundi*[14]*, récord* que conmovió al mundo entero. En este caso, tenemos que tener claro que la oferta y la demanda no son los únicos participantes que intervienen, ni tampoco lo es la pieza, aunque que debe de ser de calidad. Los elevados precios son creados con anterioridad por profesionales del sector. Son las campañas y estrategias de *marketing* y de publicidad de las empresas las que se encargan de que piezas o productos alcancen cifras, que a veces, se escapan a nuestra imaginación.

Es verdad que el *marketing* en el mercado del arte, visto desde la actualidad, ha hecho posible esas altas cifras, pero si volvemos al pasado, esos mismos artistas tales como Pablo Picasso o Salvador Dalí, fueron los promotores e impulsores de su propia obra, supieron "venderse". Eugenio Salvador Dalí Doménec fue uno de los precursores de ese posterior y conocido *marketing*. Este genio catalán llevó su personalidad extravagante y delirante al extremo, convirtiéndose en un s*howman*. La relación de este artista con los medios de comunicación fue estrecha desde el comienzo de su carrera, construyó su imagen gracias a estos, sabiendo cómo llamar la atención, a base, no solo de su propia producción artística, sino a través de escándalos, entrevistas, videos musicales e incluso anuncios publicitarios. Recordemos uno de sus brotes de locura, magnífico y *surrealista* en el que el genio catalán destroza dos de los diseños que había realizado para el escaparate de una tienda situada en la Quinta Avenida de Nueva York. Medios de todo tipo se hicieron con la noticia inmediatamente, mientras el artista de Figueras (Cataluña), recordó ese hecho en múltiples entrevistas de las que fue protagonista a lo largo de su vida[15].

Analizando el panorama artístico actual, muchos de los artistas que hoy nos representan, como por ejemplo el famoso *graffitero*, Banksy, hacen lo mismo, aunque de una manera más sutil. ¿Quién es Banksy? ¿Quién o quienes se esconden bajo la careta de mono que le identifica? No lo sabemos. Según los últimos estudios realizados por la Universidad Queen Mary (Londres) "el Simio Emperador del *graffiti*" es Robin Gunningham, nacido en Bristol. El artista lo niega, obviamente no le interesa mostrar su verdadero rostro, la máscara y la capucha le propicia un mis-

[13]El mercado del arte surge por primera vez en el siglo XII, refiriéndose a un espacio físico donde vendedores y compradores realizan transacciones de bienes y servicios, pero también donde personas físicas y jurídicas participan en el intercambio de estos mismos, ejemplo de ello es la bolsa.

[14] CHRISTIE´S, Post War and Contemporary Art Evening Sale. Christie´s 2017. https://www.christies.com/?sc_lang=en&lid=1

[15]DALÍ DOMÈNECH, Salvador, *Carta abierta a Salvador Dalí*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, p,74.

terio añadido, una clave de *marketing* que incentiva su rotundo imperio dentro del Street Art de esta centuria. Con su anonimato, Banksy ha creado su propio personaje, explotándolo y comercializándolo como en su día lo hizo el mismo Salvador Dalí.

Adentrándonos en el *marketing* del siglo XXI utilizado por las empresas y entendiendo la obra de arte como un producto[16] de lujo, un elemento más del mercado, estamos de acuerdo con lo que decía Kotler[17], «el producto puede ser definido como cualquier cosa que se considera capaz de satisfacer una demanda», podemos incluirlo en el ciclo de la vida de un producto, que explicado brevemente consiste en cuatro fases:

Introducción o nacimiento. Es la novedad del producto para los compradores, ya que es la primera fase, el momento en el que la pieza se crea, para posteriormente ponerse a la venta por primera vez.

Crecimiento. Se desarrolla la obra en el mercado. El nombre del artista se desarrolla, creando moda y tendencia. Esto es uno de los puntos claves y más complicados de todo el proceso. Recordemos a Dalí, y dirijámonos a la figura tan controvertida de Banksy o Hirst.

Madurez. La demanda ya ha conocido el producto o la pieza ofertada, ha llegado a su total esplendor. La tendencia puede cambiar, y los antiguos consumidores comprar nuevos productos. Esta fase es decisiva, ya que las ventas empiezan a disminuir y comienza el decrecimiento de la obra. Por eso lo artistas tienen que innovar para conseguir ese tan perseguido equilibrio en el mercado.

Declive. El consumo de la obra ha disminuido, pero no significa que desaparezca por completo. Es aquí donde puede comenzar una nueva estrategia de marketing, empezando de nuevo el ciclo de vida del producto.

Dentro de este famoso *marketing* y de su política hay una serie de elementos que debemos conocer, las cuatro "P": producto o servicio, distribución, promoción y precio.

A continuación, analizaremos estos cuatro puntos relacionándolos con el mercado del arte y con estas dos casas de subastas, aunque haremos más hincapié en el punto de promoción y comunicación.

Producto. Ambas empresas nos ofrecen tanto productos y servicios. Sabemos que los productos son bienes artísticos y de colección, mientras que los servicios los iremos conociendo a medida en la que desarrollamos este artículo, digamos que son servicios adicionales compuestos por un conjunto de actividades relacionados con el arte. Podríamos decir, que lo productos que nos ofrecen las dos casas de subastas son de consumo. Los adquieren los clientes para su uso y/o deleite personal, aunque pongamos en duda el término de consumo.

Distribución. Dentro de la distribución en el mercado del arte distinguimos entre canales directos, los cuales sería las propias subastas y exposiciones que se originan *in situ*, mientras que los canales indirectos se compondrían de lo equipos comerciales y las ventas de piezas que se realizan a través de sus respectivas *webs*.

«La distribución en la función comercial que en poner los productos

[16]Entendemos los bienes artísticos y de colección como productos de consumo, ya que son adquiridos por compradores y clientes para su propio disfrute y uso. Podríamos englobarlo en la tipología de productos de consumo duraderos.

[17] KOTLER, Philip; LANE, Kevin, *Marketing Management,* Londres, Prentice-Hall International, 2006, p,6.

a disposición del mercado. Se trata, pues de las medidas necesarias para que el producto y servicio esté disponible en el momento y lugar oportunos, legando al consumidor final»[18].

Comunicación. En la comunicación encontramos varias estrategias, las famosas estrategias de *marketing* y de publicidad, donde intervienen, incluso agentes, como los relaciones públicas, qué en el caso de las casas de subastas, son los propios especialistas. A continuación, desarrollamos las herramientas más usuales en estas casas de subastas con las que, como hemos visto, consiguen unos beneficios más que positivos.

La imagen como herramienta. Como sabemos estas multinacionales de bienes artísticos y de colección han abierto, a medida que han ido creciendo, abriendo diferentes oficinas alrededor del mundo. Podemos afirmar que su imagen nace de sus principales sedes, aunque se adapten a sus diferentes localizaciones. Por ejemplo, si nos dirigimos a la "cuna" del mercado del arte, Londres, Reino Unido, y observamos los edificios donde se han establecidos las sedes, son clásicos, elegantes, y señoriales (muy acorde con la estética de la capital británica); mientras que si cruzamos el Atlántico y llegamos a Nueva York su imagen es renovada, moderna y minimalista. Tanto las sedes inglesas como las americanas se sitúan en puntos neurálgicos de la ciudad. En la capital inglesa podemos encontrarlas en Mayfair y Chelsea, dos de los barrios culturales y adinerados de la ciudad. Las oficinas americanas, se ubican en el corazón de Manhattan,el distrito donde se ha desarrollado el centro financiero, cultural y comercial, uno de los más importantes del mundo. Vemos que comparten una estética muy similar, incluso llegamos a pensar que está relacionado con la demanda establecida en ambos países, es decir, en Londres predominan las ventas del Arte Antiguo y de las Artes Decorativas, mientras que en Nueva York, resalta la modernidad del arte contemporáneo y actual. Sus líneas arquitectónicas y su estética armonizan con la realidad de su mercado.

Las dos casas de subastas han definido muy bien sus líneas, sus valores estéticos como espacios de compra y venta de piezas artísticas y de colección. Tienen en cuenta las estrategias de *marketing*, desde el interior hasta el exterior de sus sedes, de forma muy personalizada. Desde este punto hacen que se conviertan en grandes referentes del mercado. Años de trabajo aseguran sus éxitos. Desde que se crearon las primeras oficinas en Londres se han posicionado activa y deliberadamente, han desplegado todo tipo de estrategias y han buscado sus propias personalidades. Aunque no cabe duda que las dos se parecen en todos sus aspectos. Como veremos más adelante, se han diferenciado de sus competidores, pero por otro lado, se han convertido en marcas, "marcas de lujo" internacionales, que trabajan con productos opulentos para clientes muy selectos y específicos. Clientes *abogados* que son fieles a las empresas, llegando incluso a recomendarlas.

La mayoría de estos clientes, como decíamos, *abogados*, son quienes se encargan de su difusión, por lo que esas mismas estrategias de *marketing* se reducen, es decir, no se necesita de grandes inversiones de capital destinadas a este mismo. Esa misma fidelización de los clientes que comúnmente compran en estas dos empresas hacen que se incremente la cuota de mercado y aumente la productividad.

[18]LLORENTE ORIER, José Ignacio, *Gestión de empresas y proyectos de inversión en bienes artísticos y de colección,* Madrid, Centro de estudios financieros, 2015, p,200.

La marca corporativa. Anteriormente hablábamos de las Sotheby's y Christie's, entendidas como dos marcas, donde el dinero y el lujo son los protagonistas. Ahora estudiaremos los logos, que han creado estas dos empresas y con las que es posible su inmediato reconocimiento.

El logo de Christie's (ver anexo 2) es un *imagotipo* es decir, una representación gráfica conformada por una imagen y una palabra, en este caso el nombre de la marca. Observamos que se ha utilizado una tipográfica de estilo clásica en mayúsculas (símbolo de poder y superioridad), en color negro, además se le ha añadido el perfil dibujado de James Christie (fundador y creador de la empresa), dentro de un círculo, una moneda antigua. Junto a esta y rodeándola, encontramos dos papiros, en uno el nombre de la marca y en el otro, el año de apertura. 1766. Además de este logo recurren a otros para diferentes usos, aquellos que, por ejemplo, vemos en algunas redes sociales, *Instagram* o *LinkedIn*. Para este caso recurren solo a una letra, la "C" de color blanco, sobre fondo rojo (Ver anexo 2).

La multinacional, además posee otras representaciones gráficas para los diferentes soportes que emplea y de los cuales comentaremos a posteriori. En todos se emplean la misma tipografía y la misma simplicidad, jugando con tres colores: rojo, blanco y negro (ver anexo 2).

El logo de Sotheby's, mucho más simple que el de Christie's. Es un *logotipo* que utiliza una tipografía muy similar a la del caso anterior, también en color negro, pero esta vez en minúsculas. El logo que utilizan para otras redes sociales, es un más complejo que el de su rival. Se compone de un cuadrado dividido en otros cuatro de igual tamaño (ver anexo 2). Dos de ellos lleva la silueta de un martillo, otro la "S" representativa de la compañía, y en el último encontramos la fecha de apertura de la empresa. En general, tienen una puesta en escena muy similar, aunque sus colores corporativos delatan la *guerra* que hay entre ellas por conseguir el monopolio del mercado del arte mundial: rojo y azul. Estos también son utilizados para sus *apps*. Las dos compañías han sabido ser coetáneas a su tiempo ofreciéndonos sus propias *apps* para *Android* y sistemas *Ios,* una forma sencilla y rápida para que los coleccionistas y clientes tengan controladas las próximas subastas, e incluso, puedan pujar y seguir el transcurso de estas a través de los mismos dispositivos electrónicos.

Como dato curioso, en el 2019 y debido a la conmemoración del Día Internacional del Orgullo LGBT + (lesbiana, gay, bisexual y transexual), más conocido como Día del Orgullo Gay, Sotheby´s cambió sus colores por unos meses en apoyo a ese colectivo, ya que se cumplían 50 años de los disturbios de StoneWall (los cuales marcaron el inicio de las reivindicaciones). La estructura del logo no cambió, se mantuvieron todos sus componentes, pero del color azul se convirtió en alegres colores, en los colores del arco iris. Una campaña de *marketing* la cuál apoya uno de los temas que actuales y que le hace convertirse en una empresa con valores libres y de mentalidad abierta.

Aumento o generación de reputación. Son las casas de subastas británicas las que dominan el mercado del arte mundial, según el Informe del Mercado de *Artprice* de 2018, *Sotheby's* y *Christie's* sigue a la cabeza, aunque el gigante asiático pisa fuerte, y no lo podemos subestimar. Estas dos multinacionales, dos marcas, como hemos reiterado varias veces, marcas de lujo, añaden valor a los productos ofertados, constituyen un duopolio, como los son, por ejemplo, Coca-Cola y Pepsi. Ambas han acaparado el mercado en un 80% de las piezas de alta categoría. Se encuentran en una continua guerra, se encuentran a un mismo nivel, y ofrecen un *caché* muy parecido. Un presti-

gio que lleva su tiempo, que ha logrado con el paso del tiempo. Como dice de nuevo Llorente «tener una buena reputación permite que nuestros consumidores o usuarios tengan confianza en nuestros productos y servicios»[19]. Esto es lo primero que hay que tener en cuenta. En muchas ocasiones estas casas de subastas son las protagonistas de los titulares más "extravagantes", a nivel internacional, ofreciéndonos una información clara y directa, que nos permite conocer la magnitud, no solo de la obra, sino del mismo capital que se mueve en el sector.

Esto está relacionado con el *marketing* "boca a oreja"[20], ya que son empresas qué al no publicitarse a través de los grandes medios como la televisión, utilizan otros recursos para hacerlo. El prestigio y la calidad, qué a su vez, genera compromiso y lealtad hace que las grandes fortunas y colecciones quieran vender su patrimonio en ellas, porque solo ahí se venden productos artísticos y bienes de alta gama. El problema aparece cuando ambas empresas tienen características y condiciones similares, además de un mismo nivel de importancia en el sector, entonces ¿cuál de las dos elige el coleccionista? Esa decisión o elección viene precedida por su propia percepción, experiencias previas, noticias que le haya llegado de otros clientes... Es la importancia de la comunicación.

Otros tipos de reputación. La atención al cliente en estas dos compañías es exquisita. Se cuida al cliente, en muchas ocasiones estas instituciones regalan a sus usuarios más asiduos detalles, obsequios, incluso catálogos, para que las relaciones se consoliden y duren en el tiempo, e incluso, en múltiples ocasiones, se organizan eventos y cenas donde los clientes más especiales son invitados. Ejemplificando esto, podemos observar en las *Redes Sociales* de los afiliados o clientes. En el *Instagram* de Kamiar Maleki, uno de los coleccionistas más importantes de Reino Unido, director y fundador de la feria *Contemporary Istambul*, observamos varios *posts* sobre una cena organizada por Christie´s. De esta manera, se refuerza la marca, pero también se mantienen aquellas relaciones necesarias para el desarrollo y el éxito futuro de la empresa.

Publicidad. Por supuesto, la publicidad es uno de los medios más importantes que tienen los comercios dedicados al arte, un arma indiscutible dirigido de manera masiva llegando impersonalmente a cada segmento del mercado. Estas dos casas de subastas transmiten su información de forma sencilla, breve y concisa. Cada una de ellas plantea una estrategia publicitaria que funcionan a través de los diferentes canales que desarrollaremos a continuación. Por un lado, el método tradicional, comprende la prensa, la televisión... como señalábamos. Ambas multinacionales invierten grandes sumas de capital en estos canales. El exterior de las diversas oficinas, repartidas alrededor del mundo, son engalanadas de grandes carteles que anuncian los próximos eventos y subastas. Los beneficios económicos que se puede llegar a alcanzar con una buena publicidad de este tipo serán más cuantiosos cuanto mayor y mejor sea el soporte, intentándose ubicar en lugares específicos. Por otro lado tenemos el método tecnológico. Nos encontramos en la nueva era, la era de la tecnológica que ha provocado que las empresas creen grandes beneficios a coste muy bajo. Las posibilidades que ofrece *Internet* y las *Social networks* como *Instagram* se han convertido en los nuevos escaparates de las empresas. Son las herramientas que, en buena medida, han servido a las multina-

[19] Ibid.,p 219.

[20] El "boca a oreja" es una técnica de *marketing* en la misma relación que hay entre los clientes. Son estos los que hablan del mismo. Aunque, esta técnica es una de las más antiguas, la era de la tecnología, ha intentando hacerlo a través de plataformas, foros para dialogar y compartir opinión.

cionales estudiadas para posicionarse en las primeras del sector. Dentro de este último canal, hemos de detallar tres herramientas que utilizan estas dos casas de subastas:

La web**.** Será la principal ventana de estas empresas. Proporcionan toda la información necesaria para sus clientes, o para los más curiosos como nosotros. En ellas encontraremos los resultados de las subastas por orden cronológico, pudiendo imprimir los mismos resultados, los catálogos de las próximas subastas, además de otros muchos servicios, como por ejemplo, las suscripciones y las pujas *on-line*. A su vez, podemos acceder a todos sus departamentos señalándonos los profesionales que trabajan en cada uno de ellos. Tanto en las *webs* de Sotheby´s como en la de Christie´s, ofrecen videos relacionados (subastas, artistas, instituciones museísticas que han participado...), y servicios adicionales para museos, estudiantes... Si nos adentramos en algunas de las subastas ofrecidas por ambas multinacionales veremos los lotes ofertados, a través de diferentes fotografías, sus correspondientes catalogaciones, así como la información básica y elemental donde muchos profesionales han sido partícipes del proceso.

Además, las dos casas de subastas han desarrollado sus propias *Apps*, (aplicaciones). Funcionan al igual que sus correspondientes *webs*. Podemos descargarlas gratuitamente a través de nuestros dispositivos, disponiendo de cada uno de los servicios, resultados, pujas *on-line*...

Las redes sociales. Estas son los motores de la sociedad, tanto en su uso personal como profesional. Ambas casas subastas tienen *Facebook, Twitter, Pinterest e Instagram,* aunque nos centraremos en estos dos últimas debido a la repercusión que tienen actualmente.

Pinterest. Ambas compañías tienen cuentas en esta plataforma, permitiéndoles ser una gran fuente de imágenes y de curiosidades. Estos dos usuarios administran de manera personal y temática sus colecciones, productos, eventos... La misión de esta red social, no tan conocida, como la que veremos a continuación, es conectar a todos los usuarios a partir de sus mismos intereses.

Instagram. En esta podemos encontrar sus cuentas oficiales y generales, aunque también podemos hallar otras que forman parte de la misma empresa, pero llevadas por los diferentes departamentos que la componen. Un caso particular es el que encontramos en *Christie's* y su departamento de joyas. Esta última tiene su propia cuenta, pero además David Warren, Especialista y Director a nivel mundial del mismo departamento, tiene su cuenta particular asociada a su trabajo. Manteniendo de este modo su propia cartera de clientes. Podríamos relacionarlo, incluso, con el papel de relaciones públicas, ya que, estas «crean visibilidad y trasmiten una buena imagen de la empresa»[21]. En este caso, Warren es la tercera persona, el "segundo intermediario", que participa en la compra y venta de las piezas, pero, además, organiza eventos, cenas, colabora en congresos, crea relaciones profesionales... todo para "reclutar" nuevos clientes, manteniendo los que ya tiene. En general, todos los especialistas que forman estas dos empresas tienen su propia cartera de clientes, y se mueven para atraer a esos futuros coleccionistas, que no solo se interesan por los productos ofertados en subasta sino también por las ventas privadas, las cuales se llevan a cabo en ambas compañías.

Correo electrónico. Es esencial para la comunicación entre empresa-cliente, ya que permite ponerse en contacto con la otra persona de una manera casi instantá-

[21] Ibid,.p, 224.

nea. La publicidad a través del correo electrónico es una de los mejores caminos para aumentar y estimular a la demanda a menor coste. Son *e-mails* cortos y breves, con la información justa y necesaria. Muchos de estos son avisados de las próximas ventas en subastas y privadas a través del *mailing*. Una manera rápida y segura a la vez que eficaz.

Youtube. Ambas casas de subastas mantienen actualizados sus canales de *Youtube*. Este sitio *web* dedicado a compartir videos se cosecharon múltiples éxitos en la primera década de los 2000, antes de que las redes sociales "ocuparan tanto tiempo" en nuestras vidas. Si accedemos a los canales de *Youtube* de muchas de las instituciones museísticas o fundaciones artísticas vemos que han dejado de trabajar en ellas, abandonándolas, quedando de esta manera desfasadas en el tiempo. Un ejemplo de ello lo encontramos en uno de los museos más importantes de España, El Museo de El Prado. Sin embargo, las dos casas de subastas protagonistas de nuestro trabajo siguen utilizando esta herramienta de *Internet*. En el canal de Sotheby´s[22], registrado el 14 de julio de 2010, tiene más de 88,000 suscriptores. En este visualizamos videos de los artistas subastados, mini-documentales, futuras subastas o fotografías y vídeos de las pujas más conocidas, entre toda la información ofertada. A este canal le sigue el de Christie´s[23], con 88,100 suscriptores, creó el canal tres años antes que la anterior, el 8 de mayo del 2007. Esta mantiene la misma línea que Sothebys, es decir, podemos acceder a todas sus últimas noticias, videos...

Medios escritos y *merchandising*. Sotheby's y Christie's son empresas de calidad, que cuidan al mínimo los detalles. Ambas utilizan elementos y soportes, tales como *bussines cards*, folletos, folios, bolsas, carpetas... donde se hace referencia al mismo negocio. Una herramienta de *marketing* más, aunque muy necesaria. Las dos multinacionales han empleado a otras empresas de impresión y gráfica, para todo ese material interno. Por supuesto, se atiende a la calidad de los materiales y los soportes, todo está diseñado sin excesos, con la información necesaria de cada una de las empresas, como la localización, el CIF o el teléfono de contacto (dependiendo de las sedes).

En ocasiones las dos empresas subastadoras, además de los propios catálogos, elemento que desarrollaremos a continuación, venden otros productos relacionados con alguna subasta, pudiéndolos comprar en la propia *web*. A comienzo de este mismo año, Christie's Madrid junto con la sede principal de Londres organizaron una exposición de Tápies, compartida en las dos capitales. Fue Christie' s quien preparó bolsas hechas de materiales reciclables, donde la "X" del artista catalán, y el nombre de la empresa sobresalían sobre un fondo negro. Esta vez fueron obsequios para sus clientes más especiales, aunque en otras ocasiones sí que podemos encontrarlos como un producto más de *merchandising*..

Los catálogos son una de las partes esenciales del proceso de las subastas. Desde que estas empresas abrieron sus puertas, allá por el siglo XVIII, los catálogos ha sido su medio de presentación, una tarjeta de visita que llega a todas sus sedes y lugares del mundo. En estos se encuentran recogidos los lotes, ya peritados, clasificados y catalogados. Además, se muestran las estimaciones de cada uno de ellos. Un anticipo de lo que el cliente encontrará en subasta, sirviéndole como

[22] CANAL SOTHEBY´S (14 de Julio del 2010). https://www.youtube.com/user/SothebysTV/featured. Consultado el 20 de myo de 2019.
[23] CANAL CHISTIE´S (8 de mayo de 2007). https://www.youtube.com/user/christiesauctions/about. Consultado el 20 de mayo de 2019.

un muestrario con los productos ofertados y que puede adquirir.

Los catálogos. Los catálogos son realizados por varios departamentos. Primero dependerá del departamento al que correspondan las piezas, donde a parte de los especialistas, tenemos el trabajo de los catalogadores (*cataloguers*), encargados de clasificar y ordenar los futuros lotes para subasta. Una vez realizado este trabajo, los siguientes departamentos que intervendrán en el proceso serán aquellos relacionados directamente con el catálogo como soporte físico es decir fotógrafos, creativos de arte...

El catálogo se divide en varias partes. La portada, siempre presenta un diseño atractivo. En las primeras páginas del catálogo se nos muestran los detalles de la subasta, lugar y hora de la realización, nombre del subastador, además de todos los especialistas y profesionales (*sale coordinator*) que han intervenido en el proceso, con sus *e-mails* y teléfonos. A continuación, se muestran todos los lotes ofertados, perfectamente catalogados con las estimaciones correspondientes. En las últimas páginas se especifican las condiciones de las ventas (*contidions sale*), es decir, todo el procedimiento de la compra según los lotes.

Como hemos explicado, el catálogo se convierte en una carta de presentación para la empresa, por eso su diseño y maquetación, en muchos de los casos es exquisita. Todos sus componentes, el papel, el formato, la encuadernación, la tipografía... Todo se encuentra perfectamente estudiado y cuidado, vemos los catálogos como invitaciones a las subastas, invitaciones a la compra.

Normalmente los catálogos se pueden comprar a través de las páginas *webs* de estas empresas, pero también físicamente, en sus sedes. Para la mayoría de las subastas *on-line* no se hacen catálogos, pudiendo, solamente consultar los lotes a través de *Internet*.

Más servicios (*marketing* de servicios). El *marketing* de servicios está relacionado con la generación de reputación y con el propio historial de la empresa. Hemos decidido incluirlo al final debido a que ambas internacionales nos ofrecen más servicios adicionales al margen de la venta y compra de bienes artísticos y de colección. Tanto Sotheby´s y Christie´s nos ofrecen programas de grados, posgrados y cursos académicos generando de esta manera nuevos profesionales en el mundo del arte. A través de sus ofertas académicas los alumnos adquieren todos los conocimientos necesarios para obtener el "éxito" en el mercado del arte pero también en instituciones culturales. Por supuesto, no todo el mundo puede acceder de a estos servicios debido a sus altos precios. Incluso tener la oportunidad de estudiar en *Sotheby´s Institute of Art* o en *Christie´s Education* proporcionan un *caché* muy elevado.

Además de estos servicios, ambas compañías están asociadas (*partners*) a inmobiliarias de lujo, *Sotheby´s International Realty* y *Christie´s International Real State*. Las dos concentran sus operaciones en el mercado inmobiliario de lujo, contando con una clientela internacional.

El prestigio y la fama de Sotheby´s y Christie´s alcanzan niveles, tanto es así que muchos de los museos más importantes del mundo realizan colaboraciones con estas dos casas de subastas. En el año 2019 el Museo Thyssen Bornemiza de Madrid presentó una exposición que relaciona la creación de Cristóbal Balenciaga (uno de los diseñadores españoles más admirados) con la pintura española entre los siglos XVI-X, *Balenciaga y la Pintura Española,* Jonquil O Reilly,

Otras fórmulas para "captar todas las miradas". Tanto los artistas pertenecien-

tes a las corrientes vanguardistas como los artistas de la actualidad, tienen un denominador común, el *marketing* o *branding* de sus obras; solo tenemos que remontarnos a uno de los momentos más recientes que enmarcaron un nuevo capítulo en el gran "libro" de la historia del arte, la *performance* de Banksy en la casa de subastas Sotheby´s. La obra *Girl with balloon* del misterioso artista fue el lote estrella de la subasta. Cuando ya se había rematado la puja por más de un millón de euros, el *print*, *Girl with Balloon* empezó a deslizarse por una trituradora de papel, la cual estaba "supuestamente" escondida en el marco. La obra quedó destruida hasta la mitad, cambiando, de esta manera, su título: *Love is in the bin*. Este acontecimiento forma, actualmente, parte de la historia de la casa de subasta, pero también de la historia del arte. Se trata de una "misteriosa" critica al propio mercado del arte.

Expertos de arte afirman que ahora el valor del cuadro es superior, y es muy paradójico, ya que se vendió por una cifra de dinero muy alta, pero la obra estaba entera. Hoy al estar destruida por la mitad, sonaría más lógico que su valor se despreciase, pero parece que no va a ser así. Como afirma MyArtBroker, se estima que esta obra surgida de una performance artística, habrá elevado su precio en un 50%. Posiblemente nos encontramos en un gran *desierto* lleno de incógnitas, y de hipocresía. Acusan a la multinacional de una supuesta complicidad con el proveedor de la obra, con Banksy y su *empresa,* ya que fue éste quien colgó en la misma red social un video sobre como construyó la trituradora de papel, ocultándola en la parte inferior del marco. Sotheby´s, por supuesto, desmiente todas las acusaciones: «no teníamos conocimiento previo de este incidente y de ninguna manera estuvimos involucrados»[24].

Por supuesto, Banksy, considerado uno de los "reyes" del *marketing* junto a su gran amigo Damien Hirst (otro de los "monarcas" en el arte actual), consiguió que sus obras se cotizasen aún más, llegando a niveles, todavía más astronómicos de los que nos tenía acostumbrados. El mercado de impresiones de este *graffitero* se ha fortalecido. Sotheby´s consiguió, además de una venta espectacular en términos monetarios, una publicidad aún mayor, única y extraordinaria. Probablemente detrás de esto se oculte una estrategia de *marketing* muy planeada, ya que la obra se convirtió, en un instante, en la primera obra de arte creada en el desarrollo de una puja. Sotheby´s ganó otra batalla a su archienemiga Christie´s, y todo gracias a la figura de Banksy.

Actualmente, ambas están promocionando la venta impresa de este artista, tanto es así que en el pasado mes de septiembre se lanzaron dos subastas exclusivamente de Banksy. La venta en Christie´s lleva consigo el título de *No puedo creer que los imbéciles realmente compren esta mierda,* el mismo nombre de una de las serigrafías del propio artista. Ambas, intentan capitalizar la popularidad de este *graffitero*, ofreciendo una gran variedad de impresiones y de precios. Pero haciendo doble lectura... ¿quién verdaderamente se burla del mercado del arte, Banksy o estas dos empresas? y ¿en realidad, de quiénes se burlan?

En definitiva, son los departamentos de *marketing* quienes se encargan de desarrollar nuevas estrategias, que van más allá de la "distinción del producto". Todo se

[24] Scott Reyburn/ The New York Times; 9/10/2018; *How Banksy´s Prank Might Boost his prices: It´s a Part of Art History.* The New York Times. Formato digital. Fecha de acceso: 19/08/2019

desarrolla como en un círculo, si el ser humano evoluciona, el arte también lo hará, y por ende, sus medios de distribución. En los últimos años hemos notado una imperante necesidad de crear campañas novedosas, y no tan "normales", como la que hemos comentando. Todo, con una finalidad, captar la atención del cliente, convertirlo en moda, para obtener beneficios deslumbrantes. En este caso, ha sido Banksy el sujeto indirecto de su publicidad.

Precio. Llegamos a la última "P" y la más difícil de explicar debido al mercado en el que nos encontramos. Llorente, nos explica que el precio de un producto o servicio en la cantidad que desembolsa el consumidor a cambio de los beneficios y ventajas que este le va a proporcionar. Es decir, es la contraprestación por el intercambio efectuado. En este caso, los bienes artísticos y de colección a "simple vista" nos ofrecen satisfacción personal y deleite estético, aunque sabemos que algunos de estos se pueden considerar como activos financieros, muchos más estables, incluso que los activos bursátiles o los bonos del estado. Se valora a través de criterios históricos, culturales, artísticos... pero resulta mucho más complicado valorar una pieza de estas características que un producto de cosmética, por ejemplo. Encontramos aquí, uno de los problemas que ha tenido el mercado del arte, y sobre todo el arte contemporáneo y actual. Para explicar un intercambio económico, hemos de tener en cuenta sus tres elementos fundamentales: el valor, el coste y el precio:

En general, el valor es la cuantía que está dispuesto a pagar alguien para disfrutar de ese producto o servicio. El mercado del arte, responde como todos los otros mercados al juego de la oferta y la demanda, por lo que el valor de una pieza artística o de colección llegará hasta donde el coleccionista quiera llegar.

El coste es el conjunto de materiales y recursos para la fabricación del bien. Generalmente los productos del mercado del arte no se valoran por los materiales empleados para la realización de las piezas. Aunque si sabemos que, por ejemplo, la técnica del óleo se cotiza mucho mejor que la acuarela o el pastel. El precio, por el contrario, es la relación que hay entre la demanda y la oferta, expresados en términos monetarios. En el mercado del arte, y específicamente en las casas de subastas, hay diversos tipos de precios, como vimos con anterioridad: precio de salida, precio de remate...

5.- MARKETING COMO HERRAMIENTA DE EXPANSIÓN

Para finalizar con el último de nuestros bloques, no podemos olvidar la importancia de Asia en el mercado del arte mundial. Se puede dar constancia de esto gracias a que la mayoría de coleccionistas que operan en las principales plazas (Nueva York y Londres) son chinos e hindúes. Coleccionistas que compran en estas dos grandes sedes, pero que finalmente las obras viajan a Asia, debido a la intención de las autoridades chinas por abrir y poner en funcionamiento más de 15.000 pinacotecas de arte moderno y contemporáneo en el país. Ese propósito también se ve reflejado en el otro lado, en el mercado europeo y americano, donde grandes instituciones museísticas y galerías de mucho potencial compran bienes de manufactura asiática. Esto mismo lo podemos ver en la adquisición que el gran empresario del mercado del arte, Charles Saatchi[25], hizo en Christie´s Londres al comprar una obra de Zhang Xiaogang rematada por 680,000 libras esterlinas. Recientemente, y según los estudios de

[25] Charles Saatchi fue el fundador, con su hermano, de Saatchi & Saatchi, la agencia de publicidad más grande del mundo en la década de los ochenta. Pero, sobre todo, es muy conocido por ser uno de los magnates del arte, ser el director de

ArtPrice[26] del 2018, el mercado del arte contemporáneo se desarrolla en tres plazas distintas: Nueva York, Hong Kong y Londres, es en estas donde hay un mayor movimiento, oferta y demanda. Además, observamos que los movimientos artísticos más rentables en los últimos años son la vanguardia china y el arte contemporáneo hindú. Arte contemporáneo y actual asiático. La fortaleza que tienen plazas como Hong Kong se debe, en parte, a la vasta región geográfica que posee, ya que permite capturar las mejores obras de todo Asia. A principios del 2019 las mejores ventas se produjeron en Asia, con la obra *Sin título* del pintor abstracto coreano Whan-Ki Kim vendida por 6,8 millones de dólares en la subasta de Seúl. También fue en Hong Kong donde se registraron nuevos *records* para la artista colorida de Yayoi Kusama o para el joven artista Ayako Rokkaku, ventas tan significativas que rondan los 8 millones de dólares. En resumen, fue en el 2018 cuando los artistas chinos representaron el 26,2% de la lista de los 500 artistas más vendidos en estas casas de apuestas, lo que nos demuestra la potencia y proyección de China frente a la otra grande potencia, Estados Unidos, que no representó más que el 17,4% de sus artistas.

Ahora mismo, Asia juega un importante papel en el mercado, donde no solo se ofrece las mejores obras de arte. Las dos casas de subastas, que han rivalizado desde que "abrieron sus puertas", se encuentran en una batalla continua para ver cuál de las dos abre más oficinas en este continente, pero también luchan por captar a los mejores artistas de origen asiático de los que puedan obtener grandes beneficios. Vemos a Michael Lau (artista de origen chino), el cual se ha convertido en una estrella del panorama artístico actual. Este crea personajes de vinilo tridimensionales esenciales para los conocedores y curiosos del arte de todo el mundo. Su obra se mueve entre Nueva York y Hong Kong, pero es en la oficina de Christie´s Shangai donde presentó este pasado mes de agosto su última obra. Recalcamos que son casas de subastas donde no solo se compran y venden bienes, también se publicitan a los "nuevos genios" del mercado. Destacamos la rápida generación de un mercado de procedencia oriental, donde sus precios se revalorizan o se deprecian muy rápido. Son las mismas casas quienes facilitan y dan publicidad, en cierta medida, a artistas "extravagantes" y jóvenes como Lau, creando reputación, pero siempre prestando atención a su demanda. La demanda asiática se caracteriza por su gran poder adquisitivo, además se interesa por un mercado que se mueve entre las obras de caligrafía tradicional, la pintura clásica china y las piezas comprendidas entre la década de 1990 y el nuevo milenio. Mantienen un interés nacionalista, aunque como hemos visto, se han convertido en los mayores compradores del arte europeo y occidental. Establecemos que los intereses de estos compradores corresponden a distintos criterios, criterios especulativos también, al igual que los mercados en otros países.

Para concluir, aclaramos que aunque estos dos "titanes" del mercado arte se expanden con gran rapidez utilizando todo tipo de estrategias, hemos de saber que compiten con otras casas de subastas locales muy fuertes, cómo por ejemplo, *Beijing Poly International Auction*, de origen chino y fundada en el 2005. A pesar de su corto recorrido y comparada con las fundaciones de las casas británicas aquí estudiadas, ha logrado posicionarse en el ámbito internacional, seguida de Sotheby´s y Christie-s. Además de ésta, encontramos otras situadas en el *Top 10* como *China*

[26] EHRMANN, Thierry: *Tendencias del Mercado del Arte*, Artprice (2018), https://imgpublic.artprice.com/pdf//the-art-market-in-2018.pdf. Consultado el 10 de Mayo de 2019.

Guardian, Beijing Council International Auctions, Shanghai Jiahe o *Xiling Hinche...*

6.- CONCLUSIONES

Dentro del mercado del arte, las casas de subastas son los grandes distribuidores comerciales. En este caso, Sotheby´s y Christie´s ponen a disposición del cliente un gran número de bienes, tanto artísticos como de colección, obteniendo de esta manera una excelente posición en el *ranking* de casas de subastas. Hablamos de las dos entidades más carismáticas y reconocidas de este peculiar mercado, de los mejores intermediarios del sector, de prestigio y marca, de los cuales otras casas como *Phillips de Pury* o *Bonhams* compiten por tener depósitos parecidos, pero carecen del *caché* suficiente. Especificamos que hay casas de subastas que manejan piezas de menor importancia en los mercados nacionales y locales, como un ejemplo español, Subastas Segre, empresa de menor "calidad" en cuanto al producto ofrecido.

No todo el mundo puede acceder a estas dos empresas, y quien lo hace sabe perfectamente con "quien está negociando". El beneficio que le puede dar a un cliente comprar una pieza en estas multinacionales, no es comparable con el que te pueden dar otras del sector.

Como hemos podido comprobar con este estudio tan actual del mercado del arte, hasta en las casas de subastas de mayor prestigio, se hacen necesarias las campañas de *marketing* y publicidad de los productos que ofrecen, aunque no son campañas, como hemos dicho, agresivas, ya que tienen el prestigio inserto en sus propios nombres. Y es que, estas dos empresas tienen el mismo número de carteras de clientes como de departamentos, ya muy consolidados, con los que pactará todas sus transacciones futuras.

Sabemos que el arte siempre ha estado muy relacionado con el mercado, desde el principio, como decíamos al comienzo de este trabajo, muchos afirman que es la segunda profesión más antigua del mundo. Sus productos, además de ser estudiados por sus valores históricos, artísticos, culturales, o incluso, por sus valores estéticos, muchas veces son considerados como un activo financiero, que pueden generar muchos beneficios, a medio-largo plazo. Sabiendo esto el mercado opera, y por lo tanto, compra y vende. Es un mercado no organizado que responde al juego de la oferta y de la demanda, por lo que se hace aún más atractivo para quien compra en este. Estas empresas cuentan con equipos de especialistas que estudian el mismo mercado. Su trabajo cosiste en dar valor a todas aquellas piezas, cotejándolas y comparándolas con los precios de otras que ya han estado en el mercado. Finalmente visualizan los posibles beneficios que puedan tener.

Afirmamos que son productos de alta gama, es decir, "buena materia", sabiendo que sí o sí se van a vender. La publicidad que hacen sobre las piezas que se venden simplemente sirve como apoyo a la venta. Por eso vemos que los departamentos de *marketing* trabajan sobre una línea de publicidad clásica, clara y sencilla, sin olvidar, por supuesto, lo que ha revolucionado el mundo por completo en estos últimos años, las *social networks*. Estas últimas han adquirido una gran importancia, incluso en el proceso de compra de arte, ya que han sabido adaptar sus estrategias a toda velocidad, actualizándolas. Podemos decir que las casas de subastas, sirven como simples escaparates, ya que convencen a los compradores para adquirir una obra u otra. Y es que lo *on-line* y lo virtual se apodera hasta de estos tan lujosos mercados. La tecnología juega un puesto decisivo en la evolución de este y de los artistas. Además, no nos podemos olvidar de los avances *Bockchain* los cuáles podrían revolucionar el mercado, resol-

viendo cuestiones como la proveniencia, la propiedad de la obra... Las casas de subastas son los nuevos "mecenas del arte", el ejemplo más claro lo vemos en el ya, estudiado, Michael Lau.

Como muchos profesionales del sector, aceptamos el *marketing* como una herramienta esencial en el tránsito de estos productos. Pero creemos que hay un problema muy grande, sobre todo con el arte contemporáneo ya que cuánto más abstracto y conceptual sea la idea y la obra en sí, más complicado se hace para que la sociedad del momento lo entienda. Lo que provoca que se proyecten grandes campañas y estrategias de *marketing* y publicidad. Esto se hace necesario debido a la ingente cantidad de oferta, tanto de bienes como de artistas, que hay en el mercado del arte, donde se apuesta por métodos distintos, y que llamen la atención del público, en general. "Llamar la atención" es uno de las claves fundamentales, ya que -donde hay noticia hay repercusión-, llegando a poder convertirse en moda. Con esto queremos recalcar, que, aunque muchos de los productos que se ofertan en estas dos casas de subastas hayan tenido una "puesta en escena" grandiosa, no se pueden considerar como bienes *valor refugio* ya que no son productos de alta calidad, mucho de ellos son modas transitorias que "brillaron" mientras estuvieron en el podio del mercado, pero que no han llegado al nivel de las grandes obras de la historia del arte.

Para finalizar, y analizando las últimas predicciones del mercado del arte, sabemos que, aunque se utilicen todas esas herramientas tratadas en esta investigación, las cuales vaticinan éxito tras éxito, no se puede luchar contra la complicada situación de **salud pública** (Covid-19), **política** y **económica** que ha sufrido el Planeta en este ultimo año**.** Esta incertidumbre creará los mayores **peligros** en el mercado del arte conocidos hasta ahora. Y es que, aunque Londres, Nueva York, Hong Kong, las plazas más atractivas para la compra de bienes artísticos y de colección, no perderán importancia en la industria, se desconocen las consecuencias que puedan tener en este grave momento global. No sabemos las medidas que puede imponer los gobiernos, pero lo que sí sabemos, es que los mercados caerán, los precios bajarán… y todo volverá a "empezar de nuevo" (recordemos que la economía es un ciclo), pero también… podríamos presenciar el **fin del capitalismo**; es decir, poco a poco, el sistema en el que estamos inmersos irá decreciendo, hasta llegar al final del mismo. Todo esto son conjeturas, todavía es muy temprano para afirmar con rotundidad.

Hay nervios, dudas por ese desconocimiento, provocando, desde ya, transacciones, migraciones de artistas hacia otros países... nos preguntamos también, si las grandes empresas como las estudiadas en este trabajo trasladarán sus sedes fiscales hacia otros lugares, siempre viéndolo a medio-largo plazo.

7. BIBLIOGRAFÍA

VICO BELMONTE, A; PALOMO MARTÍNEZ, J; LAGUNA SANCHEZ, M.P (2015). *La rentabilidad de la obra de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de los productos artísticos y de colección.* Madrid, Dykinson S.L

VICO BELMONTE, A; PALOMO MARTÍNEZ, J; LAGUNA SÁNCHEZ, M,P.(2015). Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección. Madrid, Dykinson S.L

GRAMPP, W,D.(1991). Arte, inversión y mecenazgo. Barcelona, Ariel Sociedad económica.

THOMPSON, D. (2010). El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa eco-

nomía del arte contemporáneo y las casas de subastas. Barcelona, Planeta S.A.

REVIRIEGO, C. (2014). El laberinto del arte. El Mercado del Arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras. Barcelona, Paidós.

LLORENTE ORIER, J. I. (2015). Gestión de empresas y proyectos de inversión en bienes artísticos y de colección. Madrid. Centro de Estudios Financieros.

READ, Robert. (2019). *Hicox online art trade 2019* (PDF).https://www.hiscox.es/sites/www.hiscoxspain.com/files/Hiscox-online-art-trade-report-2019.pdf

VICO BELMONTE, A; PALOMO MARTÍNEZ, J; LAGUNA SANCHEZ, M.P (2015). La rentabilidad de la obra de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de los productos artísticos y de colección. Madrid, Dykinson S.L

GARCÍA MORCILLO, Marta (2006), *Las ventas por subasta en el mundo romano*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

MORÁN TURINA, Miguel (1993), Velázquez, Akal, Madrid.

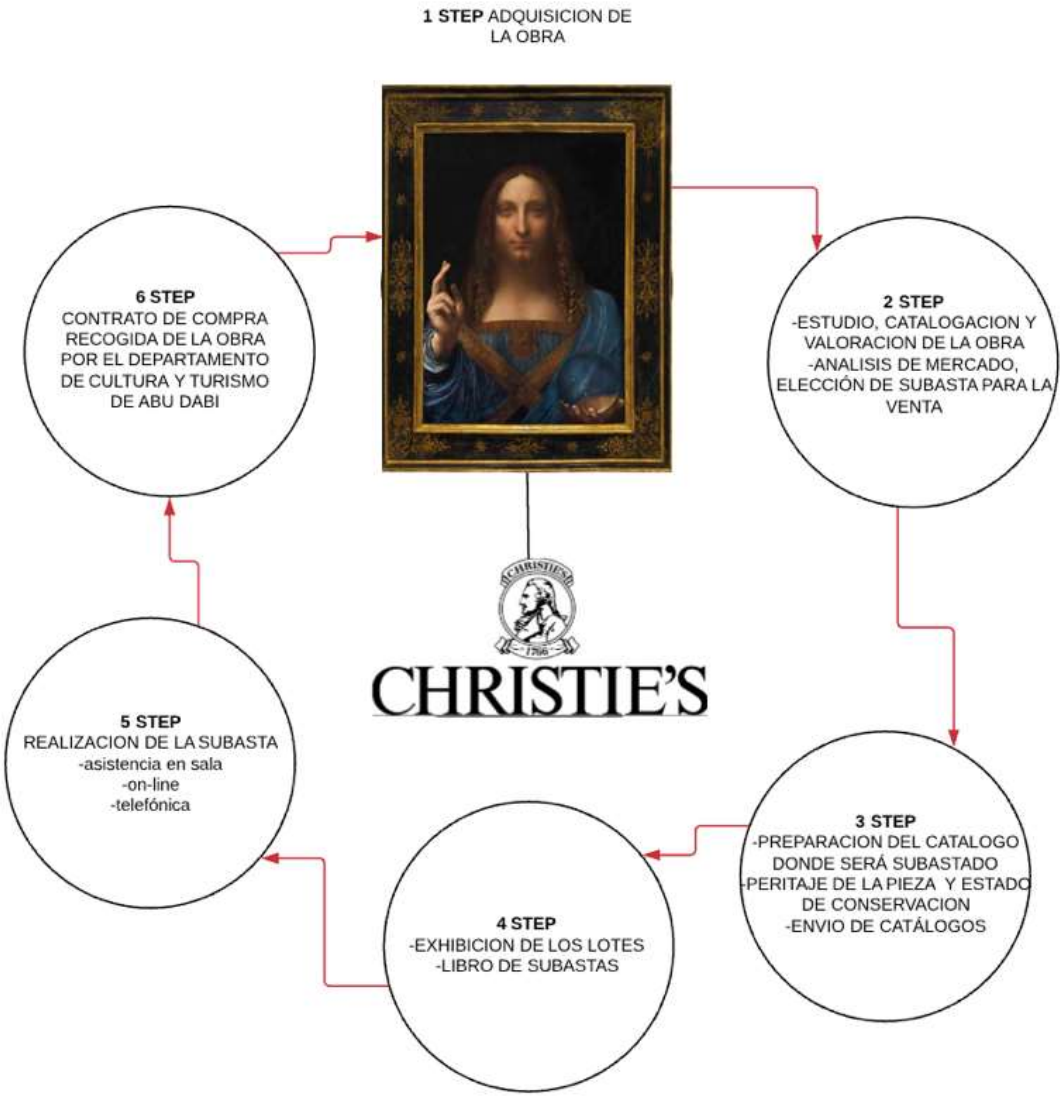
CHRISTIE´S CATALOGUE (2019) Post War and Contemporary Art (Evening auction). Londres. Christie´s

CHRISTIE´S CATALOGUE (2019). Old Master Day Sale. Londres. Christie´s.

EHRMANN, T. (2009). 2009. Tendencias del Mercado del arte. [Internet], París, Artprice. Disponible en: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2009_es.pdf [Consultado el 20-08-2019].

8. ANEXOS

ANEXO 1. ESQUEMA DEL CIRCUITO DE UNA OBRA DENTRO DE LAS CASAS DE SUBASTAS. ELABORACIÓN PROPIA.



Anexo 2. Logos de las casas de subastas Christie's y Sotheby's

ANÁLISIS DEL SECTOR FERIAL EN EL MERCADO DEL ARTE ESPAÑOL: CASO DE ESTUDIO FERIARTE

Paula María de la Fuente Polo
Profesora del Máster en Gestión del Mercado del Arte URJC

RESUMEN:

La globalización ha transformado los instrumentos y canales de venta del mercado del arte, puesto que en las últimas décadas las ferias de arte se han convertido en uno de los más importantes canales de venta de galerías y anticuarios, siendo una de las principales herramientas de marketing de este sector. Así pues, en las últimas décadas las ferias de arte se han visto multiplicadas, aunque no todas tienen el mismo éxito que las ferias que ya están asentadas en el mercado del arte. De esta forma, en el presente estudio vamos a analizar la situación actual de Feriarte, Feria de Arte y Antigüedades, la feria más importante del sector de las antigüedades en nuestro país, así como lo que esta, como mayor exponente en el sector ferial, supone para el mercado. Así pues, tratará de explicar el menor protagonismo y empuje de la feria en los últimos años, finalizando este estudio proponiendo nuevas acciones y estrategias que puedan ayudar a reconducir la situación.

ABSTRACT:

Globalization has transformed the instruments and sales channels of the art market, since in recent decades art fairs have become one of the most important channels for the sale of galleries and antiques shops, being one of the main marketing tools of this sector. Thus, in recent decades art fairs have been multiplied, although not all have the same success as the fairs that are already established in the market. In the present paper the current situation of Feriarte, Art and Antiques Fair, the most important antiques fair in Spain, will be analysed, as well as what it means for the market as the biggest exponent in the fair sector. Therefore, it will aim to explain the fairs's diminished prominence and impact in recent years, finishing with some proposals on new actions and strategies that can help redress the situation.

PALABRAS CLAVE: *Mercado del arte*, *Ferias de arte*, *Feriarte*, anticuarios
KEYWORDS: *Art Market, Art Fairs, Feriarte, Antiquarians*

1.- INTRODUCCIÓN

La democratización del arte ha transformado la industria cultural, favoreciendo la expansión de museos, centros de arte, galerías, anticuarios y ferias de arte especializadas en la venta de obras de arte. Además, aspectos como la globalización, la mejora de las comunicaciones y del transporte han permitido que las ferias de arte se multipliquen e internacionalicen en lo que a expositores y visitantes se refiere.

Es en este contexto en el que las ferias de arte se han convertido en una de las mejores herramientas de marketing y en el canal de ventas predilecto de muchos galeristas y anticuarios. Tanto es así, que muchos de ellos

han prescindido de un espacio físico permanente, usando las ferias y el comercio online (ya sea mediante su propia página web o a través de portales especializados como *Artprice* o *Artsy*) como sus únicos canales de venta. No obstante, tenemos que ser conscientes de que este crecimiento imparable del sector ferial no se produce en todos los sectores del arte por igual, pues principalmente son las ferias de arte contemporáneo las que se han multiplicado en todos los países, mientras que las ferias de arte y antigüedades se han mantenido o han llegado a desaparecer.

Actualmente, el arte contemporáneo domina el mercado tanto en ventas, como en número de piezas vendidas y en espacios de venta. Mientras tanto, la crisis económica ha transformado el mercado del arte antiguo, dando prioridad a las piezas de alta calidad, especialmente los Grandes Maestros, a pesar de su escasez. A esto debemos de añadir la importancia de las modas en el mercado del arte, pues son estas las que prácticamente mueven los precios. Por lo tanto, son las modas las que, en gran medida, definen las tendencias mencionadas anteriormente

Así pues, podemos ver cómo las ferias al fin y al cabo son una radiografía del sector, y por ello las de arte contemporáneo son las que han prevalecido y multiplicado frente a las ferias de antigüedades, que han disminuido en número y en expositores. Ejemplo de ello lo vemos en España, donde en la última década las ferias de arte contemporáneo se han multiplicado, mientras que las de antigüedades han descendido paulatinamente, como es el caso de la Feria de Arte y Antigüedades, Feriarte. Esta, pese a ser una de las principales ferias de antigüedades de nuestro país, no ha sido capaz de contrarrestar las tendencias negativas del sector de las antigüedades. Es por ello, que el presente estudio centra su atención en el examen del sector ferial en España, con un especial análisis de Feriarte, en el que se analizan sus datos principales desde 2005 al 2017, reflexionando sobre propuestas de mejora en ámbitos de Marketing y Comunicación Comercial del sector de las antigüedades y de la presente feria.

2.- EL SECTOR FERIAL EN EL MERCADO DEL ARTE

Aspectos socioculturales y económicos inherentes a este siglo XXI como la democratización del arte, la globalización, el desarrollo de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC), así como el abaratamiento del transporte y los viajes han permitido que las ferias se hayan convertido en baluartes del mercado del arte. Este se ha convertido en uno de los principales canales de promoción y venta, llegando a triplicarse en número desde la última década. De hecho, en 1979 únicamente existían tres ferias y en el 2015 se registraron 269 en todo el mundo[1]. Según Sarah Cosulich, directora de Artissima, este crecimiento se debe principalmente a que son capaces de pensar globalmente, además de ser un punto de encuentro de oferta y demanda[2]. Asimismo, Jennifer Flay, directora de FIAC, señala que al igual que en otras disciplinas existen congresos y seminarios para mostrar las últimas tendencias y actualizaciones del sector; en el mercado del arte las ferias son el escenario perfecto para mostrar las últimas corrientes artísticas, modas y tendencias[3].

Sin embargo, este crecimiento se está produciendo sobre todo en el mercado del arte contemporáneo, pues más del 80 por ciento de las ferias del mundo están dedicadas a este

[1] SHCHUTSKI, Vital. 2017: "International Contemporary Art Fairs Worldwide in 2017: A New Measure of the Internationalization of the Art Market". Formato electrónico: (Fecha de consulta:7-04-2020)

[2] GARCÍA-OSUNA SABIO, Vanessa. "El director de feria" en Coleccionar Arte Contemporáneo (2016), pp. 66-72.

[3] GARCÍA-OSUNA SABIO, Vanessa. "El director de feria" en Coleccionar Arte Contemporáneo (2017), pp. 50-57.

sector, al estar interesado en mostrar a los artistas más populares y a encontrar artistas emergentes. En el caso español, la situación es bastante similar, apreciándose un crecimiento del sector ferial del arte contemporáneo frente al sector de las antigüedades. De hecho, Claire Mc Andrew en su estudio "El mercado español de arte en 2017" señala cómo el sector ferial supuso un 41 por ciento de las ventas de las galerías españolas en el pasado 2016, con un incremento del 6 por ciento respecto al 2013. Y dentro de este canal de ventas la mayoría tiene lugar en ferias extranjeras, representando un 25 por ciento frente al 16 por ciento nacional. El resto de las ventas se hacen en el propio espacio de la galería, un 54 por ciento y de forma online un 5 por ciento.[4]

Si bien, este crecimiento se debe principalmente al aumento del número de ferias de arte contemporáneo en nuestro país, frente al escaso número de ferias de relevancia en el sector de antigüedades. Siguiendo el estudio de las principales ferias en España de Mc Andrew, podemos ver cómo no solo es que haya un número menor de ferias de antigüedades, sino que estas tienen un número de expositores y visitantes más reducido y una cuota de expositores españoles más amplia. Esto se debe principalmente al continuo empoderamiento del arte contemporáneo, el descenso del número de anticuarios y los cambios en los gustos de la sociedad del momento, con gustos artísticos hacia estilos contemporáneos y emergentes (ver Tabla 1).

Por otro lado, podemos destacar que desde los 2000 se aprecia como las ferias de bienes artísticos y de colección han proliferado, tendiendo sobre todo hacia la especialización, como puede ser arte emergente, cine… al mismo tiempo que tratan de ofrecer una mayor calidad y posicionarse a nivel internacional. A pesar de ello, las españolas aún distan de eventos como el celebrado anualmente en Maastricht, la feria de antigüedades TEFAF, o la feria de arte contemporáneo de Basilea o Miami-Basel que son, sin lugar a dudas, los modelos a seguir en cuanto a calidad tanto de obras como de servicios ofertados, prestigio y organización[5].

3.- ANÁLISIS DE LA FERIA DE ARTE Y ANTIGÜEDADES, FERIARTE

La Feria de Arte y Antigüedades, Feriarte, es la principal feria del sector de las antigüedades en nuestro país[6]. El comienzo de su andadura data de 1974 en el Palacio de Exposiciones y Congresos de Madrid, de la mano de la Asociación de Anticuarios de Madrid, y compuesto por 59 expositores. En 1979 IFEMA se ocupó de la organización junto con el gremio de anticuarios[7]

Un año después, en 1980, Feriarte abrió sus puertas en el Palacio de Exposiciones de Castellana con 105 expositores de más de 20 provincias, pasando de ser una feria de carácter regional a nacional. Ese mismo año se crea el Comité de Admisión de Obras,[8] compuesto exclusivamente por profesionales.

El año 1991 es destacable por varias razones; en primer lugar, se modifica la estructura del Comité de Admisión de Obras, pues anteriormente estaba formado por anticuarios y a

[4] MC ANDREW, Claire: El mercado español del arte en 2017. Barcelona, Cuadernos Arte y Mecenazgo. Fundación Bancaria "La Caixa", p 33

[5] VICO BELMONTE, Ana: "Las ferias de arte y de coleccionismo" en [Ana VICO BELMONTE], Medios de distribución del mercado del arte. Madrid. Centro de Estudios Financieros. 2014.

[6] Es un certamen anual que tiene lugar en el mes de noviembre

[7] FERIARTE. 40 años de Feriarte. Madrid. 2016. IFEMA Dirección de Comunicación y Marketing, pp 6-11

[8] El Comité de Admisión de obras es el comité encargado de revisar la calidad de las piezas, pudiendo ser retiradas si no tienen los mínimos exigidos por el Comité

partir de este momento dicho Comité pasa a estar formado por profesionales del mundo del arte ajenos al anticuariado. En segundo lugar, se impuso la condición de antigüedad de las piezas, que a partir de ese momento no podrían ser inferiores a 100 años a excepción del Art Nouveau y Art Decó[9]. En tercer lugar, para dar salida a las piezas que no tenían la calidad exigida en Feriarte, decidió crearse Almoneda, ahora denominada Almoneda Antik Passion[10].

En 1997 Feriarte se internacionaliza y da paso a la exposición de obras contemporáneas, aunque estas deben de ser de reconocido prestigio y con una bibliografía extensa. Esta internacionalización hace que su leyenda cambie a Feria Internacional de Arte y Antigüedades.

En 2017 Feriarte desarrolló un proyecto junto con la empresa de digitalización MODDO y el canal de ventas online *eBay*[11]. El objetivo era el lanzamiento de una plataforma digital de venta online a través de *eBay*, con el fin de acercar a los expositores el mercado del arte online. Sin embargo, este proyecto no tuvo el éxito esperado y hoy en día no se encuentra activo.

En la actualidad la Feria se estructura en cinco grandes sectores: antigüedades arqueológicas, Arte Tribal y Primitivo, Joyería, Alta época y Arte Contemporáneo, distinguiendo así la feria en dos áreas; el área del anticuariado y el área de las galerías.

3.1.- PERFIL DEL CLIENTE DE FERIARTE

Determinar el perfil del cliente de Feriarte es una tarea ardua y compleja, ante el gran número de sectores representados en la misma. El estudio del perfil del cliente/visitante fue examinado por la feria en 2013, con el fin de conocer su posicionamiento y servir de estudio para la captación de visitantes.

El estudio determina que el perfil del visitante de Feriarte es principalmente particular (86,5 por ciento), y generalmente compra por afición y por colección; mientras que el visitante profesional es principalmente anticuario, galerista o decorador. Por lo tanto, podemos ver cómo esta feria no es mixta al no tener días para profesionales. Esto parece una buena elección a tenor del reducido número de visitantes profesionales, un 14,3 por ciento. Por tanto, se puede determinar que el visitante de este tipo de ferias es aficionado y coleccionista, y sobre todo que tiene un amplio conocimiento del sector.

En cuanto a la procedencia del visitante, éste es en un 98,2 por ciento nacional, frente al internacional, con un 1,8 por ciento. En cuanto a las comunidades autónomas de procedencia son principalmente de Madrid y de comunidades autónomas cercanas a la capital, así como Andalucía.

Por último, el visitante tipo es de una edad alta, de 51 a 60 años, siendo principalmente mujeres las que visitan este certamen, con un 51,5 por ciento frente a los hombres con un 48,5 por ciento. Sin embargo, resulta interesante el hecho de que un 1,6 por ciento de sus visitantes son menores de 30 años (ver gráfico 1).

La presencia de jóvenes resulta especialmente relevante ya que en los últimos años el avance de las nuevas tecnologías y el efecto globalizador que suponen han aportado mayor visibilidad al mercado del arte, haciéndolo un sector mucho más accesible a la sociedad. Esto permite abrir nuevas audiencias como los llamados *millenials*. Este mercado está conformado por personas menores de 40

[9] FERIARTE. 40 años de Feriarte, op.cit., , p 32

[10] Almoneda Antik Passion es la feria de antigüedades arte y coleccionismo que tiene dos ediciones al año la de Navidad y la de Primavera

[11] Ebay es una de las empresas líderes en el comercio electrónico, contando con más de 169 usuarios activos a nivel global (FERIARTE, FERIARTE lanza su tienda virtual en la plataforma eBay, 2017)

años, muy vinculadas a las Nuevas Tecnologías puesto que a través de Internet hacen la búsqueda y/o compra de las obras de arte. Este mercado cada vez dista más de ser un mero nicho, pues la banca privada US Trust destaca que los *millenials* son el sector de la población que más interesado está en la adquisición de obras de arte, con una horquilla de precios muy amplia, que abarca desde los 500 hasta los 20.000 dólares[12].

3.2.- ANÁLISIS Y SITUACIÓN ACTUAL DE FERIARTE

Para hacer un análisis sistemático de Feriarte se van a analizar aspectos como el número de expositores, visitantes y relación de ventas entre los años 2005 y 2017, manteniendo estas tres variables una relación con la situación actual del mercado del arte en España (ver Gráfico 2).

En primer lugar, en el número de expositores se aprecia un descenso del 60,6 por ciento, pasando de 216 en 2005 a 85 expositores en el 2017. Esta caída comenzó tímidamente en 2006, haciéndose más pronunciada a partir del 2009, cuando se pasó de la barrera de los 200 a un mínimo de 78 en 2013. No obstante, a partir de 2014 se aprecia una paulatina recuperación.

Otro de los factores a analizar son los visitantes. Esta área de análisis se encuentra totalmente interrelacionada con el resto de variables a analizar. Esto es, el número de visitantes de Feriarte ha sufrido un descenso del 57,5 por ciento, siendo este menor que el del número de expositores.

El último de los factores, las ventas realizadas nuevamente se corresponden con el descenso generalizado del sector. El número de piezas vendidas ha decrecido en un 62,1 por ciento. Se puede apreciar cómo este descenso concuerda con el descenso de visitantes, relacionado sin lugar a duda con la situación del sector. Entre las piezas que más se venden en la feria son principalmente pintura, grabado, litografía, joyería y objetos de decoración. Se trata pues de obras que se encuentran en relación con las exportaciones definitivas, ya que los principales sectores de exportación en el 2013 fueron el numismático con un 40 por ciento, el sector de la pintura con un 13 por ciento y en menor distancia sectores como el mueble o las artes decorativas con un 5 por ciento, respectivamente[13].

Una vez expuestos los datos, podemos pasar a estudiar las causas que subyacen en el descenso apreciado. Así pues, este es un claro reflejo de la situación del mercado del anticuariado. La coyuntura económica producida en 2007-2008 afectó a todos los mercados en general y al mercado del arte en particular, donde el sector de las antigüedades se vio claramente dañado; mientras que el sector contemporáneo y el de los Grandes Maestros, obras de alta calidad, fueron las que tuvieron salida durante la crisis. De hecho, según Clare Mc Andrew en su estudio "El mercado español del arte en 2014", en nuestro país el 75 por ciento del valor total de las piezas vendidas en el año 2013 correspondían al segmento del arte contemporáneo y al de posguerra[14].

Igualmente, hay que tener en cuenta que en España se ha producido un importante descenso del sector de las antigüedades, pues en el 2013 el 72 por ciento del mercado español estaba formado por galerías dedicadas al arte

[12] VICO BELMONTE, Ana y DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en el mercado del arte", Revista de Estudios de Juventud, Nº 118, 2017, pp. 178-179

[13] GONZÁLEZ-BARANDIARÁN Y MULLER, Carlos: "El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, su influencia en el mercado del arte y en el tráfico lícito de bienes culturales". IIII Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico de Bienes Culturales. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Madrid. 2015.

[14] MC ANDREW, Claire: El mercado español del arte en 2014. Barcelona, Cuadernos Arte y Mecenazgo. Fundación Bancaria "La Caixa"

contemporáneo, y las Artes Decorativas, Arqueología y el Diseño solo ocupaban un 8 por ciento del sector. Sin embargo, los datos del 2016 tampoco han sido mucho mejores, pues Mc Andrew señala que las Antigüedades y las Artes Decorativas y otros objetos de colección ocupaban únicamente el 6 por ciento, lo que supone una bajada considerable. De igual manera, los Maestros Antiguos también han descendido un 3 por ciento respecto al 2013 (ver gráficos 3 y 4). Por lo tanto, se puede ver cómo el propio sector de las Antigüedades está decayendo, no solo porque la demanda sea tan escasa que abarca solo un 25 por ciento en nuestro país, sino que los espacios dedicados a estos segmentos del mercado del arte también están disminuyendo[15]. Y lógicamente este descenso está relacionado con la falta de demanda por parte de los coleccionistas del sector que representa Feriarte en su mayoría. Pues, es el arte contemporáneo el que lidera en todos los aspectos el mercado del arte global, comprobándose en el crecimiento continuo de ferias de arte contemporáneo.

Asimismo, es necesario tener en cuenta que para exhibir piezas en Feriarte la calidad exigida es muy alta, y por tanto las piezas de los expositores necesitan tener una calidad mínima media-alta, lo cual resulta muy complicado por dos razones primordiales. Por un lado, encontrar género de calidad es muy complicado; y en segundo lugar, según Mc Clare, las piezas de alta calidad se exportan ya que se venden a un precio mayor en otros mercados[16]. Ejemplo de esto es la prestigiosa Galería Deborah Elvira, dedicada a la joyería antigua que exhibe sus piezas en TEFAF, ya que claramente allí existe un mercado potencial, capaz de pagar esos precios que actualmente el coleccionista español no puede alcanzar.

En definitiva, es el sector de las antigüedades el más perjudicado en el mercado del arte y el de principal relevancia en la feria, pues del porcentaje de expositores del periodo 2013-2017, un 65,4 por ciento fueron anticuarios y cerca de un 20 por ciento galerías[17].

La procedencia de estos es mayormente de Madrid y después de Barcelona, estando el resto de comunidades autónomas apenas representadas. Esto se debe a que Barcelona y Madrid engloban la mayor parte de las galerías en España, al ser ciudades donde se concentra el mayor número de coleccionistas.

Un segundo factor externo que afecta negativamente al sector de las antigüedades, y por ende al ferial, es la escasa tradición coleccionista, que unido a la situación económico-financiera hace este descenso más evidente. Según el estudio de María Dolores Jiménez: "El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto", son varias las razones que explican por qué en España existe una vaga tradición coleccionista; pues no existe una verdadera apreciación por la estética, derivado de una falta de entorno cultural adecuado, y también una escasa disponibilidad económica. A todo esto se añade que el coleccionista privado en España no se da a conocer, lo que hace que su estudio se vuelva mucho más complejo[18].

Además hay que tener en cuenta que el mercado del arte se mueve por modas y tendencias, y en la actualidad el sector de las antigüedades está en decrecimiento al ser el arte contemporáneo el líder del sector. Ejemplo de cómo la moda es un factor fundamental lo vemos en el sector del mobiliario antiguo, el

[15] MC ANDREW, Claire: El mercado español del arte en 2014*",* op.cit.

[16] MC ANDREW, Claire: El mercado español del arte en 2017 op.cit..,p 105

[17] El resto de expositores se corresponden a publicaciones y servicios y a intercambios o cesiones.

[18] JIMENEZ BLANCO, María Dolores: El coleccionismo dearte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto. Barcelona, Cuadernos Arte y Mecenazgo. Fundación Bancaria "La Caixa", p 113 Artículo de revista: Nombre de la revista, volumen, página/s

cual ha decaído enormemente, ya que las casas del siglo XXI son pequeñas, de techos bajos y con poco espacio, por tanto, los muebles antiguos, pensados por lo general para situarse en palacetes y espacios de grandes dimensiones, ya no tienen cabida en esta sociedad.

Pese a esta falta de coleccionismo, se ha de tener en cuenta que gracias a Internet y sobre todo a la globalización del mercado del arte; este se ha digitalizado y globalizado. Pues, el mercado del arte online en España ha crecido un 5 por ciento en el 2016 respecto al 2013[19]. A esto añadimos el nuevo perfil de compradores que ha generado dicho mercado, los *millenials*, los cuales han transformado la forma de comprar arte. Por lo tanto, todo esto nos hace ser positivos y tener claro que el mercado del arte tiene que adaptarse a las nuevas necesidades de este perfil. Por ende, Feriarte buscar atraer a este perfil, aunque si bien lo está realizando a través de proyectos como YouArt, donde los jóvenes y los nuevos coleccionistas se pueden iniciar en el coleccionismo con la compra de arte a un precio máximo de 5.000 euros. De la misma forma, otra iniciativa para los jóvenes ha sido la introducción de ponencias de jóvenes investigadores en el mercado del arte, con el fin de promocionar la investigación en el mercado del arte, un sector en pleno crecimiento desde el punto de vista investigador.

Sin embargo, a pesar de las tendencias negativas del sector y a la mala coyuntura económica por la que el país ha atravesado, un análisis más profundo de los datos demuestra las fortalezas inherentes de Feriarte. Así pues, si bien ha descendido tanto el número de expositores como el de piezas vendidas, vemos como el ratio de ventas por expositor se ha mantenido estable a lo largo de todo el periodo (ver Gráfico 5). Quitando la particularidad del año 2008, donde descendió a 17, ha oscilado entre las 22 y las 31, sin patrón destacable. Por otro lado, igualmente se puede apreciar como la relación entre visitantes y expositores (ver Gráfico 6), tras un ligero descenso hasta 2008 (de 182 visitantes por expositor en 2005 a 133 en 2008), se aprecia un repunte considerable, hasta los 261 en 2012, estabilizándose en los últimos años en torno a los 200 visitantes por expositor.

Estas dos relaciones muestran la importancia de la fidelización y la imagen de marca de Feriarte, tanto por parte del expositor como del visitante/cliente. Por un lado, demuestra como la feria sigue siendo igual de rentable para los expositores que continúan participando; lo que hace que entorno al 80 por ciento de estos repiten experiencia. Esto deja claro que el expositor acaba teniendo clientes fijos que visitan la feria y que es un buen espacio de promoción. De igual manera ocurre con los visitantes internacionales, ya que tras un descenso en su número durante los años de crisis económica, están volviendo en las últimas ediciones.

Estos datos positivos reflejan la importancia que tiene el sector ferial en el mercado global, pues tal y como hemos visto a lo largo de la exposición, una feria es uno de los mejores instrumentos de comunicación y marketing de cualquier galería o anticuario. Por tanto, a pesar de que los precios sean más bajos en España, el hecho de poder participar en la feria más importante de antigüedades de España genera un estatus a la propia empresa. También es cierto, que seleccionar con criterio las piezas para una Feria es fundamental y los expositores internacionales tratan de exhibir piezas que atraigan al coleccionista español. Ejemplo de esto, fue la Galería Lamy de Bruselas en 2017 que trajo piezas de plata española de una altísima calidad, así como porcelana china, de moda en el coleccionismo español. Por otro lado, tenemos que ser conscientes que el coste de participación en Feriarte es mucho menor que en

[19] VICO BELMONTE, Ana y DE LA FUENTE POLO, Paula María: "La juventud en el mercado del arte", op.cit..,p 181

otras ferias de antigüedades internacionales como BRAFA [20] o TEFAF, por lo tanto, pueden llegar a amortizar el coste total con el beneficio obtenido.

Desde el punto de vista del visitante/comprador, se demuestra como el perfil de visitante que visita la feria con el propósito de comprar obras sigue encontrando atractivo acudir año tras año, pese a que la feria cuente con menos expositores. De esto además se desprende la imagen de marca que ha consolidado Feriarte tras tres décadas como baluarte del anticuariado español, de modo que el comprador siente una confianza adicional al realizar sus adquisiciones en el marco de la feria. Esto puede deberse a la labor del del Comité de Admisión de Obras, el cual avala las piezas.

No obstante a todo lo anterior, atendiendo a la situación del sector ferial del mercado del arte en la actualidad asistimos a una situación crítica ante la crisis sanitaria mundial del COVID-19 puesto que va a ser un sector que tarde en volver a la normalidad, ya que las ferias acogen una gran aglomeración de personas, pudiendo, además, generar miedo por parte del público a asistir a eventos con mucho aforo, así como la imagen de IFEMA como hospital puede generar una impacto negativo en el visitante. Igualmente el propio sector del mercado del arte está formado por pequeña y mediana empresa, cuyos ingresos durante esta crisis se han visto totalmente diezmados, resultando difícil poder pagar los costes que supone una feria.

3.3.- CAMPAÑA DE COMUNICACIÓN COMERCIAL DE FERIARTE

Captar clientes y hacer que una feria sea atractiva es una tarea compleja que requiere el desarrollo de todo un plan de Marketing y de Comunicación Comercial. Es pues, que Feriarte es en sí mismo una herramienta de promoción al ser un punto de visualización y atracción para los coleccionistas. Actúa como motor del mercado del arte y es un testador de su evolución a corto plazo.

En la organización interna de la feria la campaña de comunicación comercial debe ser realizada bajo una estricta planificación que abarque aspectos como la identidad corporativa y la selección de medios offline y online.

Si se realiza una retrospectiva de la comunicación comercial de Feriarte vemos cómo todo ello es trabajado desde una visión atractiva, que cuida todos y cada uno de los aspectos.

Pues, en relación con la imagen corporativa, su imagen de marca apenas ha sufrido grandes variaciones desde su creación, aunque sí su slogan año a año va transformándose. Así pues, encontramos eslóganes como el del 2017 "El placer de ver y comprar arte", el de 2019 "Poseer el arte" o el del 2020 "Sentir el arte, adquirir el arte". Todos pues, tienen un claro objetivo de captación de clientes.

Sin embargo y a pesar de los distintos carteles un estudio de públicos promovido por feriarte resaltaba la coincidencia de los visitante de no distinguir unos años de otros, por eso en su última edición de 2019 la feria decidió tematizar el evento y que cada año fuera dedicado a un periodo artístico, habiendo sido el Renacimiento el que inauguraba la propuesta.

En relación a los medios de comunicación, Feriarte se promociona tanto de forma offline como de forma online. Los medios offline son principalmente la prensa diaria, en prensa general como la Guía del Ocio, en periódicos como La Vanguardia o El Mundo; y sobre todo en prensa especializada como Fuera de Serie, revistas del sector como Tendencias del Mercado del Arte o la revista AD. En los últimos años ha tomado mayor presencia su

[20] En el 2013 un stand en BRAFA rondaba los 25-30 mil euros

participación en las redes sociales sobre todo en Instagram, en un intento de atraer al público más joven y completar así las acciones previstas para incorporar estos perfiles entre los visitantes de la feria.

Otro medio de promoción offline es la radio, que se focaliza en oyentes de Madrid y Cataluña al ser este su público objetivo. Si bien uno de los medios offline de mayor impacto es la publicidad exterior organizada entorno a autobuses urbanos, interurbanos, *monoposted*, led, banderolas y *posted* en los campos de golf. Es pues, que su posición estratégica en puntos neurálgicos de Madrid hace que sea una publicidad efectiva, centrada además en su principal público, el conjunto de población de más de 50 años, donde estos medios tienen un mayor calado frente a los medios online.

Sin embargo, Feriarte no descuida los medios online y promociona la feria con medios como la compra programática y la promoción en redes sociales a través de su cuenta de Instagram, Twitter o Facebook con el fin de atraer a un público más joven. Son pues las redes sociales una de las grandes apuestas de Feriarte para modernizar y atraer a los coleccionistas más jóvenes. De la misma forma, la gran actividad de Feriarte en las redes sociales, sirve para que el sector, también, vea la necesidad de la importancia de actualizarse e implantar estos medios que ayudan a reforzar la imagen de la empresa, a concretar con los coleccionistas e incluso a incrementar sus ventas. Es pues, que Feriarte lleva a cabo estrategias de comunicación con promoción de ventas, pequeños vídeos sobre los participantes o la muestra de las piezas destacadas.

Por otro lado, IFEMA cuenta con un departamento de prensa cuyas notas de prensa tienen gran calado en los medios, siendo enviadas tanto a prensa generalista como especializada.

Junto a ello, Feriarte, con el fin de dar una mayor difusión a la feria y amenizarla, realiza en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos un foro de arte donde investigadores especializados y jóvenes investigadores se reúnen para comunicar y debatir sobre el sector. Asimismo, se realizan visitas guiadas a los visitantes. Todo ello ayuda sobre todo a dar una mayor calidad a la feria y tratar de conectar anticuarios con visitantes.

4.- PROPUESTAS DE MEJORAS DE FERIARTE Y EL SECTOR DE LAS ANTIGÜEDADES

Debemos destacar una cosa, actualmente las ferias en España son un motor fundamental para sus sectores, en el caso de las antigüedades Feriarte adquiere en ello más importancia ya que no existen ferias similares en el país, es el acontecimiento del sector, por eso debería ser más cuidado y valorado por parte de los anticuarios.

Tras el análisis de Feriarte y el sector de las antigüedades se ha de pasar al desarrollo de estrategias que permitan una expansión y desarrollo del sector de las antigüedades en general y de Feriarte en particular, siendo los principales objetivos:

- Dar mayor visibilidad al sector del anticuariado y a Feriarte, con el fin de hacer crecer el mercado del arte de las antigüedades.
- Incremento del número de expositores, pues tanto Feriarte como el propio sector de las antigüedades se encuentra en continuo decrecimiento.
- Internacionalización de la feria, pues ante un mercado y ferias de arte cada vez más globales es importante que Feriarte y el mercado de las antigüedades caminen de la mano hacia la internacionalización.
- Incremento del coleccionismo, ya que es fundamental que en España se asiente un coleccionismo fuerte y consolidado.
- Uso de las TIC como herramienta de marketing y comercialización, puesto que

los nuevos tiempos exigen nuevas formas de hacer, y el avance de las TIC nos indica que el mercado online y el desarrollo tecnológico son las apuestas del futuro.

4.1.- MAYOR VISIBILIDAD AL SECTOR DEL ANTICUARIO A FERIARTE.

Sin lugar a duda, en España existe un problema endémico respecto al sector del anticuario, el cual año a año decrece. Es pues necesario que el gremio se agrupe y trabaje de forma conjunta para dar más visibilidad a su trabajo.

Se parte de la existencia de Asociaciones de Anticuarios en las comunidades autónomas y de la Federación Española de Anticuarios, la cual tiene como misión "prestigiar al mundo de las antigüedades ante la sociedad española e internacional, centrando su trabajo ante la opinión pública y ante los propios profesionales de las antigüedades a través de las asociaciones correspondientes"[21]. Es por tanto que la propia federación tiene como misión eliminar la visión negativa del anticuario, trabajando en el posicionamiento de su imagen, ya que en la actualidad la imagen externa de este sector en ocasiones es bastante negativa ante una visión vetusta y oscura de su actividad.

Es por ello, que desde su agrupación tienen objetivos en los que trabajar y que requieren una tarea ardua en cuestiones de desarrollar estrategias de posicionamiento que cambien su imagen; pero también han de trabajar en dar una mayor visibilidad al propio sector, colaborando en hacer que los propios anticuarios se inserten dentro de las tendencias del siglo XXI, el uso del Marketing, de la comunicación comercial, las redes sociales y webs actualizadas. Aún así, los sectores representados en feriarte son muchos y no todos están en la asociación por lo que queda pendiente una organización con otros gremios como el de los numismáticos, libreros, etc., para que no quede como un crisol de sectores que no logran estructurarse.

Sin embargo, es fundamental que en todo este proceso de visualización trabajen en colaboración con el Ministerio de Cultura y Deporte con el fin de trabajar de forma colaborativa en la promoción y difusión del patrimonio cultural y en hacer del ministerio un pilar de apoyo, introduciendo estadísticas oficiales del Estado sobre el Mercado del Arte[22] donde se analice profusamente. Hemos de alcanzar un mayor reconocimiento para el coleccionismo y eso pasa porque todos los sectores del anticuariado, que sin duda, quedan recogidos en Feriarte, certamen tras certamen, se unan para lograr una mayor representatividad y visibilidad.

En relación a Feriarte se ha de tener en cuenta que esta cuenta con los recursos y las infraestructuras adecuadas para convertirse en una feria con mayor número de expositores, ser un polo de atracción de coleccionistas y adquirir un mayor calado internacional. Se proponen pues acciones de mejora relacionadas con el desarrollo de eventos paralelos, búsqueda de sponsors y patrocinadores e incrementar el número de convenios de colaboración con grupos de interés.

De esta forma, en primer lugar el desarrollo de eventos paralelos sería de gran interés. De hecho, si cogemos como modelo a ARCO vemos que realiza eventos semanas anteriores a la feria como el programa "ARCO Gallery Walk" que se desarrolla en ciudades como Madrid, Barcelona y Valencia. Esta iniciativa ayuda a calentar motores y dar una previsualización de la feria. Además la semana de

[21] La Federación Española de Anticuarios https://anticuarios.org/ (Fecha de consulta 12.04.2020)

[22] En la última publicación de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales se introdujo unas variables estadísticas del Mercado del Arte orientado al mundo de las galerías de Arte.

ARCO es considerada como "La Semana del Arte" en Madrid donde instituciones públicas y privadas salen a la calle y programan muchas actividades para un público muy específico, lo que fomenta la llegada de mayor número de coleccionistas de este perfil, pero sobre todo mayor difusión y crecimiento de las cifras de volumen de negocio y personas circunscritas a este evento. Es pues necesario que estas acciones también ocurran durante los nueve días de duración de Feriarte, que no quede como un evento aislado. Pero también se produce otro efecto temporal y es que ARCO tiene programadas más actividades, eventos y ferias con el mismo nombre en otros lugares y fechas del año, con lo que la marca "ARCO" es recordada y divulgada no sólo una vez al año y en un punto del mapa.

En segundo lugar la búsqueda de sponsors y patrocinadores, pues hoy en día resulta esencial, ya que genera varios beneficios. Por un lado, se pueden conseguir recursos económicos, pero por otro lado una buena imagen y reputación, que dependiendo con qué tipo de empresas se asocie la imagen que muestre es diferente. Así pues, vamos a ver el ejemplo de TEFAF, ya que cuenta con un gran número y tipologías de sponsors; su principal Sponsor es AXA Art, una empresa líder en seguros de obras de arte. Después tiene sponsors generales que son empresas no relacionadas con mundo del arte pero con presencia en el sector como es la banca privada, marcas de coches o de bebidas alcohólicas y después otros sponsors relacionados con el mercado del arte, son empresas dedicadas a seguros de obras de arte, inversiones y asesoramiento. En el caso de BRAFA cuenta con un "Cultural Partner", asociando así su marca a instituciones culturales como museos y fundaciones. Resulta relevante pues encontrar un buen *partner* para Feriarte pues de hecho es uno de sus principales hándicaps para su crecimiento y sin lugar a dudas un gran mérito que se haya mantenido a pesar de las circunstancias y las dificultades económicas atravesadas en los últimos años se ha mantenido e incluso recuperado aunque todavía está por superarse el daño que la crisis sanitaria mundial de 2020 ha tenido sobre éste y otros certámenes.

Los sponsors culturales son de gran ayuda pues hemos de tener en cuenta que museos como el Museo Nacional del Prado o el Museo Nacional Thyssen Bornemisza tienen una importante visualización pública que pueden colaborar en la promoción de la feria. Feriarte e Ifema busca uno que al igual que se hizo con otras ferias de la capital como la "Mercedes Fashion Week" puedan ayudar en la difusión y mediatización del evento hacia un mismo target, de forma que ambas corporaciones asociadas quedasen beneficiadas de la alianza de marcas

En el 2017 Feriarte ya llevó a cabo una colaboración con La Fundación de Amigos del Museo Nacional Thyssen Bornemisza, por lo que dicho acercamiento podría ser continuado a lo largo del tiempo. Otra de las Fundaciones de Museos de mayor calado en nuestro país es la Fundación de Amigos del Museo Nacional del Prado que cuenta con 45.000 amigos particulares, empresas o instituciones, que abarca desde el "Amigo Colaborador" hasta el "Miembro de Honor". Junto a ello destacar otras instituciones como el Museo Lázaro Galdiano, el cual tiene el proyecto "Centro de Coleccionismo", un espacio para dar visibilidad a los coleccionistas, donde se realizan conferencias y cursos.

4.2.- INCREMENTAR EL NÚMERO DE EXPOSITORES

Incrementar el número de expositores es una tarea ardua y compleja, puesto que el sector de las artes decorativas y antigüedades está en decrecimiento; sin embargo, los datos económicos están remontando, y vemos cómo paulatinamente el mercado del arte está creciendo. Por esta razón, Feriarte ha de trabajar en la búsqueda de nuevos expositores y para ello es necesario realizar estudios de mercado

para analizar cómo se encuentra el sector y ver en qué punto se encuentran los anticuarios y las galerías de arte moderno. Así pues, se ha de contar con bases de datos actualizadas y examinar por qué los anticuarios que en ediciones pasadas participaban ya no lo hacen y sobre todo buscar posibles expositores potenciales.

No obstante, la búsqueda de expositores debe estar focalizada en aquellos con la calidad exigida en Feriarte, y tampoco se debe tratar de llegar a un número elevado de expositores, no más de 150, ya que se debe ser consciente que en España no hay tantos coleccionistas que puedan adquirir tantas piezas, pues hasta el momento el público que acude es principalmente nacional. Sin olvidar que el incremento de la internacionalidad mantiene el rigor de calidad y ayuda a atraer coleccionistas internacionales.

Es por tanto, que se debe trabajar en acciones promocionales dirigidas a la venta de stands, promocionando las cifras positivas año a año, así como todo el trabajo promocional que Feriarte invierte en dar visibilidad a la feria.

4.3.- INTERNACIONALIZACIÓN

La internacionalización en tiempos de globalización resulta fundamental. Es pues, que lo cierto es que son pocos los anticuarios españoles que apuestan por asistir a ferias internacionales, al no poder hacer frente a los altos costes asociados. Es por ello, que en esa colaboración con los distintos ministerios se debería ayudar a promocionar el anticuariado español fuera de nuestras fronteras.

Por otro lado, en relación a Feriarte, adquirir mayor presencia internacional puede partir del asociacionismo, con asociaciones de anticuarios de otros países como LAPADA, *The Association of Art & Antiques Dealers* de Gran Bretaña, o CINOA, *The International Federation of Dealer Associations*[23], entre otras. Este asociacionismo podría ser la puerta de entrada de posibles expositores extranjeros, pues las asociaciones están integradas por anticuarios y galerías, así como publicidad que podría generar la llegada de coleccionistas de otras nacionalidades.

Ligado a los coleccionistas internacionales, TEFAF propone "Exclusive Museum Travel Program" un programa muy interesante para coleccionistas internacionales donde ofrece a un reducido grupo la posibilidad de disfrutar de los Museos de Holanda y la feria de forma exclusiva y personalizada. Si se consiguieran las colaboraciones con los museos y asociaciones internacionales que cuenten con posibles compradores internacionales se podría aplicar este programa de forma similar, ya que es una forma muy atractiva de atraer a coleccionistas permitiendo que visiten Madrid al mismo tiempo que compran en la feria.

Por otro lado, se podría llevar a cabo la acción del País Invitado, con el fin de dar visibilidad a un país y tratar de incrementar expositores y coleccionistas de dicho país. Podemos destacar como país invitado Portugal, pues una gran mayoría de los expositores internacionales provienen del país vecino.

4.4.- INCREMENTO DE COLECCIONISTAS.

El problema del coleccionismo en España es endémico, al cual se le unen factores como jóvenes poco interesados en las antigüedades, una sociedad apenas interesada por las Humanidades, o que la sociedad actual disfruta de un mayor tiempo de ocio que genera que destinen sus recursos hacia actividades como el Turismo. Son pues factores que hay que

[23] La Federación Española de Anticuarios forma parte de dicha asociación

tener sobre la mesa y sobre los que tanto el sector público como el privado han de trabajar.

Por tanto, el sector debe ser consciente en que su público objetivo es de edad avanzada con muy pocos coleccionistas jóvenes, por tanto, deben trabajar en atraer el arte a los jóvenes. Si bien, esta tarea de concienciación no solo debe de llevarse a cabo por los anticuarios sino también por parte del Estado, por lo que tiene que haber un trabajo común entre el sector público y el sector privado para incentivar el coleccionismo y atraer la cultura a los jóvenes. Esta acción es una tarea que se debe realizar a largo plazo, pero que es fundamental realizar para que este sector no se desvanezca. Así pues, a lo largo del estudio se ha visto cómo Feriarte trabaja con la juventud a través de proyectos como YouArt, el foro, y otras actividades y talleres que se vienen desarrollando en los últimos años. Otra de las iniciativas que durante bastante tiempo han realizado ferias es la apertura de un día por la noche. Esta acción ha sido implantada en Feriarte 2019 bajo el título "Vip Night".

Es pues, que todas estas actividades que Feriarte desarrolla también son realizadas por otras ferias internacionales como es el caso de BRAFA, que cuenta con un gran número de actividades enfocadas tanto a coleccionistas como al público general. Encontramos pues "BRAFA ART TALKS" que son conferencias impartidas por expertos en el mundo de la restauración, conservación y mercado del arte. También se realizan visitas guiadas, "BRAFA ART TOURS". Como se puede ver ambas actividades son realizadas por Feriarte a través del Foro y de la colaboración del Máster Universitario en Gestión del Mercado del Arte de la Universidad Rey Juan Carlos cuyos alumnos realizan las visitas.

No obstante BRAFA propone dos interesantes iniciativas que Feriarte podría implantar, el programa "GUEST OF HONOUR" y el programa "CLUBS AND MUSEUMS DAYS: BRAFA". El primero se trata de una actividad en la que BRAFA tienen el honor de invitar a directores de museos e instituciones culturales o a artistas a comisionar una exclusiva exposición en el corazón de la feria. Esta acción nos parece muy adecuada, para tratar de captar público. La segunda es la organización de actividades exclusivas para miembros de museos.

Sin embargo, por parte del Estado hay un reto fundamental que es el de tratar de fomentar la sensibilidad pública hacia el arte y la cultura. Es por ello, que hay que destacar una de las iniciativas surgidas por parte del Ministerio de Cultura y Deporte, el portal "Cultura y Mecenazgo"[24], erigido como un punto de contacto del Ministerio encargado del fomento del mecenazgo cultural y de la participación social en la financiación del sector público.

Junto a este proyecto de sensibilización, el Ministerio de Cultura y Deporte y el sector de los anticuarios deben trabajar conjuntamente para el desarrollo de actividades orientadas a la difusión del papel tan importante que ejerce el coleccionismo en la sociedad actual.

4.5.- LAS TIC COMO HERRAMIENTA DE MARKETING Y COMERCIALIZACIÓN

No hay lugar a dudas que las TIC han revolucionado los medios de comunicación, modificado el modo de transmitir mensajes y la relación emisor-receptor. Así se ha pasado de un proceso comunicativo unidireccional, a un proceso comunicativo multidireccional en el que el receptor del mensaje se convierte en emisor de otra información, es decir, el usua-

[24] Portal Cultura y Mecenazgo del Ministerio de Cultura y Deporte: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/industriasculturales/mc/cultura-mecenazgo/inicio.html (Fecha de consulta 3.05.2020)

rio tiene la libertad de decidir cuándo, cómo y a qué información acceder. Por eso hoy en día la actualización digital para cualquier sector es un pilar esencial, no siendo menos para el sector ferial y el de las antigüedades. Puesto que se ha de tener en cuenta que el arte es un sector que capta al cliente con la vista, siendo muy atractivo en el mundo digital. De hecho, en Feriarte predomina la visualización de lo bello, del arte bien expuesto que genera una visión muy atractiva en el ámbito de la comunicación, sobre todo en redes sociales.

Si se hace un repaso sobre el uso de las TIC por parte de los anticuarios veremos como la página web es una herramienta generalizada, aunque esta tiene un carácter meramente informativo con la muestra de información básica de localización, horarios y un poco de la historia del espacio. Sin embargo, como se ha señalizado, hoy en día el cliente busca tener mucha más información, pues se hace necesario contar información relacionada con la retrospectiva histórica de la galería, la misión y visión de la misma. Tener actualizadas las obras en venta, con una información amplia sobre cada una de las obras. También es de interés tener un espacio de "Obras maestras vendidas" con el fin de dar visibilidad a la calidad del espacio. Muchos de los anticuarios y galerías de arte moderno optan por tener una sección de noticias y de relación de eventos a los que asisten, como las ferias.

En el caso de Feriarte su página web sigue las pautas del resto de ferias europeas, donde predomina la imagen sobre la palabra, haciendo que los usuarios se sientan atraídos, pues al fin y al cabo se trata de una feria donde se venden objetos bellos. Opciones de mejora de la web pueden ser la inclusión de apartados como "Nuevos Expositores", ya que puede resultar interesante para los visitantes que asiduamente visiten Feriarte y que quieran conocer las novedades en relación a los expositores. Igualmente, en la web se podrían añadir dos aspectos interesantes; el catálogo online, que ya hoy en día lo encontramos en la gran mayoría de las webs de ferias de arte, y la virtualización de la feria. Otras como TEFAF, BRAFA, Fine Art Paris, Master Piece London y Cologne Fine Art, ya cuentan con la posibilidad de realizar una visita virtual a través de Masterart VR, una empresa especializada en la digitalización de ferias.

No obstante, son las redes sociales las herramientas de mayor éxito en la Sociedad de la Información. Es pues una asignatura pendiente, puesto que gran parte del sector apenas cuenta con perfiles de Facebook, Instagram, YouTube o Twitter. Se ha de tener en cuenta que el trabajo en las redes sociales es complejo y requiere un conocimiento de cada una de las aplicaciones. De esta forma, muchas veces es recomendable centrarse en una sola herramienta de forma continua y no en todas de forma muy dispersa.

Así pues como se ha comentado anteriormente Feriarte cuenta con redes sociales como Twitter, Facebook, Instagram y YouTube. Twitter es la herramienta perfecta para difundir contenidos y Feriarte se sirve de ella para poner el volcado de la información, aunque se podría mejorar con una mayor información de las piezas destacadas y encuestas que además sirvan a la organización de la feria para saber los gustos de los usuarios.

Por su parte, Facebook es una herramienta de *branding* que sirve para difundir y dar a conocer la marca, por lo que en ella se ha de volcar información relacionada con la marca como el número de expositores, de visitantes, información sobre colaboradores, etc.

Si bien, en la actualidad la aplicación más utilizada es Instagram, ya que sirve para captar el momento, siendo la más adecuada en el mundo de las antigüedades porque los objetos de antigüedades llaman a los coleccionistas por su belleza y rareza. De esta forma, Instagram es en la actualidad la red social más utilizada por Feriarte. Se llevan a cabo estra-

tegias que tratan de crear experiencias visuales a los seguidores a través de videos más cortos, si bien esta buena iniciativa se podría contemplar con la introducción de más información sobre los anticuarios y las piezas, la introducción de directos con la directora de la feria y expositores. Puesto que hoy en día el usuario busca cada vez una mayor información y participación.

YouTube es la herramienta que Feriarte usa para promocionar la feria y ser un punto de conexión con la página web. Es pues una herramienta donde los vídeos han de estar enfocados en dar una visión general de la feria.

En última instancia, muchas instituciones han implantado la tecnología QR en sus salas, y esta iniciativa se podría aplicar en Feriarte, pues en cada galería se podría poner el Código QR con información de la galería, la pieza favorita, la pieza del catálogo, exposiciones que ha realizado la galería, enlaces a sus webs y redes sociales, etc. La aplicación de códigos QR es una iniciativa técnicamente sencilla y de bajo coste, y que sin embargo puede hacer la feria más tecnológica y ofrecer al visitante mucha más información. Así mismo, este elemento nos va a servir para recabar información sobre el público.

5.- CONCLUSIÓN

El sector ferial del arte es un sector en pleno crecimiento, pues se ha erigido como una herramienta de marketing y promoción fundamental en el mercado del arte, llegando a acaparar mayor protagonismo, incluso, que el propio local de venta. Sin embargo, ni todos los sectores crecen por igual, ni todas las ferias tienen el mismo éxito. De hecho, persistir en el tiempo y no morir en el intento es uno de los retos más complicados del sector ferial, pues vemos cómo las ferias más afamadas son las que crecen y continúan en el tiempo, como es el caso de TEFAF, ARCO, BRAFA o Art Basel. Asimismo, la especialización es fundamental para hacerse un hueco en el mercado, como es el caso de Asian Art en Londres o ARCO, pues esta última solo acepta galerías con discursos singulares y renovados, buscando la originalidad, que resulten atractivos no solo a coleccionistas sino también a comisarios de museos de todas las partes del mundo. Por otro lado, las ferias que, a pesar de no llevar una larga trayectoria en el mercado, apuestan por la innovación y singularidad se hacen un hueco en este mercado.

Las Ferias por tanto se han erigido como la radiografía del sector y Feriarte es un claro exponente de ello, puesto que si se analizan de forma interrelacionada el número de expositores, de visitantes y de piezas vendidas se puede ver como el descenso general de Feriarte se produjo a partir de la crisis económica-financiera con una recuperación muy lenta a partir del 2014. Es pues que la situación de inestabilidad económica transformó el sector, provocando que muchos de los anticuarios y galerías cerrasen al descender el número de coleccionistas, así mismo el mercado se redefinió hacia las ventas de piezas de alta calidad desechando las de gama media y baja. Este aspecto es muy importante, ya que provocó que anticuarios y galerías que trabajaban con productos de estas gamas tuvieran que cerrar o adaptarse a las nuevas necesidades del cliente, que compraba arte como inversión y por lo tanto buscaba las piezas de mayor calidad, que son las que mayor retorno generan. Sin embargo, las piezas de obras antiguas de alta calidad son muy escasas en el mercado, por lo que sobrevivir en este mercado era una tarea compleja, y por ende, solo los mejores son los que han salido adelante.

Pese a lo anterior, también se aprecia en los datos las fortalezas propias de Feriarte, como son la gran fidelidad de expositores y compradores, así como una fuerte imagen de marca totalmente consolidada en el mercado, la cual propia las ventas, sirviendo de sustento del sector de las antigüedades.

Por otro lado, la escasa cultura coleccionista en España hace que sectores como el presente se encuentren en un estado de estancamiento. Este aspecto es complejo de mejorar, se necesita un claro apoyo por parte del Estado, teniendo que trabajar en dos medidas fundamentales; por un lado, hacer que la juventud consuma cultura, para lo cual se deben de rediseñar los planes educativos; y por otro lado otorgando incentivos de carácter económico a los coleccionistas, como reduciendo el IVA u otros impuestos. Asimismo, acciones como estas permitirían no solo que se incrementase el coleccionismo, sino que este fuera más transparente, ya que los coleccionistas apenas declaran sus obras de arte para no pagar impuestos, al ser tan altos y no tener apenas ventajas fiscales.

Mención aparte son las TIC, pues hoy en día Internet es esencial en toda campaña de publicidad; de hecho, en Feriarte su presupuesto se ha incrementado más del 200 por ciento. Esto verifica que Internet no solo es un canal de promoción sino también de venta, que a pesar de que en el mercado del arte todavía resulta muy incipiente, paulatinamente va creciendo, alcanzando en 2016 los 3.750 millones de dólares, un 15 por ciento más respecto al año anterior.

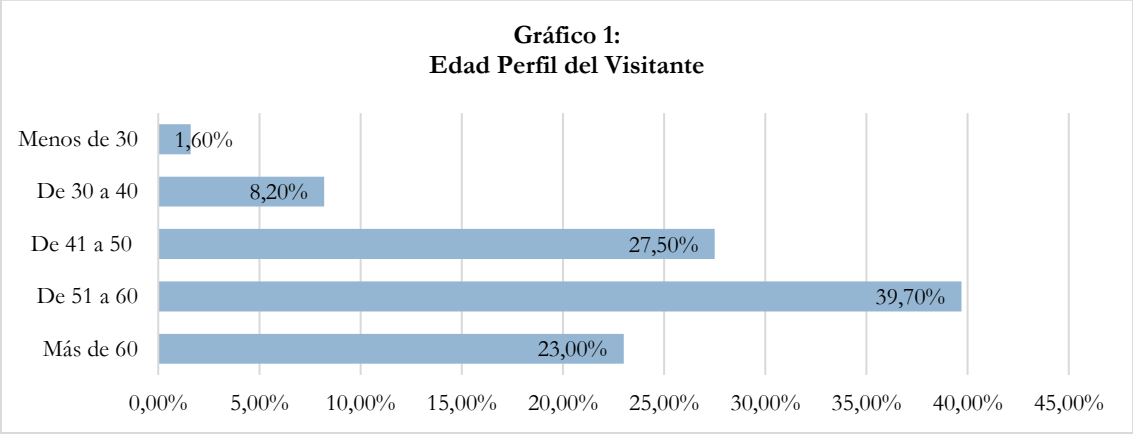
Es pues, que la tarea pendiente de Feriarte, anticuarios y galerías es la de unirse para crear sinergias comunes que ayuden a la renovación del sector bajo paradigmas del siglo XXI como la adecuación a los nuevos canales de venta, como el mercado online, la transparencia, la colaboración con la investigación, el desarrollo de estrategias de comunicación enfocadas en generar una comunicación bilateral entre el coleccionismo y el mercado, y atrayendo al coleccionista joven que asegure el mercado del arte de las antigüedades del mañana. Es por ello, que si el sector de las antigüedades quiere llegar al coleccionista del mañana ha de trabajar ahora en actualizar su estrategia empresarial enfocándose en una nueva imagen de marca, en la actualización de páginas webs y redes sociales y en el desarrollo de un trabajo colaborativo .

6.- ANEXOS.

Tabla 1
PRINCIPALES FERIAS EN ESPAÑA DE ARTE ORDENADAS POR ORDEN ALFABÉTICO (2016)

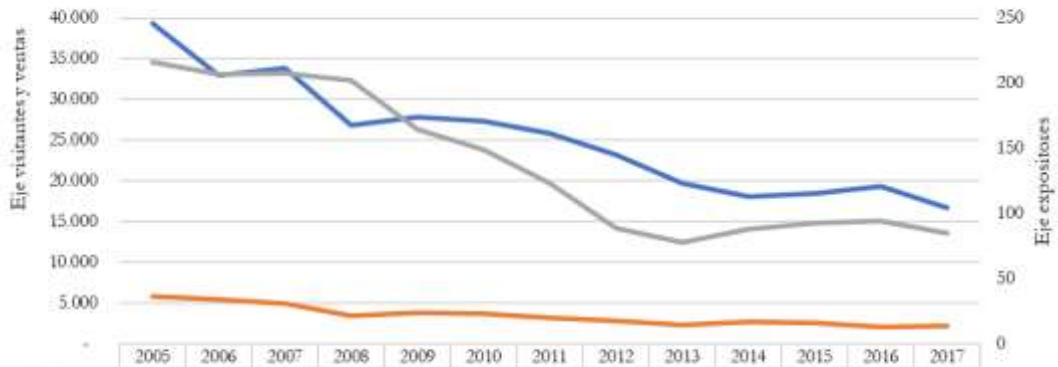
Feria	Tipología	Año de Inicio	Expositores	Cuota de expositores españoles	Visitantes
Almoneda Antik Passion	Antigüedades y arte contemporáneo	1991	150	90 %	24.566
ARCO	Arte contemporáneo	1982	221	28,5 %	100.000
Art Madrid	Arte contemporáneo y emergente	2006	46	60 %	20.000
Art Marbella	Arte contemporáneo y moderno	2015	55	60 %	12.000
Arte Santander	Arte contemporáneo	1992	42	78 %	7.400
Estampa	Arte moderno y contemporáneo	1993	79	70 %	20.300
Feriarte	Antigüedades y moderno	1976	94	84 %	19.364
JustMAD	Arte contemporáneo	2010	49	50 %	23.000
LOOP (Barcelona)	Arte contemporáneo (imágenes en movimiento y cine)	2003	47	15 %	4.800
MARTE (Castellón)	Arte contemporáneo	2014	250	90 %	8.700
SWAB (Barcelona)	Arte contemporáneo	2007	72	40 %	18.000

Fuente: Mc Claire, Andrew "El mercado español de arte en 2017"



Fuente: Datos cedidos por Feriarte, 2013

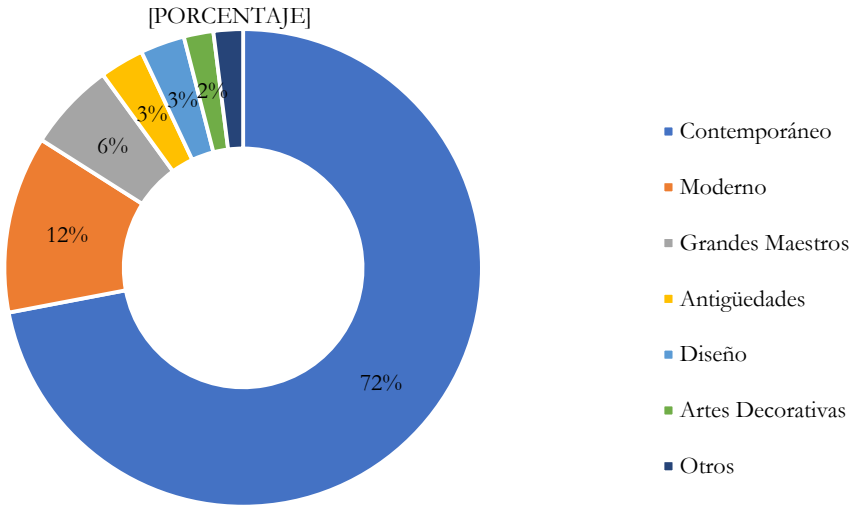
Gráfico 2:
Evolución de los principales indicadores (2005-2017)



	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Visitantes	39.324	32.936	33.933	26.815	27.810	27.295	25.859	23.221	19.655	18.094	18.461	19.364	16.728
Ventas	5.779	5.394	4.996	3.445	3.824	3.640	3.201	2.765	2.349	2.712	2.502	2.113	2.150
Expositores	216	207	208	202	165	149	123	89	78	88	93	94	85

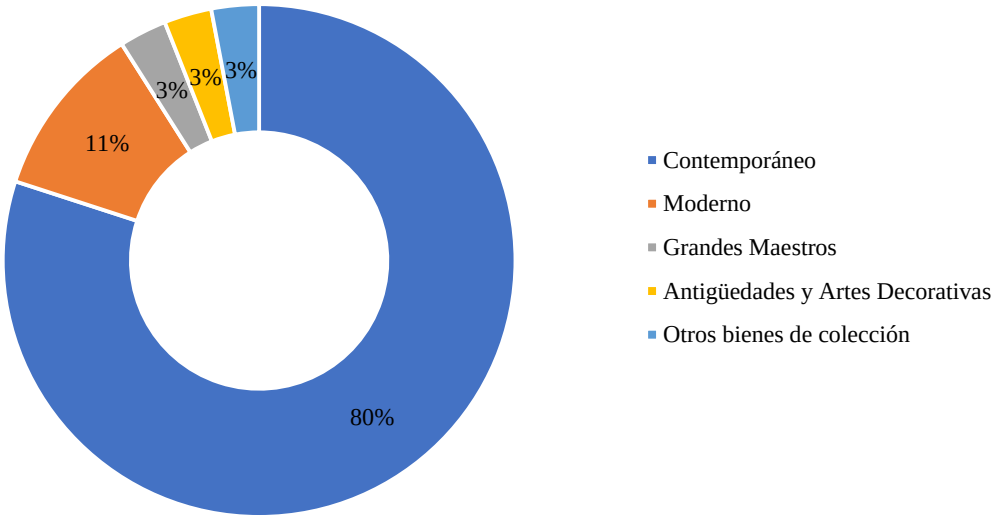
Fuente: Datos cedidos por Feriarte, 2017

Gráfico 3:
Porcentaje de galerías por sector en España (2013)



Fuente: Mc Claire, Andrew "El mercado español de arte en 2014"

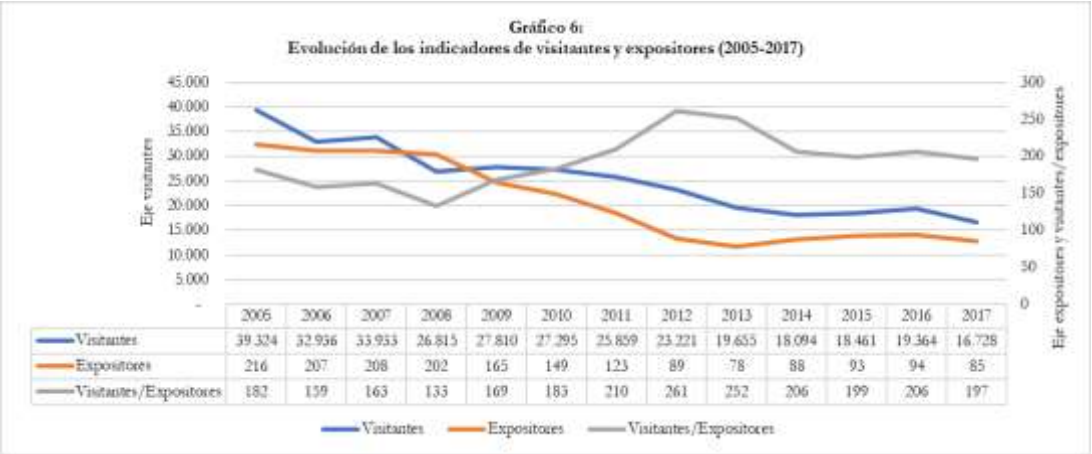
Gráfico 4:
Porcentaje de galerías por sector en España (2016)



Fuente: Mc Claire, Andrew "El mercado español de arte en 2017

Gráfico 5:
Evolución de los indicadores de piezas vendidas y expositores (2005-2017)

Fuente: Datos cedidos por Feriarte, 2017



	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Visitantes	39.324	32.936	33.953	26.815	27.810	27.295	25.859	23.221	19.655	18.094	18.461	19.364	16.728
Expositores	216	207	208	202	165	149	123	89	78	88	93	94	85
Visitantes/Expositores	182	159	163	133	169	183	210	261	252	206	199	206	197

Fuente: Datos cedidos por Feriarte, 2017

EL ESTADO DE CONSERVACIÓN COMO PILAR EN LA VALORACIÓN ECONÓMICA.

Alba Trashorras Rodríguez
Doctoranda en Ciencias de la Documentación, Conservadora-Restauradora.

RESUMEN:

El presente proyecto pretende responder, exponer y proponer soluciones a la valoración económica del atributo del estado de conservación, con el objetivo de favorecer la salvaguardia, la adaptación y la conservación de los bienes en relación con su valor económico. Todo ello resuelto por medio de un estudio multidisciplinar que centra sus intenciones en el diseño de estrategias en el ámbito del diagnóstico del estado de conservación, base para una metodología multievaluar y ponderativa.

ABSTRACT:

This project aims to respond, expose and propose solutions among economic evaluation of conservation state attribute, with aim of promoting safeguarding, adaptation and conservation of property in relation to its economic value. All this is resolved by means of a multidisciplinary study that focuses its intentions on the design of strategies in the field of conservation status diagnosis, the basis for a multi-evaluation and weighting methodology.

PALABRAS CLAVE: *Conservación, tasación, atributo estado de conservación, Amparo Segarra.*

KEYWORDS: *conservation, assessment, state of conservation attribute, Amparo Segarra.*

1.- EL MERCADO DEL ARTE Y LA CONSERVACIÓN: DE LA NECESIDAD A LA COMPLEJIDAD

Se debe reflexionar sobre la pérdida potencial de valor que la obra de arte podría sufrir si se deteriora o se daña, en algunos casos, la inacción frente a daños que se están produciendo, puede derivar en la pérdida total de la obra[1].

Barbara A. Ramsay y John K. Jacobs reflejan, en gran medida, la intención que este artículo busca. En un primer lugar exponer algunas de las bases de la conservación-restauración aplicadas al campo del mercado del arte, desde su desarrollo teórico hasta su propuesta de análisis en el campo de la tasación de bienes artísticos y de colección. Todo ello con el objetivo de lograr que el contenido del atributo, que usualmente tiene gran relevancia en la valoración económica, quede expresado desde un punto de vista más completo. La investigación surge de un traba-

[1] MCANDREW, Clare: *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. John Wiley & Sons, 2010, pp, 270.

jo de final de Master en Mercado del Arte impartido por la UDIMA[2], en la promoción del 2017-2018 dirigido por Ana Pilar Vico Belmonte.

Con el crecimiento del mercado del arte en los últimos años, en base al último informe de *Artprice*[3], la evaluación global se establece positiva con una venta de más de 550.000 lotes, con un nivel de facturación en total de 13 mil millones, además de un creciente interés en las nuevas tipologías creativas, como sucede con el arte contemporáneo, teniendo el ejemplo de Jeff Koons como artista vivo con la obra más cara en la actualidad[4]. El mercado del arte se basa en la oferta, en la demanda y en la confianza que los coleccionistas depositan en las figuras de responsabilidad que conforman dicho sector. Por ello nos surgen una serie de cuestiones: ¿cómo influirá la degradación de un bien en el mercado y en su futura revalorización?, ¿se está valorando de manera incompleta o superficial la tangibilidad de los bienes? o ¿conocemos el potencial que nos brinda la conservación-restauración? Se inicia así una investigación donde poco a poco se percibe una necesidad de estudiar un campo de conocimiento aplicado al sector artístico desde su visión comercial.

La conservación y restauración se ve desde un punto de vista tal vez lejano en el mercado del arte, como un servicio relacionado ante la posible intervención de los bienes, pero no como un campo multidisciplinar con una colaboración potencial ante las nuevas necesidades y problemáticas.

1.1. La conservación-restauración en la historia del coleccionismo:

La conservación nace de una manera natural, casi como un instinto de protección ante objetos con un valor a nivel artístico, estético, rememorativo, mercantil o social. Roma se inicia en el interés de la conservación de sus obras con pequeños gestos legislativos o recomendaciones. *De Architectura libri decem* de Vitruvio se acerca a conceptos como son a la conservación preventiva:

> Igualmente, las pinacotecas, las salas de bordar, los estudios de pintura, se orientarán hacia el norte para que los colores mantengan sus propiedades inalterables al trabajar con ellos, pues la luz en esta orientación es constante y uniforme[5].

Como en todos los campos de conocimiento la restauración realiza un recorrido donde se adapta a las diferentes teorías, normativas y procedimientos, pero siempre unido de forma directa al objeto por la lucha frente a su deterioro físico. La valoración histórica, desarrollada con más profundidad en el trabajo, nos permite establecer el porqué de la profesión y su relación frente al mercado del arte, con la identificación de problemáticas y la búsqueda de soluciones.

1.2. El valor de la conservación en la actualidad:

[2] Universidad a Distancia de Madrid.

[3] MOINE, Céline EHRMANN, Thierry y MINGUET, Jean: *The Art Market in 2019*. Lyon, Artprice, 2020.

[4] *Rabbit* de Jeff Koons, se convierte en el año 2019 en la obra de arte mayor pagada por un artista vivo, con un precio final de mercado de 91,1 millones de dólares, por medio de la subasta de la casa *Christie´s* en Nueva York.

[5] POLLIO Vitruvius: *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, Linkgua Ediciones, 2008, pp.76.

Research on the Values of Heritage[6] se plantea como un proyecto de investigación realizado por el *Getty Conservation Institute* (1998 a 2005) donde se plantean los enfoques económicos y culturales necesarios para valorar los bienes artísticos:

> Los profesionales de la conservación y la toma de decisiones deben confrontar cada vez más las realidades económicas o debatir sobre la base de consideraciones económicas, o ambas. Pero el valor no puede medirse simplemente en términos de precio. Por lo general, se piensa que las decisiones económicas están fuera del dominio del discurso y la práctica de la conservación[7].

En él se nos habla del concepto de *cultural significant,* donde un bien presenta un valor debido a sus diversos atributos, los cuales se establecen en los diferentes campos que analizan y estudian la materia en cuestión, conformando así el conjunto global de la valoración de un bien. La importancia y el papel de la conservación depende de la situación, contexto y características socioculturales, junto a la toma de conciencia del valor de los bienes. Pero ninguna sociedad hace un esfuerzo en conservar lo que no valora desde todos los campos de conocimiento[8].

En la actualidad la conservación-restauración se presenta como un campo profesional que busca la salvaguardia de los bienes a nivel material y técnico. Pero desde esta investigación nos planteamos el posible avance hacia a un campo de estudio, que con la obligatoriedad de diseñar actuaciones racionales y efectivas[9], consiga dar respuesta a muchas más cuestiones, dejando de ser un atributo confuso e incluso problemático en ciertos campos como puede ser el económico, para poder conocer las necesidades presentes y futuras de nuestra obra.

2.- EL PAPEL DE LA CONSERVACIÓN

Tal vez para entender el potencial de la conservación en el mercado del arte debemos comprender el porqué del deterioro de nuestras obras.

Todo bien artístico está expuesto al paso del tiempo y a su degradación de forma natural dentro de un ciclo de envejecimiento imparable. Este fenómeno viene provocado por los factores intrínsecos, derivados de sus características materiales[10]. A esto debemos sumar que

[6] DE LA TORRE, Marta: Assessing *the Values of Cultural Heritage: Research Report*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2002.
DE LA TORRE, Marta: *Heritage Values in Site Management: Four Case Studies*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2005.
MASON, Randy: *Economics and Heritage Conservation: A Meeting Organized*, Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1999.

[7] AVRAMI, ERICA, Mason, Randall y DE LA TORRE, Marta: *Values and Heritage Conservation: Research Report*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 2000.

[8] DE LA TORRE, Marta, *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report. Los Angeles, The Getty Conservation Institute*, 2002, pp. 125.

[9] RAMÍREZ CARRERA, Fernando, La protección del arte prehistórico ibérico ¿Misión imposible?, *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, vol.4, Nº3, 2002, p.7. Disponible en: https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/ [Última revisión: 20-03-2020]

[10] Cada pieza presenta un estudio individual de conservación a pesar de tener puntos en común frente a su naturaleza lógica de degradación, como puede ser la de un metal frente a la oxidación,

las obras no se presentan en espacios aislados, e interaccionan con los agentes externos (como pueden ser los climáticos, catastróficos, antrópicos etc.) que pueden acelerar, impulsar o incluso acentuar dichos deterioros[11]. Todo ello podría llevar a la pérdida de valores de una forma directa. Un ejemplo es una obra bibliográfica que pierde sus elementos sustentados y por lo tanto la información documental. La conservación afecta a la forma en la que vemos a las obras desde un punto de vista social, histórico, artístico, documental y, por lo tanto, también a nivel de mercado.

Debemos de tener presente que las alteraciones que se producen en un bien, tanto por agentes externos como internos, no suponen el mismo impacto, extensión y riesgo: no es lo mismo una suciedad superficial que un problema de estabilización en un soporte o elemento sustentante. A niveles de conservación cada daño implica un resultado distinto en la vida material de la obra.

Tal vez no somos conscientes del papel crucial del valor de una buena conservación. Hablamos de la salud de las obras, tanto a largo como a corto plazo. Esto se vuelve más complejo cuando nos enfrentamos a un deterioro potencial como puede ocurrir en el arte contemporáneo, donde el reto de la conservación se hace más complejo debido al uso de nuevas técnicas, la intención directa del artista, la experimentación con nuevos materiales y los posibles daños que pueden llevar a la pérdida total de la obra. Sin la tangibilidad no existe un intercambio de bienes, tampoco un control de lo que el comprador adquiere o desea vender y se puede llegar a un desconocimiento en el mercado.

En pocas palabras, no podemos evitar el reflejo del paso del tiempo en nuestras obras, pero podemos establecer campos de acción en los cuales los profesionales de la conservación-restauración consiguen ese objetivo tan buscado de la permanencia material.

3.1. Campos de acción en la conservación-restauración:

El estado de conservación tiene el objetivo de dotarnos de un conocimiento de la obra y su salud material para poder así tomar una serie de decisiones de actuación, como pueden ser entre ellas la restauración o intervención directa de una obra.

Debemos tener presente que dichas intervenciones también presentan un factor a tener en cuenta en el mercado, donde una restauración puede significar una baja o un alza ante el valor de una obra. Lo que es esencial es la presencia de profesionales en todos los escenarios posibles, algo que puede resultar lógico, pero en el año 2019 ACRE[12] realizó numerosas denuncias públicas. Esto sucedió ante los varios casos de intrusismo laboral o la inexistencia de profesionales de la conservación-restauración en proyectos de patrimonio cultural, campo en el cual existe una regulación mayor en ciertos aspectos frente al ámbito privado, dejando las obras en manos de falsos profesio-

pero dependerá de su calidad a nivel de materia prima, su elaboración técnica, su acabado etc.

[11] Un ejemplo puede ser los materiales orgánicos y la presencia de biodeterioro, alteración que se presenta ante condiciones ambientales desaconsejadas.

[12] Asociación Española de Conservadores-Restauradores de España. https://asociacion-acre.org/

nales y poniendo en peligro la integridad material de las piezas. Los tratamientos realizados tal vez no presentan unos mínimos de calidad y no están basados en los criterios de intervención prefijados, los cuales se deben realizar por un motivo de permanencia material, estética y documental, siempre siguiendo las Cartas del Restauro Nacionales e Internacionales[13], el Código ético del restauro y la confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores (E.C.C.O) del 1 de marzo de 2002[14].

3.3. El objetivo de la conservación-restauración:

La conservación-restauración evita y trata los posibles deterioros a los que se enfrenta un bien. Nos adelantamos al futuro material de la obra por medio de un conocimiento completo de su envejecimiento y controlamos los agentes que puedan potenciar los daños en el futuro. Por ello, al afectar a las obras de una forma tan directa, sobre algo tan propio como es su tangibilidad, podemos afirmar que el estado de conservación influye en las actividades que derivan de ésta: desde un transporte, un almacenaje, una exposición o hasta la propia una venta.

La conservación es un campo de conocimiento que basa sus estudios en unas realidades palpables, la cuales son estudiadas de forma analítica, siguiendo un método científico y por ello pueden ser demostrables. El diagnóstico del estado de conservación conlleva un minucioso estudio previo que permite la definición de la obra en el presente. Pero debemos tener claro que la afirmación generalizada de "un buen" o "un mal" estado de conservación debe de estar fundamentada en el diagnóstico de un profesional, ya que una obra puede presentar una correcta visión desde el exterior, pero otra muy diferente en el interior. No podemos dejar que la estética nos oculte otras alteraciones que a simple vista no vemos.

Las valoraciones que se proporcionan a nivel de comprador y espectador en el mercado del arte presentan una información escueta, breve o incluso inexistente cuando la vida material de la obra debe ser un punto a tener en cuenta.

«La existencia de un soporte tangible no garantiza lo que ocurre en otro campo, la conservación es el resultado de su valor de uso y la permanencia en un espacio temporal»[15]. El reto de esta investigación consiste en considerar, delimitar y analizar los agentes a los que está expuesto un bien, su efecto en el futuro y por lo tanto servir de apoyo a la hora de realizar la valoración económica necesaria en el mercado.

3- LA OLVIDADA PROFUNDIDAD DE LA CONSERVACIÓN FRENTE A LOS MÉTODOS DE TASACIÓN

Cuando hablamos del mercado del arte una de las necesidades que se nos pue-

[13] INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA, MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *Documentos nacionales e internacionales sobre criterios de intervención*, Disponible en: https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion/documentos-nacionales-internacionales.html. [Última revisión 22-03-2020]

[14] CONFEDERACIÓN EUROPEA DE *ORGANIZACIONES DE CONSERVADORES-RESTAURADORES, Directrices profesionales de E.C.C.O: profesión y su código ético*. Asamblea General de E.C.C.O. 1 de marzo del 2002, Bruselas.

[15] GREFFE, Xavier, *L'économia politique du patrimoine culturel: de la médaille au rhizome*. ICOMOS, 17th General Assembly, 2011.

den presentar es conocer el precio o valor monetario de una pieza en el sector. Los resultados de estas tasaciones deben ser imparciales. Para ello, se emplean medios donde se estudian los factores[16] que dan valor a los bienes y que influyen en el precio, pero todos ellos dependerán de la oferta y la demanda que presente dicha pieza en el mercado.

Se nos presentan varios escenarios metodológicos y matemáticos que podemos emplear. Para esta propuesta nos basaremos en los métodos analíticos y comparativos[17], siendo los más empleados en el ámbito privado. Los estudios previos de los bienes nos permiten conocer los puntos comunes y las diferencias frente a las obras testigo previamente seleccionadas:

> La obtención de un valor a partir de las relaciones entre una o varias características de las obras y los precios de transacción de piezas similares, son denominadas "obras testigo". Por ello hay que localizar esas características coincidentes, para cuantificarlas dentro de unos parámetros y así, poder comparar los distintos bienes artísticos o de colección o calcular el valor de uno respecto de los otros[18].

Si nos centramos de forma específica en el estado de conservación podemos ver que se presenta como un atributo que depende de la perspectiva del profesional que lo analice, siendo un factor intrínseco y subjetivo. Para ello es necesario un estudio realizado por expertos, ya que la estabilidad material de la obra es algo individual y con múltiples factores que juegan en esta variable.

Podemos decir, siguiendo además la línea teórica anteriormente planteada, por medio de los estudios socio-económicos realizados por el *Getty Conservation Institute*, que ningún valor de un bien está por encima de otro, todos ellos conviven, pero pueden entrar en conflicto en su valoración. Hay que comprender el valor de conservación como el atributo que representa el estado del bien (tanto en la actualidad como en el futuro) frente a los diversos deterioros que puedan poner en peligro la tangibilidad y materialidad de las obras, dos de las características que hace al mercado del arte algo específico a nivel económico.

Pero la problemática viene desde el punto en el que la conservación se analiza con una proporción geométrica generalista. Ana Pilar Vico Belmonte nos hace referencia y luz frente al tema, con una conciencia en la repercusión del precio en base al estado de conservación, «cuanto mejor se conserve mejor tasación tendrá, pero establecer un valor de pérdida por su mala condición es complejo. Hay una serie de factores que influirán: la naturaleza de dichos daños, a los valores a los que afecta y su posible futuro»[19]. Es una

[16] Internos: derivados de las características intrínsecas de la obra, como la calidad, autoría, técnica, medidas, soporte y rareza etc, surgen de la demanda demostrada por los coleccionistas. Externos: derivados de su trato en el mercado, su medio de venta, la moda etc

[17] Método sintético en base a su proporcionalidad por Jesús Lozano, siendo el resultado de un valor con la relación de características de una obra y su precio de transacción de obras testigo, con la cuantificación de las características coincidentes dentro de unos parámetros.

[18] VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús: El mercado del arte y su relación con el blanqueo de capitales. *Libro blanco de mejores prácticas sobre recuperación de activos. Proyecto CEART*, 2012, pp. 195.

[19] VICO BELMONTE, Ana, PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, LAGUNA SÁNCHEZ, Pilar: *La*

realidad, las obras presentan diversas características y valores sustentados sobre un conjunto de materiales expuestos a deterioros. No podemos valorar de igual manera una degradación o proceso de alteración centrado en una capa pictórica o que en un soporte, no supone el mismo grado de deterioro, riesgo o inestabilidad.

Para poder avanzar en la solución de establecer el valor que pierde o gana una obra frente a su conservación material, es necesario analizar la repercusión de los diferentes matices que entran en juego en la tasación y valoración de los bienes. Para ello fue necesario presentar un enfoque entre campos de conocimiento, para así llegar a la conclusión final que nos va a permitir la toma de decisiones, valoraciones y estimaciones en el campo práctico. Buscamos la estabilidad, la permanencia y la revalorización del conocimiento del bien artístico a analizar.

Tenemos que tener claro que las obras han de tener independencia del valor comercial y que éste no debe ser un criterio para intervenir, pero un mayor conocimiento ante su estado de conservación permitiría acercarnos a la obra de una forma más realista.

4.- ¿SE PUEDE MEDIR DE FORMA ANALÍTICA Y PONDERATIVA EL ESTADO DE CONSERVACIÓN?

Con las conclusiones teóricas de los anteriores apartados podemos decir que el estado de conservación alberga un potencial a la hora de analizar las obras desde el punto de vista económico. El objetivo es el diseño de una propuesta técnica que ponga en valor el análisis del atributo del estado de conservación aplicado a los métodos de tasación analíticos.

Partimos del enfoque metodológico planteado en el *Manual de Gestión de Riesgos de Colecciones,* realizado desde el año 2007 al 2010 de la mano del ICCROM, CCI y ICN4, con un origen a partir de la colaboración entre las instituciones como el ICCROM, *The Canadian Conservation Institu* (CCI) y *The Netherlands Institute for Cultural Heritage* (ICN)[20]. Se presenta como un enfoque de trabajo práctico frente a la gestión y el estudio de riesgos en colecciones:

> Se basa en la idea de que uno puede emplear alguna noción de valor para definir el objetivo y que uno puede hacer una especie de cálculo racional para cuantificar todos los fenómenos que ponen en peligro ese objetivo[21].

Aunque en apariencia se destine a la conservación preventiva exponiendo los principales riesgos y ayudando a minimizarlos, podemos ver cómo su adaptación a nuevos campos es posible por medio de un enfoque basado en la norma técnica AUS/NZ de gestión de riesgos.

También debemos nombrar la descripción del método planteado por la UNESCO-ICCROM en las normas internacionales como la ISO 31000:2018, aplicada a la normativa española por medio de AENOR como la UNE-ISO 31000:2018: *Gestión de riesgos Principio y*

rentabilidad de las obras de arte, Madrid, Dykinson S.L, 2013, p.193

[20] Antecedentes en el manual *Reduciendo riesgos en colecciones*, realizado en: 2003 en Ottawa, 2005 en Rome, 2006 en Ottawa y 2007 en Sibiu.

[21] STEFAN MICHALSKI y JOSE LUIS PEDERSOLI, *Manual de gestión de riesgo de colecciones*. UNESCO, 1992, p.29.

Directrices[22]. Además, debemos nombrar la puesta en escena de dichas metodologías en el campo de valoración y conservación del patrimonio arqueológico de la mano de William D. Lipe y su aplicación en el territorio español[23].

Con todo esto podemos ver como el estado de conservación se somete a un ciclo de trabajo: una identificación, una organización, el análisis de los agentes y riesgos que se deben incluir en la valoración de un bien.

5.- PROPUESTA DE UN MÉTODO DE ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN EN LOS MÉTODOS DE TASACIÓN ANALÍTICOS

La filosofía del método viene fundamentada a través de un estudio de la obra basada en la gestión de riesgos:

5.1. Documentación e identificación del bien artístico y de colección:

Previamente se deben conocer las obras desde los puntos de vista materiales y técnicos, por medio de estudios visuales o con el apoyo de técnicas analíticas más complejas. Esto nos permitirá conocer datos específicos de los bienes y así comprender sus características tangibles. Además de determinar su historia material y el ambiente en el que convive o convivirá la obra.

5.2. Diagnóstico del estado de conservación:

Por medio de un estudio en el que determinaremos: las formas de alteración, los agentes de los cuales derivan estas y los procesos de deterioro, tanto a nivel físico, químico como biológico:

- Diagnóstico curativo: permite conocer el estado de conservación presente por medio de procesos activos de deterioro.

- Diagnóstico preventivo: permite conocer el estado de la obra en el futuro por medio de la valoración de riesgos potenciales.

5.3. Definición y desarrollo del método:

El objetivo es obtener un valor que sea el resultado de las relaciones que existen entre el diagnóstico del estado de conservación de la obra y su valor económico. Se puede aplicar a cualquier método analítico de tasación en el cual se pueda introducir más de una característica. La diferencia frente a otros atributos reside en la ponderación de factores intrínsecos del bien, no reside en la cotejación de obras testigo, ya que es un factor individualizado, único y variable.

Los datos objetivos del estado de conservación de la obra nos permiten la ponderación de los atributos integrantes en la valoración. Partimos desde la perspectiva de un análisis cuantitativo, con base en el impacto y la extensión de la alteración frente a un estrato determinado de la obra. La valoración se realiza en base a una tabla de matrices de probabilidades, con una escala ponderada (entre leve, medio, alto y muy alto) con valores

[22] UNE-ISO 31000:2018 *Gestión del riesgo. Directrices*, 2018, Disponible en:https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu norma/norma/?Tipo=N&c=N0059900. [Última revisión: 22-03-2020]

[23] CARRERA RAMÍREZ, Fernández y BARBI, Víctor, *Criterios de selección para yacimientos arqueológicos susceptibles de ser conservador*. Vigo. Coloquio Gallegos de Museos, 1992.

descriptivos y finalmente expresados de una forma numérica.

		Estrato			
		Leve	Medio	Alto	Muy Alto
Factor de alteración intrínseco	Bajo	8	7	6	5
	Medio	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3
	Muy alta	5	4	3	2
		Leve	Medio	Alto	Muy alto
Factor de alteración extrínseco	Bajo	8	7	6	5
	Medio	7	6	5	4
	Alto	6	5	4	3
	Muy alta	5	4	3	2

Tabla 1. Matriz de la base del atributo del estado de conservación (Ac). Fuente: Elaboración propia, 2018.

5.1. Diagnostico curativo *(Dc):*

Nos muestra cual es el resultado operacional del diagnóstico presente de la obra (*Dc*) con el análisis de los factores de alteración propios (C_1) y producidos por agentes externos (C_2). Todo ello en los extractos donde se desarrollan las alteraciones, en esta propuesta se plantean tres[24](*Ca, Cb, Cc*).

Su definición operacional es la suma de los estratos de la obra frente al impacto y extensión de sus alteraciones, tanto intrínsecas como extrínsecas, dividido entre tres, multiplicado por los porcentajes de los coeficientes de ponderación del diagnóstico curativo (P_1) y preventivo (P_2), ambos con un valor del 50%[25]. Por último, la multiplicación por el peso total de la ponderación curativa (*Pc*) con un valor del 40%[26] .

$$Dc = \left(\left(\frac{C_{1a} + C_{1b} + C_{1c}}{3}\right) * P_1 + \left(\frac{C_{2a} + C_{2b} + C_{2c}}{3}\right) * P_2\right) * P_c$$

5.1 Diagnostico preventivo (*Dp*)

Nos muestra cual es el resultado operacional del diagnóstico futuro de la obra (*Dp*) con el análisis de los factores de alteración propios (R_3, A_5) y producidos por agentes externos (R_4, A_6) a nivel de riesgo, siendo la ausencia o presencia de la alteración en el futuro y la activación siendo la probabilidad o gravedad de que se vuelva presentar la alteración. Todo ello en los extractos (R_a, R_b, R_c, A_a, A_b, A_c) donde se desarrollan las alteraciones.

[24] La propuesta se plantea como un previo donde se establecen tres estratos para la adaptación de diferentes tipologías de bienes: escultóricos, pictóricos y de documentación.

[25] Las ponderaciones porcentuales nos permiten atribuirle un peso a la conservación presente y futura en los diferentes estratos a analizar y en la formula global.

[26] Se entiende que el potencial estado de conservación en el futuro de la obra presenta más peso en la revalorización o valor de mercado. En cada caso la igualdad de los porcentajes tiene que sumar 100%, se puede cambiar los valores porcentuales según las condiciones y estudio de la obra, lo que permite una flexibilidad de la formula ante las características de la obra.

Su definición operacional es la suma de los tres estratos de la obra frente a al impacto y extensión de sus alteraciones

$$R = \left(\left(\frac{R_{3a}+R_{3b}+R_{3c}}{3}\right) * P_3 + \left(\frac{R_{4a}+R_{4b}+R_{4c}}{3}\right) * P_4\right) * P_r$$

$$A = \left(\left(\frac{A_{5a}+A_{5b}+A_{5c}}{3}\right) * P_5 + \left(\frac{A_{6a}+A_{6b}+A_{6c}}{3}\right) * P_6\right) * P_a$$

tanto intrínsecas como extrínsecas, dividido entre tres, multiplicado posteriormente por los porcentajes de los coeficientes de ponderación del diagnóstico curativo (P_3, P_5) y preventivo (P_4, P_6) ambos con un valor del 50%[27] . Por último, la multiplicación por el peso total de la ponderación preventiva (P_p) con un valor del 60%.

Podemos concluir que la ponderación de atributos para el estado de conservación se obtendrá con la fórmula:

$$Ac = \left(\left(\frac{C_{1a}+C_{1b}+C_{1c}}{3}\right) * P_1 + \left(\frac{C_{2a}+C_{2b}+C_{2c}}{3}\right) * P_2\right) * P_c +$$

$$\left(\left(\left(\frac{R_{3a}+R_{3b}+R_{3c}}{3}\right) * P_3 + \left(\frac{R_{4a}+R_{4b}+R_{4c}}{3}\right) * P_4\right) * P_r\right) +$$

$$\left(\left(\left(\frac{A_{5a}+A_{5b}+A_{5c}}{3}\right) * P_5 + \left(\frac{A_{6a}+A_{6b}+A_{6c}}{3}\right) * P_6\right) * P_a\right) * P_p$$

Los valores con los que trabajaremos en la fórmula se obtendrán mediante las tablas con matrices que se muestran en el anexo del artículo. Estas nos permiten clasificar y priorizar los riesgos, alteraciones y determinar el alcance en el diagnóstico del estado de conservación.

La ponderación y el resultado del atributo de conservación (*Ac*) se resume en un resultado final de carácter numérico, entre los valores de 8 como máximo y 2 como mínimo:

- Los resultados comprendidos entre el 8-7 nos indican un impacto o extensión baja del atributo del estado de conservación: se nos presenta una obra con unas condiciones óptimas de conservación, con unas alteraciones que generan un impacto o extensión mínimo en los diferentes estratos de la obra y se plantea necesidad una intervención de carácter preventivo.
- Los resultados comprendidos entre 6-5 nos indican un impacto o extensión moderados del atributo del estado de conservación: con una obra expuesta a unas condiciones de conservación poco estables, las alteraciones generan un impacto o extensión en los estratos que pueden derivar en una posible intervención de carácter curativo.
- Los resultados comprendidos entre 4-2, nos indican un impacto o extensión alto del atributo del estado de conservación: con una obra expuesta a unas condiciones de conservación negativas, las alteraciones generan un impacto o extensión en sus estratos con un daño elevado y la necesitar una intervención material a nivel de restauración.

6.- EL CASO DE AMPARO SEGARRA

La metodología presentada en capítulos anteriores no tiene sentido sin la puesta en práctica en obras reales, realizando así una estimación del valor económico

de estas. Fue esencial la colaboración de la Fundación Eugenio Granell y especialmente sus departamentos de conservación-restauración y colecciones. Desde este artículo se muestra nuestro agradecimiento debido al esfuerzo, facilidad y confianza depositada en este proyecto.

Amparo Segarra (Valencia 1915-Madrid 2007) fue la figura escogida en la fase final de la investigación. De ella podemos destacar su papel clave en el exilio español durante la guerra civil, también en el mundo del teatro entre 1944 a 1969[28] y por ser la mujer que acompañó al artista Eugenio Granell[29] en su plenitud profesional y personal. Pero desde este artículo quisimos centrarnos en una faceta menos usual, su línea artística entorno a la técnica del *collage*. Muy influida por la corriente surrealista del fotomontaje, entre los años 1956 a 1985. En ella se pueden ver fases:

- La primera por medio de las composiciones con revistas de moda de los años 50 sobre un fondo realizado por su marido.
- La segunda con su estancia en Nueva York se puede ver una influencia de la corriente *pop*, con recortes de revistas de la época.

Su temática esta siempre ligada a la denuncia de temas de actualidad como la situación de la mujer o la reflexión frente a los valores religiosos[30].

6.1 Identificación y descripciones de las obras a valorar:

Gracias a esta investigación se encontró una salida para la obra de una artista oculta. Amparo Segarra supuso un reto, tanto a nivel de estudio como de comprensión, ya que la falta de información fue una barrera que se tuvo que solventar con un estudio preciso de la figura de la artista y sus intenciones comerciales, dar valor es el paso más difícil ante una revalorización.

De las ciento cincuenta obras de la colección, el criterio de selección fue el grado de deterioro, los agentes de alteración, los procesos de degradación y los campos de acción. Podemos ver obras muy similares en características extrínsecas e intrínsecas. Todas ellas son obras gráficas, con la técnica de *collage*[31], realizado en papel de revista encolado con base en acetato de polivinilo

[28] Puerto Rico y Nueva York.

[29] Pintor surrealista gallego (1912-2001) http://www.fundacion-granell.org/

[30] *Collages de Amparo Segarra*, 2000, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela.

[31] «Técnica que consiste en pegar recortes de papel de diversos tipos (coloreado, fotografías, telas u otras materias sobre un fondo (pintado o no). Actualmente es esta técnica se emplean una gran variedad de materiales y cargas (incluso objetos), dependiendo de la creación del artista. El término collage es de origen francés, empleado por los artistas de la vanguardia de principios del siglo XX (principalmente dentro del seno del cubismo y del futurismo) para designar esta nueva técnica pictórica». Tesauros - Diccionarios del patrimonio cultural de España – *Collage*. Disponible en: http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1012922.html. [Última revisión 23 marzo 2020].

ILUSTRACIÓN 1.. LA MANO DEL PEZ, AMPARO SEGARRA, 1980, 29,2 X 24 CM, OBRA GRÁFICA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2018

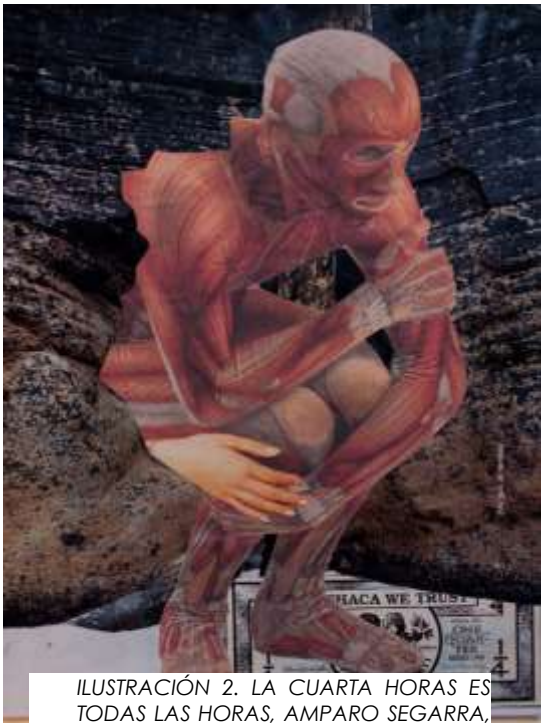


ILUSTRACIÓN 2. LA CUARTA HORAS ES TODAS LAS HORAS, AMPARO SEGARRA, 1980, 30 X 21.5 CM, OBRA GRÁFICA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2018

ILUSTRACIÓN 3. STOP, AMPARO SEGARRA, 1991, 29,2 X 24 CM, OBRA GRÁFICA. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.

6.2 Factores que influyen en la valoración:

a. Factores extrínsecos:

Podemos ver cómo influyen el valor de mercado de la obra:

- Marco geográfico o localización: carácter nacional, centrado en Madrid y Galicia, pero muy ligada a la vida de Eugenio Granel y su influencia en el mercado latinoamericano[32]. Se trata de una colección amparada por la Ley de Propiedad intelectual[33] con el derecho sobre su heredera natural, su hija Natalia.

[32] VILLAVERDE SOLAR, Mº Dolores, *Mujer, guerra y arte: simbolismo en los collages de Amparo Segarra.* Millars: Espai i historia, vol. 47, no. No2, Esclavos, criados, nobles y reyes. SS. XIV a XVII, pp. 174.

[33] Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

- Nivel de mercado: "de primera mano" con una relación directa entre coleccionista y artista en vida, con una relación de "galerista a coleccionista", debido a la cercanía de clientes a la familia o con un lazo sentimental ligado a la figura de Eugenio Granell.
- Momento en que realiza la tasación o venta de la obra: la fecha de informe de valoración por parte de la Fundación Eugenio Granell es del año 2009, a raíz de la primera exposición monográfica de la artista[34] y con una donación *por mortis causa* en el año 2007.
- Métodos de venta: nunca por medio de una subasta, siendo una artista con una venta cómoda en la galería y de forma *on-line*.
- Escasez o demanda de ese tipo de obra en mercado: presenta una demanda en la sombra, debido a ser una artista con temas de debate actuales en una época de exilio, con una técnica propia y una demanda a medida que se descubre su figura[35].

b. Factores intrínsecos:

La valoración según los factores intrínsecos, siguen el estudio, investigación, catalogación y descripción base de la información dada por la institución colaboradora:

- Autoría: todas las obras de Amparo, valenciana, exiliada fruto de la guerra civil española, con una faceta de actriz entre los años 1944 y 1969. Nuestra labor se centra en el año 2007, cuando se investiga no solo su vida como mujer del ya difunto Eugenio Granell, sino también como figura para el mundo artístico gallego con una producción escasa. La calidad técnica del artista es algo delicado, no presenta un reconocimiento clave en el mercado.
- Dimensiones: nos encontramos con un patrón similar en medidas, con la valoración de precio poco influyente. Con un formato muy interesante, con una relación tamaño precio que beneficia las obras con un tamaño pequeño, con facilidad de almacenamiento, transporte y manipulación etc.
- Técnica de realización y soporte de la obra: Amparo Segarra presenta una identidad clara bajo la técnica del *collage*[36].
- Temática: presenta una reivindicación con ideales, su inmigración sin censura, con una obra que muestra el voto, la liberación de la mujer, la guerra, el trato de la naturaleza etc.

Se cotejaron con bienes vendidos con anterioridad en el mercado, los cuales se presentan a continuación:

[34] 2007, *Memoria de un encuentro vital*. Fundación Eugenio Granell. Santiago de Compostela

[35] Después de la realización de dicho proyecto se realizó una exposición por parte del IVAM de Valencia: *A contratiempo: medio siglo de artistas valencianas 1929-80*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2018.

[36] Según *Artprice,* la obra gráfica representa el 22% de las facturaciones del mercado.

		Lugar [37]	
A donde van las ovejas	1	EEGEE-3	**500 €**
El fantasma se va	2	EEGEE-3	**250 €**
Vacaciones	3	EEGEE-3	**250 €**
La hora de la siesta	4	EEGEE-3	**250 €**
Las raíces lo invaden todo	5	EEGEE-3	**500 €**
Los que partieron	6	EEGEE-3	**500 €**
Sorpresa nevada para las monjas	7	EEGEE-3	**500 €**
STOP	8	EEGEE-3	**500 €**
La puesta azul	9	EEGEE-3	**350 €**
La hogaza de pan	10	EEGEE-3	**250 €**
Sin título	11	F.Granell[38]	
El tiempo se ablanda con el agua	12	F. Granell	
Buenos días España	13	F.Granell	
Niveles de la lluvia	14	BALCLIS	**250 €**

Tabla 2.. Relación de obras testigo, con datos básicos. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Podemos ver como las obras testigo se asemejan en muchos de sus valores económicos y en ciertos puntos de sus atributos a analizar, donde la búsqueda fue por medio de fuentes primarias, la propia Fundación Granell y las fuentes secundarias en los catálogos de libre acceso de las galerías. Existen otras obras en manos de coleccionistas privados, pero sin intermediación económica en su adquisición.

A continuación, podemos ver de forma gráfica el reflejo de dichos atributos en las catorce obras testigo.

GRÁFICA 1. REPRESENTACIÓN DEL ATRIBUTO DE CALIDAD DE LAS OBRAS TESTIGO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2020.

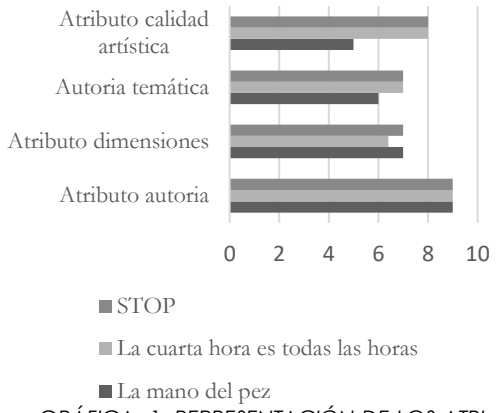
GRÁFICA 2. REPRESENTACIÓN DEL ATRIBUTO DE LAS DIMENSIONES DE LAS OBRAS DE TESTIGO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2020.

GRÁFICA 3. REPRESENTACIÓN DEL ATRIBUTO DE AUTORÍA DE LAS OBRAS TESTIGO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2020.

Podemos ver la comparación general frente a los atributos de las obras a analizar:

[37] EEGEE-33, Galería de arte contemporáneo, Madrid, Disponible en: http://www.eegee3.com/. [Última revisión: 23-03-2020]

[38] Tasación no presentada al público por la privacidad de datos de la institución.



GRÁFICA 1. REPRESENTACIÓN DE LOS ATRIBUTOS DE LAS OBRAS A ANALIZAR. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA, 2020.

Entramos a valorar el nuevo atributo introducido, por medio de un proceso de estudio técnico de las obras:

6.3. Documentación e identificación del bien artístico y de colección:

Primeramente, una evaluación previa, con un estudio técnico y material, donde concluimos que nos presentamos ante tres obras gráficas con una técnica del *collage*, con características de la etapa del surrealismo y con una influencia clara de Eugenio Granell.

El elemento sustentante está conformado por un cartón fino sobre el cual se ha adherido un papel de prensa, celulósico en base de pasta maderera, un gramaje 45,0 g/m^{2,} con recortes pertenecientes a revistas de la época, con una unión por medio de un adhesivo vinílico con base en acetato de polivinilo (PVA).

El entorno se encuentra controlado, dentro de los planeros en el almacén de la Fundación Eugenio Granell, institución a la cual llegó en el año 2007. Por lo tanto, podemos establecer una historia material previa en manos de la propia Amparo y su domicilio en Madrid.

6.4. Diagnóstico del estado de conservación:

De manera general podemos ver unos patrones comunes de alteraciones presentes en todas las obras, como pueden ser los deterioros químicos, provocados por la propia condición vital de los materiales sumándose a las condiciones previas de almacenamiento, que provocaron la despolimerización, acidez, manchas de humedad y ondulaciones. A nivel de deterioro físico-químico podemos hablar de efectos de falta de acción del adhesivo y manipulación directa, provocando daños como pueden ser las rozaduras, levantamientos, cortes y dobleces, sobre todo en las zonas laterales.

- *STOP:* podemos ver una mayor acción de los deterioros físicos, empujados por causas químicas, donde los cortes, levantamientos, rozaduras y faltas se hacen más notables, con pérdidas materiales en la zona central de la obra.
- *La mano del pez:* del soporte secundario no está presente en la actualidad, dejando la obra en un estado muy delicado de conservación, con un nivel de acidez elevado. Por la información compartida por la Fundación Eugenio Granell, durante su estancia en Madrid, se presentaba enmarcado en un intento de ocultar las faltas presentes en la zona inferior, lo que provocó gran parte de los daños localizados en esa zona.
- *La cuarta hora son todas las horas:* con un estado de conservación óptimo y estable, con las degradaciones propias y naturales, pero sin unos puntos destacables a solventar.

Bajo este breve diagnóstico aquí realizado, podemos concluir con un informe del estado de conservación desarrollado en el trabajo, donde se analiza el campo curativo, preventivo, causas y motivos a intervenir. Los datos aquí plasmados son el resultado de dicho informe previo y la posterior aplicación en el atributo del estado de conservación (*Ac*), en base a la metodología anteriormente planteada:

La mano del pez

Atributo autoría para la obra	**X_1= 9**
Autoría dimensiones para la obra	X_2= 7
Autoría temática para la obra	X_3= 6
Atributo calidad artística para la obra	X_4= 5
Atributo del estado de conservación	*Ac*=2,4

Tabla 3. Atributos para la obra La mano del pez. Fuente: Elaboración propia, 2018.

La cuarta hora es todas las horas

Atributo autoría para la obra	**X_1= 9**
Autoría dimensiones para la obra	X_2= 7
Autoría temática para la obra	X_3= 7
Atributo calidad artística para la obra	X_4= 8
Atributo del estado de conservación	*Ac*=7,01

Tabla 4. Atributos para la obra La cuarta hora es todas las horas. Fuente: Elaboración propia, 2018.

STOP

Atributo autoría para la obra	**X_1= 9**
Autoría dimensiones para la obra	X_2= 6,4
Autoría temática para la obra	X_3= 7
Atributo calidad artística para la obra	X_4= 8
Atributo del estado de conservación	*Ac*=5,03

Tabla 5.Atrbutos para la obra STOP. Fuente: Elaboración propia, 2018.

Con estos resultados podemos ver como la obra *La mano del pez* presenta el estado de conservación más precario, con un nivel de impacto o extensión alta ante los factores de alteración internos, derivados de deterioros químicos, además de ser una obra expuesta a unas condiciones de conservación poco estables en su pasado y una manipulación incorrecta. Por ello se presenta como la obra con mayor posibilidad de pérdida material, permanencia en el futuro y con la necesitad de una intervención directa.

El resultado de 7,01 nos indica que se trata de una obra con unas condiciones óptimas de conservación, *La cuarta hora es todas las horas* es la pieza con mayor permanencia en el futuro y la que presenta mejor estado de conservación.

Finalmente, con un valor del 5,03 podemos ver *STOP*, una obra expuesta a unas condiciones de conservación poco estables en el pasado, pero sin tener unas alteraciones con un impacto o extensión pronunciados en los estratos y presenta una posible necesidad de intervención de carácter curativo, para prevenir una futura degradación mayor.

7. – CONCLUSIONES FINALES

Para las obras con los atributos conjugados en la fórmula de tasación finalmente podemos decir:

- Sin tener presente el atributo de conservación: ***La mano del pez* 530, 00 euros*, La cuarta hora es todas las horas:* 624,25 euros *y STOP:* 610,45 euros.**
- Sumando el atributo del estado de conservación: ***La mano del pez:* 424,50 euros**, ***La cuarta hora es todas las horas:* 500,80 euros** *y* ***STOP:* 489,36 euros.** Podemos ver a tres obras con una similitud

a nivel de mercado, muy cercanas en sus diversos atributos y sin embargo plantean tres resultados diferentes, cuando en un inicio su tasación por parte de la institución presentaba el mismo valor en los tres casos.

Podemos ver como *La mano del pez,* con el estado de conservación más débil, se presenta como la obra con menor valor en el mercado, fruto de sus alteraciones y daños materiales, muchas de ellas irreversibles.

Sin embargo, *La cuarta hora es todas las horas* y *STOP*, se presentan con un valor más elevado, siendo las obras más estables, con una conservación más preventiva y por lo tanto mayor permanencia en el tiempo y en el mercado.

En conclusión, los bienes a analizar son insustituibles para la colección de la artista Amparo Segarra, únicos y desgraciadamente deteriorables, donde podemos ver que su conservación puede ser un motivo diferenciador ante su valor de mercado. El éxito de los resultados muestra una mayor subida o bajada de la tasación final frente a sus daños.

De una manera más esperanzadora frente a la continuidad del tema de investigación, podemos ver como la referencia completa al estado de conservación es el éxito y el objetivo de la propuesta, donde se valora una obra frente a su estado material, con un estudio previo y preciso, además, nos permitió dar valor la figura de Amparo Segarra.

También se han conocido los principales factores influyentes que modifican y alteran las obras, ya sean pertenecientes a su entorno inmediato o al ambiente externo, así como los riesgos de deterioro que estos condicionantes representan en su valor de mercado. Son importantes en los métodos de valoración analíticos, tanto a nivel científico como a nivel profesional, en ciertos casos fruto de la experiencia y la práctica.

La importancia de los conocimientos adquiridos reside en las medidas y procesos previos en todo proyecto, el valor concienciación social, la apertura de mente en muchos campos y dar valor a un bien artístico con una importancia tangible e intangible.

También debemos ser críticos, esta metodología es un mero esqueleto que debe continuar con un estudio profundo a nivel matemático, estadístico y económico, afinando la fórmula y su aplicación. No ha sido objeto de este artículo plasmar la solución directa a la problemática planteada, sino mostrar la idea previa y que es posible ponderar dichas características de los bienes. Por ello la investigación continúa actualmente por medio de una tesis doctoral llevada a cabo en la Universidad Complutense de Madrid desde el año 2018, en la línea de investigación de Ciencias de la Documentación, dirigido por José María Francisco de Olmos y Ana Pilar Vico Belmonte bajo el título "*Investigación, diseño, propuesta de estudio y metodologías en la valoración económica del patrimonio cultural y su conservación*."

La idea aquí plasmada está en continuo avance y análisis bajo ojo crítico, donde muchas cosas se han modificado. Se han detectado posibles errores, mejoras y de forma positiva la rectificación, para que cuando esta investigación vea finalmente a la luz lo haga de una forma completa.

Con todo ello, y llegados a este punto, podemos responder de forma afirmativa todas las respuestas planteadas en el inicio de esta investigación: la tasación debe ir de la mano de la conservación y viceversa, la tangibilidad de las obras en el mercado dependerá de su permanencia y que existan soluciones que permitan el análisis profundo de las obras ante el atributo del estado de conservación como las propuestas en este artículo.

Son innumerables las aplicaciones y aportaciones de este proyecto y por ello nos hacemos una última cuestión: ¿a quién está destinada esta investigación?, la respuesta es sencilla, a todo aquel que busque o pretenda un trato de los bienes acorde a su valoración, necesidad e influencia.

8.- BIBLIOGRAFÍA:

ACRE, Manifiesto *"Por el Patrimonio. Por una Profesión Necesaria"*. Asociación Española de Conservadores-Restauradores, 2018, Disponible en: https://asociacion-acre.org/acciones/manifiesto/. [Última revisión: 19-03-2020]

AVRAMI, ERICA, Mason, Randall y DE LA TORRE, Marta: Values and Heritage Conservation: Research Report. Los Angeles, Getty Conservation Institute. 2000.

CARRERA RAMÍREZ, Fernández y BARBI, Víctor, *Criterios de selección para yacimientos arqueológicos susceptibles de ser conservador*. Vigo. Coloquio Gallegos de Museos, 1992.

Collages de Amparo Segarra, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 2000.

CONFEDERACIÓN EUROPEA DE ORGANIZACIONES DE CONSERVADORES-RESTAURADORES, *Directrices profesionales de E.C.C.O: profesión y su código ético.* Asamblea General de E.C.C.O. 1 de marzo del 2002, Bruselas.

CRIADO BOADO, Felipe: *Visibilidad e interpretación del registro arqueológico.* Trabajos de Prehistoria, 1993, vol. 50, no. 0, pp. 39-56. Disponible en: http://tp.revistas.csic.es/index.php/tp/article/view/488/504. [Última revisión 4 noviembre 2019].

DE LA TORRE, Marta: *Assessing the Values of Cultural Heritage: Research Report.* Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002. Disponible en: http://www.getty.edu/gci. [Última revisión 22-03-2020]

EEGEE-33, Galería de arte contemporáneo, Madrid, Disponible en: http://www.eegee3.com/. [Última revisión: 23-03-2020]

GARCÍA MEDRANO, María Luisa, VICO BELMEONTE, Ana y YÁBAR PÉREZ-BUSTAMENTE, Diana: *Problemática de la tasación: la pintura moderna y contemporánea. Picasso, periodos azul y rosa.* Asociación Europea de Dirección y Economía de Empresa. Congreso Nacional, 2008

GREFFE, Xavier: *L'économia politique du patrimoine culturel: de la médaille au rhizome.* ICOMOS, 17th General Assembly, 2011.

INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA, MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, *Documentos nacionales e internacionales sobre*

criterios de intervención. Disponible en: https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion/documentos-nacionales-internacionales.html. [Última revisión 22-03-2020]

JEFATURA DEL ESTADO, *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. 29 junio 1985.

MASON, Randy: *Economics and Heritage Conservation: A Meeting Organized*, The Getty Conservation Institute, 1999.

MATEOS RUÍZ, María Dolores: *El gran coleccionista Felipe IV y grandes conservadores y restauradores de su tiempo: Velázquez, Carducho y Murillo,* Atrio. Revista de Historia del Arte, v. 8-9, 1996.

MCANDREW, Clare: *Fine Art and High Finance: Expert Advice on the Economics of Ownership*. John Wiley & Sons, 2010.

MELLADO, C. y PLEGUEZUELO, Y.H., *Tasación y Valoración. Situación Actual y Perspectiva de Futuro*. Estudios de Economía Aplicada, 2007, vol. 25.

MICHALSKI, Stefan y PEDERSOLI, José Luis, *Manual de gestión de riesgo de colecciones*, 2009, UNESCO. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000186240. [Última revisión 11 marzo 2020].

MOINE, Céline EHRMANN, Thierry y MINGUET, Jean: *The Art Market in 2019*. Lyon: Artprice, 2020.

MORENO CIFUENTES, María Antonia: *Aspectos sociales de la conservación y restauración del patrimonio*. Ge-conservación, 2013, no. 4.

RAMÍREZ CARRERA, Fernando: *La protección del arte prehistórico ibérico ¿Misión imposible?,* Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet, Vol.4, Nº3, 2002, p.7. Disponibles en: https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/ [Última revisión: 20-03-2020]

REIXACH, Lluís Peñuelas I: *Valor de mercado de las obras de arte y de los bienes culturales*. 2005, Madrid, Marcial Pons.

S. FREY, Bruno y SERNA SANCHEZ, Ángel.: 1993. *La economía del arte. Un nuevo campo de investigación*, Revista de Derecho Financiero y de Haciendo Pública, vol. 43.

Tesauros - Diccionarios del patrimonio cultural de España – Collage. Disponible en: http://tesauros.mecd.es/tesauros/tecnicas/1012922.html. [Última revisión 23 marzo 2020].

THROSBY, David: *Determining the Value of Cultural Goods: ¿How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us?* Journal of Cultural Economics, 2003.

UNE-ISO 31000:2018 *Gestión del riesgo. Directrices*, 2018, Disponible en:https://www.une.org/encuentra-tu-norma/busca-tu norma/norma/?Tipo=N&c=N0059900. [Última revisión: 22-03-2020]

VICO BELMONTE, Ana, PALOMO MARTÍNEZ, Jesús, LAGUNA SÁNCHEZ, Pilar: *La rentabilidad de las obras de arte,* Madrid, Dykinson S.L, 2013.

VICO BELMONTE, Ana y PALOMO MARTÍNEZ, Jesús: El mercado del arte y su relación con el blanqueo de capitales. *Libro blanco de mejores prácticas sobre recuperación de activos. Proyecto CEART*, 2012.

VILLAVERDE SOLAR, Mº Dolores: *Mujer, guerra y arte: simbolismo en los collages de Amparo Segarra.* Millars: Espai i historia, vol. 47, Nº2, Esclavos, criados, nobles y reyes. SS. XIV a XVII.

VITRUVIUS POLLIO: *Los diez libros de arquitectura.* Barcelona, Linkgua Ediciones, 2008.

ANEXOS: **Matriz de la base del atributo del estado de conservación *(Ac)*. Fuente: Elaboración propia, 2018.**

PONDERACIÓN DE ATRIBUTOS DE DIAGNÓSTICO CURATIVO (DC)

		Estrato (a)				**Estrato (b)**				**Estrato (c)**			
		Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto
Factores de alteración intrínseco 1	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2
Factores de alteración extrínsecos 2	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2

PONDERACIÓN DE ATRIBUTOS DE DIAGNÓSTICO PREVENTIVO (DP)

Riesgo

		Estrato (a)				**Estrato (b)**				**Estrato (c)**			
		Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto
Factores de alteración intrínsecos 1	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2
Factores de alteración extrínsecos 2	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2

Activación

		Estrato (a)				**Estrato (b)**				**Estrato (c)**			
		Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto	Leve	Medio	Alto	M.Alto
Factores de alteración intrínsecos 1	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2
Factores de alteración extrínsecos 2	Baja	8	7	6	5	8	7	6	5	8	7	6	5
	Media	7	6	5	4	7	6	5	4	7	6	5	4
	Alta	6	5	4	3	6	5	4	3	6	5	4	3
	M.alta	5	4	3	2	5	4	3	2	5	4	3	2

EL MERCADO DEL ARTE, NEGOCIO Y FISCALIDAD

Ángeles Felipe Núñez
Grado en Historia del Arte y Máster en Mercado del Arte

RESUMEN:

A través del presente estudio basado en el Trabajo Fin de Máster que da nombre a mi artículo, "Mercado del arte" de la Universidad UDIMA (Madrid), pretendemos abordar de una manera clara y directa el comportamiento del mercado del arte y cómo influyen las políticas financieras y fiscales en él. Al final de la investigación, intentaremos dar alternativas de cómo podría responder nuestra legislación para sacarle el máximo rendimiento a este mercado.

ABSTRACT:

Using the thesis called "Mercado del Arte" at UDIMA University (Madrid), the purpose of this article is to address, clearly and directly, the art market behavior and how financial and fiscal policies affect it. At the end of this research work, we will try to provide alternatives about how our legislation could respond to obtain the most of this market..

PALABRAS CLAVE: *Mercado, coleccionismo, fiscal, inversión, financiera.*
KEYWORDS: *Market, collecting, taxes, instrument, financial..*

1.- QUÉ ES EL MERCADO DEL ARTE.

El mercado del arte es un mundo volátil, caprichoso, inseguro, a veces inaccesible, pero también romántico, apasionante, adictivo e ilustrador.

A lo largo de la historia, se han ido sucediendo mecenas y coleccionistas que han permitido cuidar a nuestros artistas más consagrados y reconocidos hoy en día, y perpetuar las piezas que hoy aclamamos y veneramos en museos de todo el mundo.

El coleccionismo se puede definir como la actividad de recopilar una serie de objetos que tienen una relación entre sí. En el caso del arte se puede tratar por ejemplo de diferentes pinturas de un mismo artista, que hacen un recorrido por su carrera artística, en el caso de los grabados, abordaría una misma serie como *Los Caprichos de Goya*, en la bibliofilia pueden centrarse en un autor concreto, un periodo histórico concreto o una rama literaria, en el caso de las artes decorativas o muebles pueden aglutinarse varios ejemplares de relojes *estilo imperio* o sillones *estilo regencia* y sin olvidar, el amplísimo y enriquecedor mundo de la numismática que agrupa tantas ramas como países en el mundo o civilizaciones conocemos.

Este artículo científico, se basa en el trabajo final del Máster en Mercado del Arte por la Universidad a distancia de Madrid (UDIMA), presentado en junio del pasado año 2019. Dicho lo cual, debo agradecer el apoyo tanto, personal como académico en el proyecto final de máster de mi tutora Silvia Albarrán Sanz, profesora en derecho financiero y tributario, especializada en asesoría fiscal y

tributaria, que consiguió sumergirme un poco más en el mundo financiero y fiscal y entender así desde otro punto de vista más realista y práctico, el por qué del comportamiento del mercado del arte, un camino que me ha abierto la puerta a la redacción de este artículo.

Nuestra intención es centrarnos sobretodo en las piezas artísticas de más importancia como puede ser la pintura contemporánea o antigua y todo aquello relacionado con el mundo de la obra gráfica, si bien es verdad que cada tipología se comporta distinto dentro del mismo mercado, dependiendo de una infinidad de factores, también es clarificador que existe un nexo en común, el dinamismo constante en este mercado.

Al igual que existen muchos tipos de coleccionismos distintos, existen varias tipologías de coleccionistas[1]:

Concretamente, encontramos tres de ellos por todos conocidos y que pueden resumir a la perfección como se maneja el mercado del arte.

El primero es, el coleccionista por "amor al arte", es aquel que compra las obras porque le conmueven, le influyen, le afectan y se deja llevar en todo momento por su gusto artístico. Disfruta del proceso de la compra, del conocimiento, de la búsqueda, …

El segundo es, "el coleccionista inversor", quizá uno de los más relacionados con nuestro articulo y nuestra visión, ya que se trata del coleccionista puramente inversor y estratégico, aquel que centra sus adquisiciones en futuras operaciones financieras que le aseguren rentabilidad.

Si bien la inversión en el arte, como hablaremos más adelante, es una inversión lenta y prorrogada en el tiempo, difícil de cuantificar y de predecir mucho más que cualquier otro activo financiero, pero sí con una gran seguridad y con un gran valor refugio, muchas veces muchísimo más alto en porcentajes que un bono, un plan de pensiones, un fondo de inversión o cualquier otro modelo que podemos encontrar hoy en el día en el mercado.

Por último, el coleccionista inversor-artístico, es aquel coleccionista culto y conocedor de la obra que está comprando, la cual elegiría en un primer momento por el gusto pero que fue adquirida finalmente por la seguridad o confianza de que está cometiendo una buena inversión. Siempre buscará una rentabilidad en sus inversiones artísticas o por lo menos poder venderlo por lo mismo que lo compró.

Con estos tres tipos de coleccionistas y sobretodo abordando al coleccionista inversor, nos hace ver mejor la idea de que el coleccionismo es un negocio y como cualquier negocio se busca la máxima rentabilidad.

Lo que sucede con el arte es que a diferencia de otros activos financieros, el arte no se puede predecir, no se pueden establecer unos parámetros, o usar unas ecuaciones matemáticas para calcular la rentabilidad que ese cliente tendrá, pero basándonos en precedentes, en otras obras, inversiones o grandes colecciones, se puede reducir en gran medida el riesgo de la inversión, analizando por ejemplo los remates de ventas en galerías o casas de subastas, los rankings de obras más caras, estudiando el mercado por años y estilos, …en definitiva, intentar predecir la cotización.

Efectivamente, dentro de esa predicción, no habrá unas normas fijas, porque entran en juego muchos otros valores: como la carrera del artista, cuándo y dónde se produce la venta, en qué país, de qué colección proviene, si ese año ha sido o será el centenario o bicentenario del nacimiento o muerte, si se han hecho exposiciones monográficas, en qué museos o galerías, si existen catálogos razonados, o si ha recibido premios de la crítica o del público, entre otras muchas cuestiones que afectan directamente a la pieza en sí, como la conservación, el tamaño, a quién perteneció anteriormente, dónde se encon-

[1] VICO, A. Asignatura "Agentes del Mercado del Arte". universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte. Unidad 2. Los compartimentos y perfil de los coleccionistas. P. 15.

traba o estuvo expuesta, si ha sido restaurada, a qué época pertenece en la cronología artística del creador, si es de época temprana, plenitud o madurez artística o por el contrario de sus últimos años, si tiene certificado, si ha sido incluida en esos catálogos razonados de los que hemos hablado anteriormente, o si es una de esas obras clave del recorrido del artista que evidentemente, han tenido muchísima más repercusión que otras, habiendo incluso sido hechas en el mismo tiempo artístico.

Cuando nos referimos a que el lugar y el momento es importante, es porque depende mucho de la situación económica, social, artística y cultural que atraviese el país.

Si nos encontramos en una situación financiera difícil la obra tendrá un tratamiento de valoración inferior, entrando en términos cuantitativos económicos, no cualitativos, ya que la calidad de la obra será la misma en el 2008 en plena crisis financiera, que en el 2005 sumidos en una vorágine de falsa riqueza y burbuja inmobiliaria o en pleno 2019 cuando ya hemos alcanzado una estabilidad y un crecimiento económico progresivo. Pero por todos es sabido, que cuando una situación financiera difícil se produce en un país el primer perjudicado es la cultura.

Sorprendentemente, la cultura es considerada prescindible cuando en realidad la cultura nos enseña, nos instruye y muestra con precedentes y hechos, como comportarnos y afrontar muchas de las crisis y situaciones difíciles que atraviesa la sociedad actual. Pues bien, paradójicamente, cuando más debemos aferrarnos a ella, más nos separan.

Por ello, es aconsejable, dejando atrás todo este discurso poético sobre la cultura, que cuando un coleccionista o un inversor quiere vender una obra de arte, no lo haga en momentos de situación económica difícil, al igual que el propietario de una casa no vende una propiedad en plena decadencia del mercado inmobiliario porque perderíamos dinero o dejaríamos de ganar, que en términos de inversión es casi lo mismo. Un inversor destina un dinero a una operación para que le retribuya beneficios económicos, ya sea en corto o largo plazo, por tanto, el hecho de no ganar nada, también supone una pérdida, ya que ha "congelado" un capital que no ha podido invertir en otras operaciones.

Cuando un coleccionista establecido con una gran colección y un gran potencial económico, desea desprenderse de alguna de sus obras, porque le interesa adquirir otras, debe tener en cuenta que o bien lo hace con capital propio o bien entiende y asume que las ventas se harán por debajo del precio que podrían haber alcanzado.

El Dónde es esencial, deberemos buscar la opción óptima para la transacción, ya sean casas de subastas o galerías con una gran proyección internacional, con altos números de ventas y remates importantes y capacidad de asumir la operación, montando alrededor de la venta ese escenario marketiniano adecuado.

El escenario geográfico también ha de tenerse en cuenta, si se vende en un país donde las políticas fiscales favorecen este tipo de compras o penalizan a los inversores en el mercado del arte.

Por ello, en muchas ocasiones, numerosos coleccionistas españoles eligen vender fuera de nuestras fronteras ya que la Ley de Patrimonio Histórico Español es una de las más restrictivas del mundo para salvaguardar nuestras obras autóctonas y nuestro gran patrimonio tan valorado en todo el mundo que agradecemos y consumimos pero, que a su vez, nos restringe la participación en el mercado internacional.

Abordaremos a continuación esta serie de aspectos que hace que nuestra ley de patrimonio y nuestras políticas fiscales sobre el coleccionismo y la posesión de bienes artísticos sea tan diferente y tan restrictiva en comparación con otros países.

Fundamentalmente, hablaremos sobre la Ley española, pero dejaremos caer ciertos matices comparativos con algunos países como Inglaterra, Italia o Francia, cuyas políticas de tirbutación hace que sea difícil ponerse

al nivel en términos de venta y porcentaje anual en el mercado del arte mundial.

2.- IRPF Y EL IMPUESTO DE SUCESIONES Y DONACIONES.

Tomando como referencia y fuente de información principal de nuestro trabajo el Boletín Oficial del Estado (BOE) se pretende abordar el régimen fiscal en lo que acontece al coleccionismo privado en la actualidad.

Tratándose de operaciones comerciales, estudiaremos los dos impuestos exigibles a los contribuyentes poseedores de piezas de colección, correspondiente con el IRPF (Impuesto de la Renta sobre las personas físicas) y el Impuesto de Sucesiones y Donaciones.

La legislación española denomina las obras de arte como bienes culturales[2], por lo que se verán obligados a cumplir una serie de premisas ya que pertenecen al Patrimonio de todos los españoles, como los BIC (Bienes de Interés Cultural) o aquellas obras inventariadas en el Inventario general de bienes culturales.

Dichas premisas serían la conservación y buen estado de la pieza, el cuidado y préstamo de exposiciones y el consentimiento para visitas y su estudio.

En el terreno fiscal, debe hacerse frente a una serie de impuestos, dependiendo del hecho imponible realizado ya sea la tenencia, transmisión o enajenación del bien[3].

El impuesto de patrimonio no lo trataremos ya que se trata de un impuesto complementario del IRPF y tiene un fin puramente recaudatorio, por ello tras sus dos años de vigencia durante la crisis en 2011 y 2012 se ha visto prorrogado su uso en los últimos años con la firme intención de no ejecutarse.

Primeramente, pondremos en antecedentes al lector, instruyendo en términos básicos de que se trata el IRPF y el ISD.

El impuesto de la renta sobre las personas físicas (IRPF) fue aprobado por el Real Decreto 35/2006 del 28 de Noviembre[4].

Se constituye el hecho imponible de este impuesto la obtención de renta por el contribuyente que se compone de: los rendimientos de trabajo, los rendimientos de capital, los rendimientos de las actividades económicas, las ganancias y perdidas patrimoniales y las imputaciones de renta que se establezcan por ley[5].

Es primordial aclarar que dicho impuesto no puede exigirse sobre aquella renta ya sujeta al Impuesto de Sucesiones y Donaciones.

Son considerados contribuyentes del presente tributo, las personas físicas con residencia habitual en territorio español y aquellas personas físicas de nacionalidad española que acrediten su nueva residencia fiscal en un país o territorio calificado reglamentariamente como paraíso fiscal durante el ejercicio y los cuatro siguientes[6].

Las deducciones de dicho impuesto han sido extraídas para su posterior explicación del Boletín Oficial del Estado sobre la Ley tributaria del Impuesto sobre las personas físicas[7].

- Se deducirá el 10% de la cantidad donada a una o varias fundaciones reconocidas

[2] GALVÁN, A. "Comercio del arte, arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)", tesis doctoral dirigida por Fernando Checa Cremades (dir. Tes.). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografia e Historia (1997). Consulta en línea, [27/03/2019]. P. 100.

[3] Íbidem; p.101.

[4] ALBARRÁN, S. Asignatura "Aspectos fiscales de la inversión en bienes artísticos y de colección". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte. Unidad 2. Aspectos fiscales de la inversión en bienes artísticos y de colección. P. 2.

[5] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-20764&p=20181229&tn=1

[6] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-20764&p=20181229&tn=1

[7] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2006-20764&p=20181229&tn=1

legalmente o que rindan una prestación de carácter público.

- Una deducción del 15% de la cuota para el importe en inversiones o gastos realizados para la adquisición de bienes del Patrimonio Histórico Español, que hayan sido realizados fuera del territorio español para ser introducidos dentro del patrimonio del estado siempre y cuando, los bienes hayan sido declarados bienes de interés cultural (BIC) o incluidos dentro del Inventario General de bienes muebles. Este procedimiento debe ser llevado a cabo por el titular y durante al menos cuatro años.

La base para esta deducción la llevará a cabo la Junta de Calificación, valoración y exportación de bienes del patrimonio histórico español.

- Tendrán una deducción del 15% de la cuota para las actividades de conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de los bienes de su propiedad que están declarados de interés cultural conforme a la normativa del patrimonio histórico del Estado y de las comunidades autónomas. Este derecho de deducción se ve sometido al cumplimiento de las exigencias por parte del propietario del bien de sus obligaciones jurídicas como tenedor de un bien de patrimonio, las cuales corresponden al permiso de visitas y exposición publica de dichos bienes.

- Se hará una deducción de un 15% de la cuota para la rehabilitación de edificios, mantenimiento y reparación de tejados y fachadas, mejora de las infraestructuras de la propiedad situados en aquellos entornos del territorio español que sean considerados objetos de protección por su denominación de espacios culturales, naturales, arquitectónicos, arqueológicos o paisajísticos o de los bienes declarados como Patrimonio Mundial por la UNESCO.

Por último, hablaremos del Impuesto de Sucesiones y Donaciones recogido en la ley 29/1987 del 18 de diciembre y su Reglamento de desarrollo aprobado por el Real Decreto 1629/1991 del 8 de noviembre. Las CC.AA tienen competencias normativas en algunos aspectos del Tributo. Se trata de un impuesto de naturaleza directa y subjetiva que grava los incrementos patrimoniales obtenidos a titulo lucrativo por personas físicas en los términos previstos en la ley[8].

Se puede obtener una pieza artística ya sea por herencia o compra, cualquiera de ellos se denomina transacción y se hará uso de uno de los Impuestos tratados, en el primer caso del ISD y el segundo del IRPF.

Dentro del ISD, tendrá un tratamiento distinto si se trata de una transmisión mortis-causa o un acto jurídico inter vivos.

Basándonos de nuevo en el BOE para esclarecer los aspectos más importantes:

- En el hecho imponible se hace referencia a la adquisición de bienes y derechos por donación o cualquier otro negocio jurídico a titulo gratuito "inter vivos" y la percepción de cantidades provenientes de seguros de vida, siempre referenciando a personas físicas ya que en cuanto a personas jurídicas estará sometido al Impuesto sobre sociedades.

En el caso de los sujetos pasivos, hablaremos de los dos susceptibles de serlo en el tema que nos incumbe relacionado con las obras de arte, pues habrá dos tipos concretos: aquellos causahabientes en las adquisiciones mortis causa y los beneficiarios en el caso de las donaciones y transmisiones "inter vivos".

En la ley se contemplan una serie de reducciones. En las adquisiciones mortis causa, cuando se traten de bienes del patrimonio histórico que han sido parte de la herencia del fallecido y dichos bienes sean integrantes del patrimonio histórico español o del patrimonio histórico o cultural de las comunidades autónomas, se aplicará una reducción del 95% del valor de los bienes. Es requisito necesario, que la adquisición se mantenga en los diez años siguientes al fallecimiento del causante, salvo que el beneficiario falleciese en el plazo de tiempo. Si dicho requisito no

[8] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1987-28141

se cumple, se deberá abonar la parte que ha sido deducida del tributo.

En el caso de las donaciones, la ley contempla que las adquisiciones gratuitas de los bienes integrantes del patrimonio histórico español o del patrimonio histórico o cultural de las comunidades autónomas, se establece que el donatario no vulnera el deber de mantenimiento de lo que ha adquirido, siempre que done de manera pura y permanente dichos bienes, que gozan de la reducción de la base imponible, al Estado o a las Administraciones públicas.

Tras haber establecido como preámbulo todas las cuestiones relativas a los tributos objeto de estudio en el apartado, en relación con las transacciones de obras de arte, hemos extraído varias conclusiones. La tenencia o compra de piezas de colección u obras de arte para un coleccionista español tiene una serie de beneficios fiscales, pero también es cierto, que conlleva una serie de obligaciones y deberes. Este tipo de obligaciones y beneficios se enfocan a los Bienes de Interés Cultural o que forman parte del patrimonio, son bienes con más de 100 años que en la mayoría de ocasiones provienen de herencias. Hoy en día, los coleccionistas se decantan más por el arte contemporáneo y se invierte más en este tipo de obras[9]. Y otro rasgo a tener en cuenta a la hora de invertir en piezas contemporáneas es el "droit de suite", el llamado derecho de propiedad intelectual para los artistas, que muchas veces resiente la relación entre coleccionista y artista. Se trata de un derecho de propiedad intelectual que permite al autor de una obra de arte original participar en el precio de las sucesivas reventas de la misma en el mercado secundario, siempre y cuando las trasmisiones se realicen con la intervención de un profesional del mercado del arte, esto es, una galería, una casa de subastas, un marchante u otro tipo de intermediario[10].

Al final de este artículo, en las conclusiones, intentaremos proponer y lanzar varias ideas o medidas que podrían ser favorables para el mercado del arte español y situarlo más cerca de sus competidores extranjeros.

3.- ANÁLISIS DEL MERCADO Y POSIBLES DOCTRINAS A SEGUIR.

Es cierto que agrupando los anteriores párrafos salen a la luz ciertos beneficios fiscales para un poseedor de obras de arte, igualmente, no son, ni mucho menos, las más motivadoras para los coleccionistas.

El principal objetivo de nuestra ley es mantener las obras en territorio español. Esto desemboca en un mercado más hermético y estatal que tiene consecuencias negativas en cuando al mercado de las obras y la afluencia de transacciones de importantes piezas en nuestro país. Nos sitúa en una clara desventaja frente a países como China o EE.UU, que hoy por hoy, son las primeras potencias mundial del mercado.

Algunos de los motivos por lo que las grandes obras suponen más un inconveniente que un gran negocio para el dueño de la pieza es la ley de protección de bienes culturales.

Para explicarlo, podemos referirnos a obras de más de un siglo de antigüedad con bastante significación cultural y artística y que tienen un precio de salida bastante alto (podemos pensar que parte de los 90.000 €). El hecho de que el precio mínimo por el que se va a vender la obra, el cual no incluye im-

[9] http://www.tendenciasdelarte.com/luces-y-sombras-en-el-mercado-del-arte-espanol/

[10] BROTO PEREZ D. "El Droite de suite de los autores de obras de artes plásticas. Análisis jurídico y efectos en el mercado del Arte.", tesis doctoral dirigida por Mº Asunción Esteve Pardo (dir.Tes.) Universitat de Barcelona 2016. Consulta en línea [12/0/2020]. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/104181/1/DBP_TESIS.pdf

puestos ni comisiones de la sala de subastas, hace de la pieza asequible a una pequeña sección de clientes, sin discutir si el estilo, el artista o la obra en sí es del gusto estético del posible comprador.

La menor capacidad económica de inversión de tal magnitud de los clientes nacionales si lo comparamos con fortunas chinas, estadounidenses, rusas o árabes y la menor tradición cultural de inversión en obras artísticas que hay en nuestro país, hace que si sale a subasta una pieza de estas características, sea indudablemente más difícil de vender en España que en salas de subastas como Christie´s o Sotheby´s en Nueva York o en su sede de Dubai.

En primer lugar, porque como hemos dicho encontramos pocos coleccionistas con capacidad de invertir en este tipo de piezas ya que las grandes fortunas coleccionistas hoy en día provienen de China, Rusia, EE.UU o países emergentes como Brasil, Emiratos Árabes o India[11]. En segundo lugar, nuestras casas de subastas no cuentan con el respaldo internacional en ventas que otras casas de subastas como Christie´s, Sotheby´s, Phillips, o los gigantes chinos Poly Auction o China Guardian[12] tienen, por ello se hace más laborioso llegar a este tipo de contactos económicos capaces de asumir grandes cifras e invertirlas en el mercado del arte. En tercer lugar, si llegásemos a contactar con estos clientes y estuvieran interesados en adquirir la obra, nos encontraríamos con el muro jurídico que protege a dicha obra y que prohibiría su salida del territorio español, por lo que obviamente, el interés inicial del comprador extranjero desaparecía. Tampoco, el propietario de la pieza puede venderla fuera de las fronteras sino la ha presentado antes frente a la Administración Pública que podría comprarla reservándose el derecho de tanteo[13].

Este largo camino a la que se enfrentan muchas obras que son puestas en subasta en nuestro país, nos deja en un mercado secundario, donde no se reflejan grandes remates comparables con países como EE.UU o China, donde se alcanzan ventas por valor de 11 millones de dólares como la producida en la primavera de 2015 en Nueva York del un busto de Giacometti titulado *L´homme au doigt*[14].

Estas situaciones no son aisladas, sino que conllevan una tendencia a la baja en nuestras ventas y remates, que se prolongan y evita que se produzcan nuevas oportunidades de venta en el futuro.

Un buen ejemplo del tipo de ley que los grandes coleccionistas, galeristas, casas de subastas o marchantes demandan, es aquel que pone sus ojos en el mundo anglosajón, como el americano o el británico, que lejos de cohibir o incrementar las obligaciones tanto culturales como fiscales, fomentan la compra o adquisición de sus ciudadanos y la inversión en el arte como un valor enriquecedor y confiable. Esto desemboca en una lista variable y amplísima de niveles de coleccionistas en estos países comparándolo con España donde estaría únicamente aquel que colecciona piezas de menor calidad o el que posee tal fortuna que amansa una gran colección durante generaciones.

La principal diferencia es que nuestra ley de patrimonio está basada en la Ley de patrimonio histórico español de 1985. Durante años se ha hablado de una nueva ley de mecenazgo pero aún no se ha establecido nada en claro.

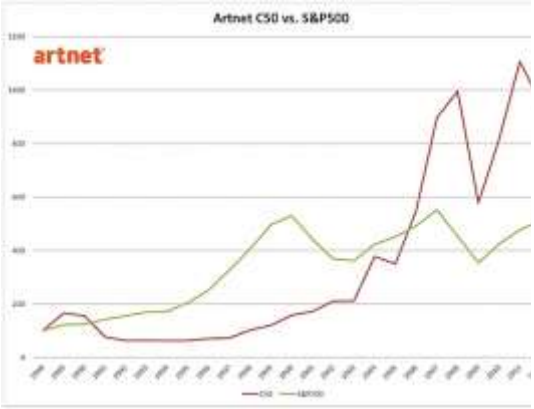
[11] http://www.tendenciasdelarte.com/luces-y-sombras-en-el-mercado-del-arte-espanol/

[12] https://es.artprice.com/artmarketinsight/el-informe-mundial-artprice-del-mercado-del-arte-mundial-2018-record-del-numero-de-adjudicaciones-desde-1945-la-exigencia-de-los-compradores-en-alza

[13] El derecho de tanteo es el derecho que faculta al Estado a adquirir de manera preferentemente el Bien integrante del Patrimonio Histórico Español en los casos en que un particular decide transmitirlo.

[14] https://artradingfinance.com/es/art-is-an-asset-class/art-markets-facts-and-figures/

El hecho de que la ley referida al arte en el año 2020 se base en una ley de hace más de 30 años deja ver que en España no se ha entendido lo importante que el mercado del arte. Es un mercado financiero y de negocio que aporta numerosos beneficios al país y que contribuye con la economía nacional como cualquier otro. Algunos de los datos en los que nos evidenciamos son más de las 11.000 personas que trabajan en el sector del mercado del arte y los 128 millones de € que en 2011 contribuyeron en concepto de impuestos al Estado[15]. Año tras año las estadísticas muestran la mejoría en las ventas y por tanto el crecimiento de este mercado, afincándolo como una opción de inversión dispuesta a quedarse y que debe tenerse en cuenta como un activo financiero más.



Fuente: Artnet.

En esta gráfica (1) que muestra la trayectoria comparativa de Artnet C50 [16] y S&P500[17] desde los años 1988 hasta el año 2012, podemos ver la tendencia a la alta del mercado artístico, alcanzando números superiores al mercado financiero tradicional. Si bien es cierto, que con un bajón pronunciado entre el 2009 y 2010, pero con un repunte significativo al año consecutivo. Si nos fijamos en la gráfica, podemos ver que la tendencia a la baja del S&P500 coincide en la misma época que el C50, momento clave de la grave crisis financiera y que muestra el momento donde el mercado colapso, donde obviamente no es aconsejable vender ni en un mercado financiero, ni artístico, ni inmobiliario.

Si algo distingue al mercado artístico del financiero y bursátil, y que podemos ver un cierto parecido con el inmobiliario, sería, el tiempo de respuesta de nuestra inversión. Las inversiones artísticas, al igual que las inversiones en suelo inmoviliario, son inversiones tangibles y que se caracterizan por una rentabilidad más lenta, ya que deben disponer de unos años para conseguir una retribución económica relevante.

Todos los españoles estamos de acuerdo en valorar y apoyar el arte en nuestro país, construir museos y fundaciones que aporten cultura y enriquecimiento a nuestras futuras generaciones, pero la pregunta es, ¿es necesario una ley tan proteccionista y restrictiva?. Lo cierto es que todos los expertos coinciden en abalar la labor del Estado en la protección de nuestros bienes, pero la gran mayoría cuestionan también la inflexibilidad de dotar a este negocio de medidas que puedan impulsar a nuestro país epicentro de las grandes potencias culturales en materia de negocio se refiere. A continuación, mostraremos algunas de las conductas a abordar para que se encuentre, en cierto modo, un equilibrio entre estos dos mundos.

En nuestra ley actual encontramos tres niveles de protección: BIC, bienes inventariados y bienes no clasificados.

Las restricciones van en aumento dependiendo del nivel de protección. Fundamentalmente en el caso de que se quiera proceder

[15] http://www.tendenciasdelarte.com/luces-y-sombras-en-el-mercado-del-arte-espanol/

[16] Artnet C50 Ibex, rastrea los retornos agregados de los cincuenta artistas contemporáneos lideres que mejor representan el mercado de las subastas de Arte Contemporáneo. https://news.artnet.com/market/the-art-market-in-2012-39987

[17] El Índice Standard & Poor´s 500 también conocido como S&P 500 es uno de los índices bursátiles más importantes de Estados Unidos. Al S&P 500 se le considera el índice más representativo de la situación real del mercado.

a su venta, existirían varias restricciones. En primer lugar, la operación comercial como tal, ya que si se trata de uno de estos bienes, debe haber sido ofrecido con anterioridad al Estado y si el estado no acepta dicha compra en el plazo establecido, es entonces cuando puede ponerse a disposición pública. Y, en segundo lugar, la salida del bien del territorio español, ya que todos aquellos bienes de más de cien años o más de cincuenta años pero que supere unos baremos económicos adaptados en cada tipología, deberá solicitar un permiso de exportación, y la Junta de calificación y valoración del Ministerio de Cultura la emitirá o no. Por ello, el Arte contemporáneo, se convierte en una buena alternativa de inversión, ya que juega un papel más liberador. Pero como hemos especificado anteriormente, el tratamiento en las obras antiguas influye en la manera de negociar y poner a la venta a muchas de las obras contemporáneas, ya que los coleccionistas no tienen en cuenta el mercado del arte español al mismo nivel que mercados chinos o estadounidenses.

Para situar y mejorar la posición mercantil de España en el negocio del Arte es conveniente empezar por la educación. El papel que juega la prensa en la doctrina ciudadana es innegable, y por ello nuestra tradición a la baja en entender el arte como un método de inversión es menor que en otros países extranjeros. Es indudable que en la mayoría de los casos el inversor español no tiene en cuenta las piezas artísticas como valor de mercado y prefiere hacer inversiones en productos financieros tradicionales o inmobiliarios. Por ello, es importante, mostrar esa capacidad del arte para revalorizar el dinero a los inversores con artículos, documentales, publicidad, … Además, contamos con datos estadísticos que muestran esta trayectoria a la alza en la rentabilidad del arte que lo sitúan como un valor refugio, como la que hemos mostrado en la Gráfica 1. Como podemos leer en Art Price, la fuente del mercado del arte más fiable que existe actualmente y que supone una lluvia de datos macro y microeconómicos del mundo del arte. En ella afirma en el año 2019, la capacidad de valor refugio del arte desde hace 19 años, frente a crisis financieras y económicas con rendimientos consecuentes[18].

Esta educación de la sociedad hacia el mundo de la cultura, debe contribuir también a acercar el arte a la sociedad, desmitificar el concepto de que el arte está reservado a unos pocos y fomentar la inversión en pequeña y gran medida de piezas artísticas. De esta manera, quizá, conseguiríamos motivar a las generaciones más jóvenes (de entre 20 y 35 años) que suponen un porcentaje muy escaso de compradores pero que en otros países sí se involucran de manera activa y participan en un mayor número en la adquisición de obras de arte.

Todos estos principios pasarían después por la motivación financiera de dichos estamentos de la sociedad que vieran cierta retribución económica de la compra de estos bienes. Si pudiéramos ejemplificarlo, al igual que un ciudadano recibe una renta mensual cuando alquila una vivienda o una plaza de garaje que ha comprado, y con ello está dispuesto a pagar los impuestos que le corresponden por dicha compra, podríamos buscar una manera de que en cierta medida, les valiera la pena adquirir ciertas obras.

En este punto, nos surge una sorprendente teoría al adquirir obras de cierta notoriedad de artistas extranjeros y españoles. Volviendo al punto anterior de promover la cultura y acercarla al ciudadano de a pie, sería una motivación para nuestros coleccionistas, sobretodo contemporáneos y de obras antiguas de menor envergadura, ya que aquellas obras declaradas BIC ya tienen una contemplación en la ley que les obliga a ser prestadas a la Administración durante un periodo anual.

[18] https://es.artprice.com/artmarketinsight/el-informe-mundial-artprice-del-mercado-del-arte-mundial-2018-record-del-numero-de-adjudicaciones-desde-1945-la-exigencia-de-los-compradores-en-alza

Por ello, para impulsar la inversión y animar a nuevos coleccionistas que quieren adentrarse en el mundo del arte y a la vez conseguir dotar a los museos y salas de exposiciones con piezas nuevas de manera ágil y "fácil" ya que están en el propio territorio y no sería necesario recurrir a otros museos extranjeros con tanta frecuencia, nos surge la propuesta de que sean nuestros propios residentes, los que presten esas obras a cambio de una retribución económica.

Esta medida fomentaría la capacidad, sobre todo, de museos de menor envergadura, de crear exposiciones temporales más interesantes y más a menudo que en la actualidad, también daría la opción al público de conocer obras que por estar en colecciones privadas, no hubieran podido verse públicamente, a los estudiosos de contemplar y analizar pinturas de artistas contemporáneos que no habían visto la luz antes, canalizar el dinero publico que es repartido a los museos para adquisición de obra nueva y que en la mayoría de ocasiones debido a los recortes en el sector cultural no consiguen saciar la necesidad de esos museos de adquirir dichas obras.

Obviamente, se pierde la adquisición por parte de la administración de nuevas obras en la misma medida, pero favorece la relación del coleccionista privado y el sector público, consiguiendo el objetivo común de todos los museos y con el único fin original con el que fueron creados, poner el arte a disposición del pueblo. Esta medida podría ser un impulso a la compra de arte en nuestro país. Un motor que conseguiría paliar la reticencia de nuestros clientes a adquirir tantas obras como desean e incluso a fidelizar a nuevos posibles compradores.

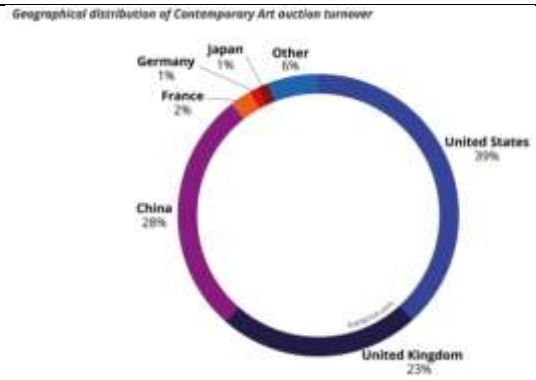
Muchas de las exposiciones temporales de museos públicos se hacen con el préstamo de grandes colecciones de otros museos, artistas, coleccionistas extranjeros o nacionales, … y otras muchas con piezas que son adquiridas por esos museos y que al producirse dicha compra aumentan el patrimonio artístico de nuestro país. Pues bien, si pudiéramos llegar a un punto en común entre lo publico y privado, dotando a los museos de un flujo amplio de nuevas piezas compradas por coleccionistas españoles más o menos importantes que invierten su dinero en ellas y poder compensarles con "alquileres" de obras por franjas temporales para exposiciones, estudios, catálogos razonados, … e invertir ese dinero público de las compras en retribuciones económicas para los propietarios de las piezas, estamos seguros que crecería exponencialmente la venta de arte en nuestro país. Evidentemente, con la contribución al Estado de lo que una operación comercial se refiere. Lo que nos sitúa en otro punto clave de nuestro articulo, el Impuesto sobre el Valor Añadido.

Abordaremos entonces el Impuesto sobre el valor añadido (IVA)[19] ya que se convierte en la segunda gran diferencia con el resto de países europeos.

En España el IVA sobre una operación comercial en el mercado del arte es de un 21% ya que es considerado un bien de lujo. Sin embargo, en países como Francia es de entre un 10% y un 5,5%, en Italia del 10%, en Alemania de un 7% y en Irlanda de un 13,5%[20]. Si comparamos estadísticas de ventas en casas de subastas o galerías vemos que España se encuentra en el sexto puesto de Europa por debajo de Francia y Alemania[21]. Es de suponer, que uno de los grandes rasgos que nos diferencian en esas listas de países con más ganancias sea el impuesto comercial.

Una gráfica de ventas sobre el mercado de arte contemporáneo mundial nos muestra en porcentajes totales la gran diferencia de los tres gigantes en el mercado artístico[22].

[19] https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1992-28740
[20] https://www.ivaeuropa.es/tipos-de-iva-aplicables-para-2018-en-la-ue/
[21] http://www.tendenciasdelarte.com/luces-y-sombras-en-el-mercado-del-arte-espanol/
[22] https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/the-geo-politics-of-the-contemporary-art-market/



Fuente: Artprice.

Además, otro hecho a señalar, corresponde a que las ventas efectuadas en nuestro país por aquellos extranjeros que hagan sus adquisiciones en casas de subastas o galerías españolas estarán exentos del pago del IVA cuando se traten de exportaciones ya que se trata de un país intracomunitario, este factor, unido al precio inferior de lotes de gran importancia comparando con tasas de precio de otros países vecinos, denota el beneficio de comprar en nuestro país y posteriormente situarlo en mercados de más envergadura y conseguir así una reventa superior garantizada y en un periodo de tiempo más corto del que habitualmente habría que respetar en el mercado artístico. A simple juicio, podría verse como una cuestión positiva, y ciertamente lo es, pero en su justa medida, ya que deja a España como un país de grandes oportunidades para potencias extranjeras pero que no alcanza los valores económicos que en otros países si se alcanzan.

Estas cuestiones dejan en clara desventaja a nuestros coleccionistas y a nuestro mercado nacional leído en un contexto internacional.

Actualmente, el Top tres de potencias artísticas mundiales corresponden a EEUU en primer lugar, seguido del gigante asiático, China, e Inglaterra en tercer lugar. En cuarto y quinto lugar le siguen los europeos Francia y Alemania, consecutivamente[23].

Si nos detenemos a analizar la situación económica y social de estos tres principales países, con la confrontación comercial con China de Trump, los problemas de crecimiento económico y falta de libertad de expresión de China y el conflicto del Brexit en Inglaterra, se atisba una ligera esperanza para otros países que les siguen de cerca en la cola del Top tres, pero que por números en cantidades globales de ventas, pese a estar en el puesto inmediatamente siguiente, suponen una larga distancia. Por ello, es importante, mantener la presión sobre ellos, indudablemente, como cualquier mercado financiero, las conductas y eventos políticos y sociales, hacen mella en los mercados y el artístico no iba a ser menos. Estas cuestiones actuales que suceden en estos países podrían afectar demoledoramente a las ventas y dejar paso a otros países como Francia, Alemania o España. Oportunidad que deberíamos aprovechar con políticas de regulación de impuestos y educativas, como las mencionadas en párrafos anteriores que atrajeran a más compradores internacionales que vean como una buena oportunidad invertir en el mercado español del arte.

Hoy en día, estos países dominan el 83% del mercado[24], pero la cuestión es ¿seguirá siendo así?. A estas crisis político-sociales, se une la mundialmente conocida crisis del Covid-19, que ha provocado una crisis sanitaria sin precedentes en los países desarrollados y que se especula podría ser la mayor crisis financiera de la historia de la humanidad. Efectivamente, como hemos dicho, no existen precedentes, y es cierto que el pensamiento social y de las grandes mentes financieras europeas es pesimista y demoledor, a pesar de que se apela a la humanidad y al empujón conjunto de los ciudadanos para volver a la situación pre-Covid-19 que teníamos. Pero, ¿no es el momento de reinventarse?, ¿de hacer de esta caída, el impulso hacia lo que

[23] https://es.artprice.com/artmarketinsight/el-informe-mundial-artprice-del-mercado-del-arte-mundial-2018-record-del-numero-de-adjudicaciones-desde-1945-la-exigencia-de-los-compradores-en-alza

[24] https://theartmarket.es/los-profesionales-del-mercado-del-arte-opinan-sobre-2019-2020/

queremos conseguir a largo plazo?. Las administraciones ponen sus ojos en los mercados tradicionales de la industria, agricultura, textil, logística, … Pues bien, desde un punto de vista cultural, es el momento, quizá, de reformularse, ser conscientes al cien por cien de lo que significa la tecnología para nuestra sociedad. Todos vivimos en un mundo tecnológico, en mayor o menor medida, pero con un dispositivo móvil, Tablet u ordenador, que sin ser conscientes del todo, lo hemos cotidianizado y que en esta situación de confinamiento, le hemos dado el privilegio que realmente merece. De hecho, es sorprendente las noticias de estos días que ponen de manifiesto, aún más si cabe, la relevancia del mercado online para el arte, donde la cuarentena por el Covid-19 supuso una oportunidad de negocio, como podemos ver en la última subasta online de fotografía de Sotheby´s donde se produjeron ventas por encima de los tres millones de dólares[25].

Los mercados artísticos online han experimentado un crecimiento enorme durante los últimos años, situándose como una puerta a la globalización[26]. El mercado online además nos acerca a aquellas nuevas generaciones de *millenials* que quieren iniciarse en el coleccionismo o en la inversión de bienes artísticos y que son más asiduos de la compra por internet. Son generaciones que no necesitan ver in situ la obra, sino que recurren a otras herramientas como plataformas online o vía email donde pueden solicitar "condition reports" o fotos en alta definición, incluso videos, para ver en detalle las piezas en las que están interesados. Este mecanismo acorta distancias entre continentes y permite dar salida a piezas que por tradición son más susceptibles de comprar en mercados estadounidenses o asiáticos, en muchos casos consiguiendo que una misma obra triplique su precio de salida en una subasta, simplemente por el interés de un cliente extranjero.

Es por estos motivos, que apelamos a una intervención de políticas económicas, como una bajada sustancial del IVA en operaciones comerciales culturales, que supondrían los mismos ingresos para la Administración pública, ya que se generarían más ventas de las que lo hacen en la actualidad, consiguiendo que los propios clientes nacionales compren en nuestro país y haciendo más factible ese negocio de compra y venta del sector artístico.

Dicha bajada ha sido requerida por profesionales del sector como galerías, subastadores, artistas, … en numerosas ocasiones y en ese aspecto la opinión es unánime, significaría un impulso al mercado del arte en España y retrotraería más beneficios de los actuales.

Podemos ver como nuestros vecinos alemanes, se preparan para sustituir a Inglaterra en el mercado europeo, tomando las riendas para que la actual crisis sanitaria provocada por el Covid-19 sea lo menos impactante posible.

El gobierno de Berlín quiere movilizar una partida de 100 millones de euros para ayudar a las pequeñas empresas culturales y trabajadores independientes y artistas de la ciudad[27]. La ministra de cultura, Monika Grütters decía ser consciente de la especial situación de vulnerabilidad del sector cultural por caracterizarse en ser empresas de pequeño tamaño y pocos trabajores y que intentarían actuar a la mayor brevedad y con la menor burocracia posible. Esta política de actuación del gobierno alemán supera en reacción a otras políticas vecinas, entre ellas, la española, y que darían las claves para que este país saliera de la crisis mucho antes que los demás. Son actitudes y políticas financieras que reaccionan a la situación actual y que, como hemos mencionado antes, darían la clave para hacer de esta difícil circunstancia, el aventajamiento en las políticas económicas futuras.

[25] https://theartmarket.es/art-market-insights-breve-2/
[26] https://www.artmarket.guru/le-journal/market/changes-in-the-online-market/
[27] https://news.artnet.com/art-world/german-bailout-50-billion-1815396

EN CONCLUSIÓN.

Entender el mercado financiero del arte como un sector a proteger e impulsar dentro de la economía de un país, al igual que se hace con el resto de industrias farmacéuticas, textiles, de producción, … significa entender el contexto del mercado global y abrirse paso hacia lo que supondría ganancias a largo plazo.

Es importante, como en todas las revoluciones financieras, ya sea en la Revolución industrial del XIX o en la tecnológica del XX, ser pioneros y aventajarse al resto de países y potencias, apostar por los nuevos mercados y ayudarles a impulsarse. Con más razón, en estos tiempos de crisis sin precedentes, donde obviamente, ninguna industria puede salir a flote sin la ayuda de los gobiernos.

Tras finalizar nuestro artículo en base a un tratamiento de las políticas fiscales en el mercado del arte de nuestro país y tomando como referencia el Boletín Oficial del Estado, podemos sacar varias conclusiones en claro.

Se trata de un área complicada puesto que las leyes tributarias y legislativas no afectan a todas las obras por igual. Existen una serie de normativas aplicables según la tasación o valor de la pieza, la denominación formal que obtenga, si está declarada Bien de Interés Cultural (BIC), inventariada en el Inventario General de bienes artísticos, si posee más de 100 años, etc. Es decir, cada pieza debe ser estudiada individualmente.

Como inversión financiera, provoca resultados en un periodo de tiempo más largo, pero son resultados asegurados, si hemos sido bien asesorados y hemos estudiado el mercado y como se comporta, obviamente la revalorización del arte no es 100% segura pero si hemos visto que puede ser rentable en muchos casos.

Existe la denominación "valor refugio" que hace referencia a la capacidad de un bien artístico o de colección para provocar resultados monetarios positivos en su dueño, es decir, la pieza se revalorizará con el paso del tiempo. Este tipo de piezas suelen ser obras conocidas internacionalmente o de autores, normalmente muertos, reconocidos como los grandes artistas de la historia del arte, o bien artistas contemporáneos establecidos en el panorama artístico y que sus obras son demandadas cuando estas salen a la venta.

Todos los días surgen artistas nuevos, galerías nuevas, exposiciones nuevas, ... nunca resulta igual. Este hecho provoca que aquellos curiosos del mundo del arte nunca dejen de interesarse. Además, cada día existen más vías y agentes que hacen el arte más accesible a todo el público, aunque siga siendo una tarea propia de las grandes fortunas.

Precisamente por esta última reflexión, es importante, conocer en profundidad la "otra cara" del arte, la fiscal, y hacer saber a los clientes en este caso, coleccionistas, con qué tipo de piezas pueden comercializar, cuáles resultarían un lastre para la colección y qué tipo de impuestos deberán hacer frente o de cuáles se podrán beneficiar en caso de determinadas situaciones como la reparación del objeto o donaciones a fundaciones.

Como todos los mercados, el artístico necesita de la implicación de las Administraciones públicas. Quizá el hecho de haberse relacionado por antonomasia con las clases sociales más pudientes lo ha desplazado siempre hacia un segundo plano y las Administraciones no se han inmiscuido, a no ser que se tratase de cuestiones fiscales, tributación de impuestos o leyes de conservación y exportación.

Pero si vemos el arte como lo que es, desde casi el principio de su existencia y más hoy en día, un negocio, las administraciones deben tomar más partido y beneficiar y motivar a los compradores con leyes fiscales y jurídicas.

El mercado del arte en nuestro país supone un gran nicho de mercado, el cual aporta muchos puestos de trabajo. Si nos focalizamos más en el mercado privado, como son las casas de subastas, marchantes, galerías, anticuarios, ... y todas las profesiones subal-

ternas a ellas, como son los abogados, economistas o consultores de arte. En definitiva, se traduce como un tipo de mercado más, pero no se ve con la misma importancia que si hablásemos del sector textil o del sector médico.

De cualquier manera, el mercado del arte a nivel mundial amansa cantidades estratosféricas de dinero. Suponiendo en cifras globales en el año 2013, 12.500 millones de dólares, en 2014, 15.200[28] millones y en el 2018 llegando a los 15.480[29] millones de dólares. Datos que deberían poner los ojos en el sector de piezas artísticas con la misma proporción que se miran otros mercados.

En nuestro país, aunque en menor escala, supone un mercado que florece y que cada año aumenta su importancia, por ello sería conveniente que el Estado estudiase la manera de ayudar y motivar a este negocio. Ya sea reduciendo el IVA que se aplica a las operaciones comerciales, aumentando las deducciones en la declaración del IRPF o eliminando de manera permanente y definitiva el Impuesto de Sucesiones y Donaciones.

Humildemente, hemos querido proponer algunos puntos para facilitar la transición hacia unas políticas más benévolas con el mundo del arte que se acercan más a lo que hemos podido ver en otros países, en los que se premian a los que adquieren piezas artísticas o de colección, y que se ha demostrado con estadísticas económicas que han mejorado el negocio y la rentabilidad. Uno de esos países es Estados Unidos, donde además muchos de los coleccionistas privados donan o prestan de por vida sus piezas a museos públicos para que la sociedad pueda admirar sus obras. Sucede algo parecido que con las fundaciones en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA.

[28] https://artradingfinance.com/es/art-is-an-asset-class/art-markets-facts-and-figures/

[29] https://es.artprice.com/artmarketinsight/el-informe-mundial-artprice-del-mercado-del-arte-mundial-2018-record-del-numero-de-adjudicaciones-desde-1945-la-exigencia-de-los-compradores-en-alza

- BROTO PEREZ D. "El Droite de suite de los autores de obras de artes plásticas. Análisis jurídico y efectos en el mercado del Arte.", tesis doctoral dirigida por Mº Asunción Esteve Pardo (dir.Tes.) Universitat de Barcelona 2016. Consulta en línea [12/0/2020]. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/104181/1/DBP_TESIS.pdf

- DE LA POZA, E. "Los activos del mercado del arte como objeto de inversión financiera", tesis doctoral dirigida por Natividad Guadalajara Olmeda e Ismael Moya Clemente (dir. Tes.). Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Economía y Ciencias Sociales (2008). Consulta en línea, [27/03/2019]. https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/8307/tesisUPV2818.pdf

- GALVÁN, A. "Comercio del arte, arte del comercio: coleccionismo privado de arte contemporáneo en Madrid (1970-1990)", tesis doctoral dirigida por Fernando Checa Cremades (dir. Tes.). Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia (1997). Consulta en línea, [27/03/2019]. http://webs.ucm.es/BUCM/tesis/19972000/H/0/H0042001.pdf

- MADOTTA, F. "Perfiles fiscales de la cooperativa italiana y española: semejanzas y divergencias". Consulta en línea, [22/03/2019]. http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Gezki/article/view/13904/12300

- MONTERO, I. "Un modelo de valoración de obras de arte". Tesis doctoral dirigida por María Candelaria Hernández Rodríguez (dir. Tes.). Universidad de la Laguna (Santa Cruz de Tenerife). 1994/1995. Consulta en línea, [27/03/2019]. https://www.researchgate.net/publication/39379354_Un_modelo_de_valoracion_de_obras_de_arte

- "Encuentro de Derecho Financiero y Tributario". Desafíos de la Haciendo Pública española". 1º Edición 2011. Instituto de Estudios fiscales. Consulta en línea, [27/03/2019]. http://www.ief.es/docs/destacados/publicaciones/documentos_trabajo/2012_10.pdf -

- ALBARRÁN, S. Asignatura "Aspectos fiscales de la inversión en bienes artísticos y de colección". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte.

- CASADO, D. Asignatura "Introducción al Mercado del Arte". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte.

- ROBLES, J.F. Asignatura "Aspectos económicos de la inversión de bienes artísticos y de colección". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte.

- VICO, A. Asignatura "Agentes del Mercado del Arte". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte.

- VILLAREAL, P. Asignatura "Aspectos Jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección". Universidad a distancia de Madrid (UDIMA). Máster en Mercado del Arte.

Documentación audiovisual en red:

- http://www.ief.es/docs/destacados/publicaciones/documentos_trabajo/2012_10.pdf
- https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=61&modo=1&nota=0&tab=2
- https://www.boe.es/legislacion/codigos/codigo.php?id=64&modo=1&nota=0&tab=2
- https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534&tn=0&p=20190302#asetentaytres
- Normativa comunitaria. España. https://e-justice.europa.eu/content_general_information-166-es-es.do?member=1
- Normativa comunitaria. Francia. https://e-justice.europa.eu/content_general_information-166-fr-es.do?member=1
- Normativa comunitaria. Italia. https://e-justice.europa.eu/content_general_information-166-it-es.do?member=1
- Normativa comunitaria. Reino Unido. https://e-justice.europa.eu/content_general_information-166-ew-es.do?member=1
- LORÍA, V. LÁPIZ Revista Internacional de Arte, año XXXIII (no 283), febrero/marzo de 2014.http://www.revistalapiz.com/quimeras/
- http://www.verumasesores.com/el-arte-y-sus-impuestos/
- https://www.artsgain.com/activo-financiero/arte-como-activo-financiero/
- https://europa.eu/youreurope/business/taxation/vat/vat-rules-rates/index_es.htm
- https://www.ficotec.com/iva-y-tva/
- https://www.ivaeuropa.es/tipos-de-iva-aplicables-para-2018-en-la-ue/
- http://www.fmacba.es/sites/default/files/borrador-de-proyecto-de-ley_1.pdf
- http://www.fundaciones.org/EPORTAL_DOCS/GENERAL/AEF/DOC-cw5bd83a74132c2/MECENAZ

GOENUSA-AlejandroBlAzquez.pdf
- http://www.tendenciasdelarte.com/luces-y-sombras-en-el-mercado-del-arte-espanol/
- https://es.artprice.com/artmarketinsight/el-informe-mundial-artprice-del-mercado-del-arte-mundial-2018-record-del-numero-de-adjudicaciones-desde-1945-la-exigencia-de-los-compradores-en-alza
- https://artradingfinance.com/es/art-is-an-asset-class/art-markets-facts-and-figures/
- https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2019/the-geo-politics-of-the-contemporary-art-market/
- https://theartmarket.es/los-profesionales-del-mercado-del-arte-opinan-sobre-2019-2020/
- https://www.artmarket.guru/le-journal/market/changes-in-the-online-market/
- https://news.artnet.com/art-world/german-bailout-50-billion-1815396
- https://news.artnet.com/market/the-art-market-in-2012-39987

LA INVERSIÓN EN OBRAS DE ARTE COMO VALOR REFUGIO

África Fernández Margarit
Historiadora del Arte especializada en el Mercado del Arte

RESUMEN:

Los bienes artísticos y de colección presentan una serie de características propias que hacen que, además de ser unos activos óptimos para la inversión, se puedan considerar como un valor refugio en épocas de crisis financiera o de inestabilidad económica. Esta utilidad de los bienes artísticos y de colección como activos de inversión adquiere valor a través de los fondos de inversión de arte, una modalidad de inversión que va tomando fuerza en los últimos años.

ABSTRACT:

Artistic and collectible goods present a series of their own characteristics that, in addition to being optimal assets for investment, can be considered as a shelter value in times of financial crisis or economic instability. This utility of artistic and collectible goods as investment assets is valued through art investment funds, an investment modality that has gained strength in last years.

PALABRAS CLAVE: *Arte*, *inversión*, *bienes artísticos y de colección*, *valor refugio*, *fondos de inversión*.
KEYWORDS: *Art*, *investment*, *artistic and collectible goods*, *shelter value, investment funds*.

1.- ¿QUÉ ES LA INVERSIÓN EN ARTE?

"Inversión" es un término económico que presenta varias acepciones relacionadas con el ahorro, la ubicación de capital y la postergación del consumo. En términos generales podemos definir inversión como el hecho de renunciar al consumo de la renta en el presente a cambio de un beneficio futuro. Tradicionalmente asociamos este concepto con determinados activos financieros tales como acciones o bonos del estado, pero también lo podemos emplear al hablar de arte.

Ambos tipos de activos, financieros y el arte, pueden generar flujos de caja para sus propietarios, pero se diferencian en dos aspectos muy importantes. Por un lado, los primeros son acticos intangibles, es decir, su valor no tiene nada que ver con su soporte, mientras que los segundos son bienes y, por tanto, tangibles, es decir, son objetos que, por su peculiar singularidad, carácter único y escaso, su mérito artístico, su consonancia con las tendencias del gusto social y su antigüedad pueden aumentar su valor a través del tiempo[1]. Dentro de los bienes tangibles encontramos diferentes sectores como la pintura, las antigüedades, la joyería, la numismática, la filatelia, o la bibliofilia, entre otros.

Por otro lado, debemos de tener en cuenta que las obras artísticas no generan intereses ni dividendos, sino placer estético y estatus social, y que por su menor rotación tampoco están sujetas al perma-

[1] COCA PÉREZ, José Luis: *La inversión en bienes tangibles de colección*, Madrid, Dykinson SL., 2001, p. 39.

nente escrutinio y valoración del mercado [2], pero presentan unos costes de transacción mucho mayores que en otros mercados de inversión, especialmente si se compara con los mercados financieros[3].

Este tipo de bienes se caracterizan, además, por no disponer de un mercado organizado, sino que su intercambio se produce en casas de subastas o directamente entre los propios coleccionistas que ofrecen sus bienes al resto de interesados y que se mueven en círculos más o menos cerrados. Los precios dependen fundamentalmente de la oferta y la demanda, es decir, los precios dependen fundamentalmente de la valoración del comprador, hasta donde esté dispuesto a llegar por sus motivaciones particulares[4]. Internet está revolucionando los intercambios al surgir sitios de subastas especializadas de determinados tipos de bienes, sobre todo en pintura, escultura y obra gráfica en general.

Este tipo de bienes artísticos puede generar importantes plusvalías, sobretodo a largo plazo por lo que además de poder ser utilizados como base de un proceso inversor sirven como base para comenzar una colección ya que estarán durante un largo periodo de tiempo en poder del inversor, periodo en el que éste podrá disfrutar del valor artístico de la obra.

También es importante destacar que el arte es un bien ligado a la riqueza y ésta no ha dejado de crecer ni en los peores momentos de la economía globalizada. La demanda de arte es creciente y los precios se orientan al alza por la fuerte demanda que generan los países con economía emergente [5] o los denominados BRIC (Brasil, Rusia, India y China), muchos de ellos en pleno desarrollo de proyectos museísticos muy ambiciosos.

Invertir en este tipo de activos permite diversificar la inversión, ya que el mercado del arte está formado por diferentes sectores y subsectores que evolucionan y funcionan de manera distinta. Incluso la inversión dentro de la obra de un mismo artista se puede diversificar en etapas temáticas y en expresiones artísticas diferentes.

Además, debemos de tener en cuenta que el mercado del arte es un mercado en cierta forma global ya que no le afectan las coyunturas económicas regionales, debido a que su demanda es global[6]. Pero no debemos de olvidar que cada país cuenta con una legislación diferente respecto al Patrimonio Histórico, así podemos encontrar países como una legislación mucho más proteccionista como es el caso de España, frente a otros con una legislación más laxa como es Reino Unido que favorecen las transacciones a nivel mundial.

Quizá la principal característica de los bienes artísticos y de colección desde el punto de vista de la inversión es que estos activos tienen una baja correlación con los mercados bursátiles lo que hace que se consideren un valor refugio en épocas de recesión[7]. Este concepto de valor refugio es quizá la característica más importante a la hora de hablar de las posibilidades de inversión en arte, por ello abordaremos este tema de una forma más amplia y profunda en otro epígrafe.

Pero, como en cualquier otra inversión, en la inversión en arte tenemos que tener en cuenta dos conceptos muy importantes: el rendimiento y el riesgo. El rendimiento sería la relación entre lo que

[2] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte. Su funcionamiento, sus reglas y sus principales figuras,* Barcelona, Paidós, 2014, p.149.

[3] FREY, Bruno: *La economía del Arte*, Barcelona, Colección Estudios Económicos "La Caixa", 2000, p.158.

[4] ALVARADO RIQUELME, María; MACÍAS GUILLEM, Almudena; NAVARRO HERAS, Emilio. "Una reflexión sobre la valoración y la presentación en inversiones en obras de arte", *Congreso Anual AEDEM XXI*, Madrid, 2007, p.9.

[5] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.152

[6] Ibid., p.153.

[7] Ibid., p.151.

nos da y lo que nos cuesta, y puede medirse de muchas formas, pero lo más común es que se exprese en referencia a un determinado periodo de tiempo (generalmente un año).

$$r = \left[\left(\frac{24.200.000}{3.800.000}\right)^{\frac{365}{1825}} - 1\right] x\, 100$$ En el caso de las obras de arte el rendimiento total estaría formado por el rendimiento estético, fruto de la satisfacción estética, del placer que produce su mera posesión y por el rendimiento económico que fruto de los cambios en su precio con el paso del tiempo[8].

$$r = [(6{,}4)^{0{,}2} - 1]\, x\, 100 = 44{,}95\ \%$$ $$r = \left[\left(\frac{venta}{compra}\right)^{\frac{365}{días}} - 1\right] x\, 100$$ A la hora de calcular el rendimiento económico, es decir, la rentabilidad de un bien artístico o de colección la forma más correcta es hallar la Tasa Anual Equivalente (TAE) porque tiene en cuenta tanto la diferencia entre el valor pagado en la adquisición y el obtenido en la venta como el efecto del paso tiempo. La fórmula que empleamos para ello es la misma con la que se calcula el rendimiento de cualquier otra inversión financiera, teniendo en cuenta siempre que tanto el importe de compra como el de venta deben introducirse netos de gastos.

Donde:

r: rentabilidad (en %).

Venta: Importe de la venta

Compra: Importe de la compra

Días: Días que han pasado entre la compra y la venta.

Para ejemplificar mejor este cálculo vamos a calcular la rentabilidad que obtuvo el dueño de una de las obras más importantes de la Historia del Arte, *Mata Mua* de Paul Gauguin, cuando decidió sacarla a subasta en Sotheby's en 1989 y fue adquirida por el Barón Thyssen-Bornemisza. El precio por el que fue adquirida originalmente la obra fue de 3.800.000 USD (Dólar Estadounidense) y se vendió por 24.200.000 USD pasados cinco años, es decir, pasados 1.825 días.

Por lo tanto, podemos afirmar que el dueño del *Mata Mua* obtuvo una rentabilidad de 44,95% en tan sólo cinco años cuando decidió sacar a subasta la obra.

Otro de los conceptos importantes a la hora de hablar de inversiones es el riesgo, que sería la probabilidad de sufrir alteraciones en el valor de nuestros activos, de tal forma que, a mayor probabilidad, mayor riesgo, y se suele identificar con la desviación típica de los rendimientos[9]. Entre ambos conceptos existe una relación directa de tal forma que a mayores riesgos le siguen mayores rendimientos exigidos.

No tiene sentido calcular el riesgo matemático de una inversión en bienes artísticos y de colección ya que resulta muy complejo por la difícil evaluación estadística que conlleva dado que las ventas de este tipo de bienes son puntuales y no tienen un precio con cotización continua. Además, es importante resaltar que en muy raras ocasiones los precios de las obras de arte de los grandes maestros de la Historia del Arte, como Rubens o Picasso oscilen a la baja.

Pero lo que sí que debemos de tener muy en cuenta a la hora de invertir en bienes artísticos y de colección es que existen una serie de riesgos asociados a su naturaleza, riesgos por tanto inherentes a su condición de activos tangibles. A continuación, se muestra un diagrama en el que se señalan los diferentes riesgos a los

[8] GRAMPP, William D.: *Arte, inversión y mecenazgo*, Barcelona, Ariel Sociedad Económica, 199, p. 146.

[9] COCA PÉREZ, José Luis: *La inversion en bienes,* op. cit., pp. 35 – 36.

que un inversor en este tipo de bienes puede tener que hacer frente.

Uno de estos peligros es el riesgo físico asicado a la conservación del bien. Esto se debe porque el valor económico de la obra va asociado en muchas ocasiones a su estado de conservación, por lo que gracias a una buena conservación la obra no mermará su valor con el transcurso del tiempo.

Pero una mala conservación no es el único riesgo al que un inversor en obras de arte debe de hacer frente, sino que también tiene que tener en cuenta el problema de las falsificaciones, que es uno de los grandes lastres del mercado del arte. En la actualidad los avances tecnológicos ayudan a detectar estas falsificaciones, pero siempre es recomendable adquirir obra en casas de subastas o galerías de prestigio y dejarse asesorar por expertos en la materia[10].

Otro de los peligros con los que tiene que lidiar un inversor en bienes artísticos es con la modificación de la escasez o rareza de los bienes que posee, ya que estas características influyen notablemente en el precio que puede llegar a alcanzar un bien de esta naturaleza. No es frecuente, pero la aparición de nuevas piezas que inicialmente eran consideradas escasas o raras es posible, lo que implica que una pieza que se consideraba escasa o rara deja de serlo, lo que influye en su precio, disminuyéndolo[11].

La calidad de la pieza también es muy importante, además de ser un factor complicado de calibrar. Para aquellos coleccionistas que no tienen experiencia en la compra de obras es fácil caer en la trampa de adquirir piezas de menor calidad atraídos por un precio más asequible, sin entender que el arte se creó para disfrutarlo, por lo que las obras de peor calidad no se revalorizan rápido al no tener mercado, ya que a la generalización del público le resultan poco atractivas[12].

La liquidez de este tipo de activos es claramente inferior a la de la mayoría de los activos financieros. Esto se debe a que para poder tasar una obra de arte primero hay que catalogarla y luego sacarla a la venta, la cual no está siempre garantizada ya que pueden existir legislaciones que restrinjan la venta. Aunque gracias a la globalización de la economía y a la universalidad del mercado del arte estos bienes tienen una liquidez más aceptable, similar a la de un inmueble de gran calidad en una ciudad importante[13], por lo tanto, si se quisiera vender inmediatamente una buena pieza tendríamos comprador, pero haríamos una mejor venta si esperásemos el momento y la oferta oportunos.

Dentro de la inversión en arte podemos encontrar dos tipologías, por un lado, la inversión directa, que es aquella en la que el inversor adquiere la obra, bien directamente al artista o en una galería, casa de subasta, feria... Y, por otro lado, encontramos la inversión indirecta que es aquella en la que el inversor no adquiere la obra sino una participación de la misma o de una colección a través de fondos de inversión, de tal forma que son copropietarios del patrimonio del fondo, del que les corresponde un porcentaje en función de su aportación, la cual se puede realizar en el momento de la constitución del fondo o bien con posterioridad[14].

Por último, nos gustaría destacar que estas inversiones no son sustitutivas de

[10] Ibid., p. 76.
[11] Ibid., p. 77.

[12] VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús; LAGUNA SÁNCHEZ, María Pilar, *La rentabilidad de las obras de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de los bienes artísticos y de colección,* Madrid, Dykinson S.L., 2015, p.76.
[13] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.149.
[14] ALVARADO RIQUELME, María; MACÍAS GUILLEM, Almudena; NAVARRO HERAS, Emilio. "Una reflexión sobre la valoración y la presentación en inversiones en obras de arte", *Congreso Anual AEDEM XXI*, Madrid, 2007, pp. 6-7.

las financieras, sino complementarias y se plantean primeramente como una opción a medio y largo plazo que resista mejor los periodos de depresión económica, de ahí que esa complementariedad se manifieste de forma más intensa en épocas de recesión.

2.- TIPOLOGÍAS DEL INVERSIÓN EN ARTE.

Se denomina inversor a la persona que destina capital a una inversión con el objetivo de obtener beneficios. Los inversores realizan un análisis de los diferentes mercados, entre los que se encuentra el mercado del arte como ya hemos visto, y seleccionarán la inversión según lo que les resulte más interesante y les reporte mayores ganancias.

Podemos encontrar diferentes tipologías dentro del inversor en arte en función de su actitud frente al bien artístico o de colección que adquiere, son los siguientes:

Inversor puro. Este tipo de coleccionista busca exclusivamente la rentabilidad de la obra a largo plazo, su finalidad es por tanto vender la obra que adquirió pasado un tiempo por un importe superior al de la compra. Suelen adquirir arte para diversificar sus inversiones de tal forma que mantienen parte de su capital al margen de las fluctuaciones de los mercados financieros.

El tipo de obra que adquiere es aquella que ofrezca un atractivo en términos de rentabilidad económica, generalmente adquieren obras de artistas prestigiosos por su capacidad de comportarse como un valor refugio en épocas de crisis económicas. Suelen adquirir las obras asesorados por expertos y no esperan lo que se podría llamar "rentabilidad estética", por lo que el rendimiento total que obtienen es menor.

Especulador. El inversor especulador es una subclase del inversor puro, pero a diferencia de éstos los especuladores intentaran tener la obra en su poder el menor tiempo posible. Se mueven generalmente en el arte contemporáneo que es el sector que produce mayores plusvalías en menor tiempo, pero que a su vez es el sector con mayor riesgo.

Al igual que los inversores puros, los especuladores basan el rendimiento de la transacción únicamente en el rendimiento económico, sin tener en cuenta el rendimiento estético.

El coleccionista inversor. Esta tipología de inversores tiene un doble beneficio, por un lado, el económico y por otro, el estético. Suele ser aficionado o coleccionista del tipo de bien artístico que adquiere por lo que suele tener conocimientos de arte, aunque se puede deja asesorar por expertos.

Sólo adquiere o incorpora a su colección aquellos bienes que le puedan ofrecer estabilidad, rentabilidad o beneficios que espere obtener en el futuro.

El rendimiento que obtiene este tipo de inversor es superior al de los inversores puros y especuladores ya que además de tener en cuenta el rendimiento económico que haya podido tener la obra valoran el rendimiento estético de la misma.

Intermediario. Este tipo de inversor no suele adquirir las obras para incorporarla a su colección, sino que trabaja con obras de clientes para revalorizarlas, para venderlas mediante la restauración y la puesta en valor. Por tanto, este tipo de inversor ejerce más bien un papel comercial.

En términos generales un inversor en arte tiene en mayor o menor medida conocimientos específicos de algún sector o subsector de este mercado. Aunque con la entrada de los inversores provenientes de economías emergentes, como los países denominados BRIC y Emiratos Árabes la figura del asesor en arte va tomando más fuerza, y serán éstos los que se encarguen de realizar el estudio previo a la inversión.

Suelen ser además personas con una alta capacidad inversora, es decir, con importantes recursos económicos de los cuales destinan una parte a la inversión en bienes artísticos y de colección.

Además de los inversores podemos encontrar las inversiones corporativas, es decir, organizaciones que invierten su propio dinero o el de otras instituciones o personas. Este tipo de inversor adquiere o vende grandes cantidades de títulos en cada transacción y, en general, suelen ser los responsables de más de dos tercios del total de las transacciones en el mercado de valores[15].

3.- LA INVERSIÓN EN ARTE COMO VALOR REFUGIO.

Como hemos comentado anteriormente el valor refugio es una de las características más importantes que presentan los bienes artísticos y de colección para ser óptimos para la inversión. Entendemos por valor refugio aquel activo físico o financiero que, por sus especiales características de oferta y demanda, quedan al margen o tienen mayor capacidad de resistir las caídas o crisis de los mercados financieros, así como de las economías reales[16].

Esta característica hace que este tipo de bienes tengan cierta independencia respecto a los factores exógenos que influyen en otros mercados financieros como por ejemplo en el bursátil. Se trata de valores que mantienen su cotización por razones diferentes a la confianza en empresas o en las medidas económicas que los diferentes gobiernos toman para reactivar la actividad económica[17].

El hecho de que su comportamiento no se vea afectado por factores coyunturales eleva el atractivo de estos activos, sobre todo en tiempos de crisis financieras que es cuando generalmente los activos financieros sufren pérdidas de valor y suelen convertirse los bienes artísticos y de colección en los refugios hacia los que se dirigen los fondos que huyen de otros activos más sensibles a las fluctuaciones de la coyuntura económica y de los tipos de interés.

Las características que convierte a los bienes artísticos y de colección en valores refugio son las siguientes:

No son fiduciarios. Los bienes tangibles no basan su valor en la confianza, sino en elementos más relacionados con su valor intrínseco por lo que cuando el público disminuye su confianza en los activos fiduciarios tiende a adquirir con ellos bienes tangibles para mantener su riqueza de cara al futuro. Sin embargo, no es del todo cierto que determinados bienes tangibles, sobre todo los bienes artísticos, no sean en parte fiduciarios en cuanto a su valoración, ya que incorporan tantos elementos subjetivos.

No dependen de un emisor de tal suerte que su valoración no está ligada a la solvencia de ninguna persona o institución. Si el emisor de un activo financiero quiebra, los tenedores del activo pierden su dinero. Los bienes tangibles no se ven sometidos a ese riesgo.

Resistencia a la recesión. Cuando se produce una recesión, es decir, una contracción del PIB (Producto Interior Bruto) por al menos dos trimestres consecutivos, el valor de determinados activos financieros puede oscilar a la baja, pero no así el valor de los bienes artísticos y de colección, por ello muchos inversores optarán por este tipo de activos para colocar sus ahorros.

Las oscilaciones del PIB van acompañadas de otros efectos que quizá tengan más relación con la inversión porque la condicionan directamente, como pueden ser la inflación, los tipos de interés y la confianza en el mercado financiero, fenómeno este último que ha estado de

[15] COCA PÉREZ, José Luis: *La inversión en bienes,* op. cit., p.178.
[16] Ibid., p.41.
[17] Ibid., p.43.

plena actualidad en la última crisis financiera que analizaremos a continuación.

Beta negativa. Beta, en el modelo financiero conocido como Capital Asset Princing Model[18], representa el riesgo sistemático de la inversión, es decir, el riesgo que depende del propio mercado en el cual activo cotiza, y es un parámetro propio de cada título que determina la relación que existe entre las fluctuaciones de rentabilidad del título y del mercado[19]. Los activos con beta negativa son poco frecuentes y son muy útiles de cara a la diversificación, tanto porque al introducirlos en la cartera aumentan el número de títulos que la componen, como por su valor negativo, que hace disminuir el riesgo sistemático global de la cartera.

Lo que hace que el arte sea tan interesante para los inversores, sobretodo en épocas de recesión, es su menor riesgo si se compara con el de otros activos financieros ya que en esos periodos los inversores buscan activos con un adecuado equilibrio riesgo-rentabilidad con el fin de reducir el riego global de sus carteras, y una de las formas más eficaces es hacerlo mediante la diversificación.

Además, como ya hemos comentado, en momentos de mayor inestabilidad financiera, son precisamente este tipo de activos alternativos con escasa correlación con los activos financieros tradicionales los que tienen una mayor demanda. En el caso del arte como la demanda no sigue los ciclos de los mercados financieros cumple perfectamente ese objetivo de aportar diversificación, mantener una baja correlación con otro tipo de activos financieros y, por tanto, mitigar el riesgo global de carteras[20].

Pero no todos los bienes artísticos y de colección se pueden considerar un valor refugio, de hecho, cuando hay crisis económica el segmento que más sufrirá esa crisis será el de los bienes de valor medio y bajo ya que sí están ligados con la demanda y con la cantidad de bienes disponibles, de tal forma que lo más probable es que se devalúen. Contribuye el fenómeno de que este tipo de bienes no se consideran de inversión sino más bien para cubrir necesidades estéticas y en ese sentido sufrirán los mismos avatares que los bienes de índole similar: mobiliario, decoración, etc.

Un buen ejemplo de bien artístico con valor refugio sería la pintura y la escultura clásica de calidad museística que tiene precios muy estables y los grandes nombres de la historia del arte son valores seguros que, bien comprados, es muy probable que no supongan una pérdida de la inversión. Este tipo de pintura puede dar lo que buscan aquellos que únicamente buscan un beneficio económico con la compra de una obra de arte.

Otros sectores muy interesantes para la inversión, además de la pintura y escultura clásica, sería la joyería y la numismática. Ambos tienen en común que las piezas que lo conforman están fabricadas en materiales preciados como el oro, este tipo de materiales en época de crisis financiera suelen aumentar su cotización lo que hace que el precio del bien se revalorice.

Por otra parte, los mercados de más valor de este tipo de bienes son mundiales y ya se ha comprobado que los ciclos afectan de forma diferente a las distintas zonas económicas. Si en un momento dado se precisa liquidez por una fuerte crisis en un país o zona geográfica concreta, en otras puede haber excedentes para invertir que deseen aprovechar las oportunidades que puedan surgir. Este fenómeno hará que los precios no se desplomen y confiere una gran seguridad a las inversiones en bienes artísticos y de colección de alto valor ya que su demanda estará muy diversificada.

[18] Este modelo financiero está sustentado en la teoría de carteras de Markowitz, y tiene como virtud ser un modelo de valoración relativamente sencillo, aunque su hipótesis de partida lo centra en un mercado perfecto.
[19] Ibid., p.43.
[20] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.151.

Comportamiento de los bienes artísticos y de colección durante la crisis financiera de 2008.

La crisis financiera del 2008, también conocida como la gran recesión, ha sido considerada por muchos economistas la peor crisis financiera de la historia reciente. Esta crisis se originó en 2006 en Estados Unidos por el colapso de la burbuja inmobiliaria que dio paso a la famosa crisis de las hipotecas *subprime* o Ninja. Las consecuencias de esta crisis inmobiliaria comenzaron a palparse en el mercado financiero en Estados Unidos a comienzo del 2008, donde destaca la quiebra del famoso banco de inversiones Lehman Brothers, uno de los más importantes del mundo, lo que provocó la devaluación de sus activos por parte de las agencias de calificación. Gracias a la globalización esta crisis financiera estadounidense se sintió rápidamente en Europa y en el resto del mundo y provocó la caída de las principales bolsas mundiales, el aumento de la prima de riesgo de muchos países, en definitiva, una situación de recesión que afecto a todo el mundo.

Durante esta crisis las carteras de inversión de los grandes patrimonios mundiales cayeron en torno al 19,5% (datos del World Wealths Report 2009) lo que puso de manifiesto la necesidad de una mayor diversificación en las inversiones y de un enfoque más conservador en la composición de la cartera de activos[21] lo que hizo que muchos inversores incluyeran bienes tangibles entre ellos.

La mejor forma de explicar el comportamiento como valor refugio de los bienes artísticos y de colección durante la crisis de 2008 es a través de la comparación de la cotización de los activos financieros, como por ejemplo un índice bursátil, y la de un bien tangible. Nosotros concretamente vamos a comparar la cotización del SP500[22] y la del DAX[23] con la cotización del oro, el periodo de tiempo con el que vamos a trabajar es desde el 2006, un par de años antes del estallido de la crisis, hasta la actualidad para ver cómo se vieron afectadas sus cotizaciones por la crisis y cómo se han comportado en los últimos años.

En el gráfico[24] 1 se muestra la cotización del SP500, como podemos observar la cotización del índice comienza a descender en 2008 (tal y como indica la línea roja que hemos añadido al gráfico) cuando la crisis hipotecaría salta definitivamente al mercado bursátil. Si analizamos el RSI[25] podemos observar como éste estaba sobre la línea de 70, es decir, en sobrecompra desde finales del 2006 y durante todo el 2007, esto lo que nos indica es que el precio del contrato del SP500 estaba en la cúspide y que lo más lógico es que comenzará a descender. Como vemos esto fue lo que ocurrió a partir de finales del 2007 y durante todo el 2008, llegando en 2009 a una situación de sobreventa ya que el RSI se situaba por debajo de la línea de 30. A partir de ese momento vemos como la cotización

[21] Ibid., p.150.

[22] El Standard & Poor's 500 es uno de los tres índices bursátiles que hay en Estados Unidos junto al Dow Jones y el NASDAQ, pero se le considera el índice más representativo del mercado estadounidense por el número de empresas que aglutina, 500 frente a las 30 del Dow Jones o a las 100 del NASDAQ, estas últimas del sector tecnológico exclusivamente.

[23] El DAX es el índice bursátil alemán y, uno de los más importantes a nivel europeo, está formado por las 30 empresas más importantes del país germano.

[24] La elaboración de los gráficos se ha realizado a través del Broker IG Trader mediante la plataforma ProRealTime.

[25] El RSI (Índice de fuerza relativa) es un indicador que mide la fuerza con la que actúa la oferta y la demanda, para ello compara cuantas veces se ha puesto al alza un valor con cuantas ha bajado en los últimos días. Se calcula dividiendo la media de subidas y de bajadas producidas. SERRANO, Francisca: *Escuela de bolsa. Manual de Trading*, Córdoba, Almuzara, 2017, p. 114.

ha ido aumentado paulatinamente e incluso cuando el MACD[26] indica un cambio de tendencia hacia una tendencia bajista en lugar de un descenso pronunciado de la cotización nos encontramos con uno leve acompañado de periodos de lateralidad.

En el gráfico 2 se muestra la cotización del índice alemán DAX y como podemos observar guarda cierta correlación con el SP500. Al igual que en el índice estadounidense encontramos una situación de sobrecompra, en la que el RSI está por encima de la línea de 70, en los años previos a la recesión y a partir de finales de 2007 comienza el periodo bajista que toca su fin en 2009 donde nos encontramos de nuevo en una situación de sobreventa ya que el RSI se encuentra por debajo de la línea de 30. La economía alemana fue de las primeras en recuperarse a nivel europeo por eso observamos una tendencia claramente alcista desde comienzo del 2009 pero que se vio frenada en 2011 por culpa de la crisis que afecta a la eurozona. Desde mediados del 2012 el DAX se encuentra en una tendencia claramente alcista que sólo se ve frenada en pequeños periodos de lateralidad más o menos acusada cuando el MACD nos indica un cambio de tendencia.

En el gráfico 3 se muestra la cotización del oro, tenemos que tener en cuenta que el precio que se indica es en USD por onza de oro (28,35 gr). Si nos fijamos en el gráfico vemos como desde 2007 la cotización del oro comenzó a subir, siendo esta tendencia mucho más acusada desde 2008 hasta mediados de 2011, tal y como resaltamos con la línea verde. Este fin del periodo alcista coincide con un estado de sobrecompra tal y como nos indica el RSI por lo que el descenso de la cotización era previsible. Si observamos el MACD podemos ver como en 2012 se produjo un cambio de tendencia hacía un mercado bajista, pero si nos fijamos nos damos cuenta de que el descenso no ha sido muy abrupto ya que apenas desciende de forma continuada durante 1 año, y desde entonces se mueve dentro de la lateralidad. Si observamos el gráfico veremos que desde mediados del 2015 los mínimos son cada vez más altos, tal y como resaltamos con la línea en azul, esta situación puede deberse a las tensiones políticas actuales entre Estados Unidos y China o al temor a otra posible recesión en un futuro próximo.

Gráfico 1. Cotización del índice norteamericano SP500 desde finales de 2005 hasta julio de 2019.

Gráfico 2. Cotización del índice alemán DAX30 desde finales de 2005 hasta julio de 2019.

[26] El MACD (Media móvil de convergencia/divergencia) es un indicador oscilador muy fiable para observar la tendencia. Está compuesto por dos medias móviles que se cruzan sobre la línea de 0 e indican cuando se va a producir un cambio de tendencia. Ibid., p. 112.

Gráfico 3. Cotización del oro desde finales de 2005 hasta julio de 2019.

Si comparamos estos tres gráficos podemos determinar que existe una clara correlación entre los mercados financieros a nivel mundial y que en esta crisis el patrón de comportamiento lo marcó la bolsa americana. Ahora bien, al comparar las cotizaciones de los índices bursátiles con el oro nos damos cuenta que entre ellos no existe ninguna correlación, tal y como ya hemos comentado anteriormente al abordar las características de los bienes que actúan como valor refugio en épocas de crisis económica. Si analizamos el periodo alcista de la cotización del oro nos damos cuenta que coincide con el comienzo del periodo bajista en los índices bursátiles y que no termina hasta que las economías están más saneadas hacia finales del 2012 cuando los inversores vuelven a confiar en los activos financieros para colocar sus ahorros.

Obviamente la crisis afectó también al mercado del arte, y después de septiembre de 2008 la crisis financiera entró de lleno en este mercado. Las cifras de obras no vendidas aumentaron, hasta rozar el 43% en el segundo semestre de 2008, unos diez puntos por encima de lo habitual, tal y como indica el informe anual de ArtPrice de 2009[27]. Paralelamente se produjo un cambio de tendencia, los inversores se decantaban por la obra de los artistas más consagrados y consolidados dentro del mercado, predominando el arte antiguo y moderno.

Según ArtPrice al comienzo de la crisis el arte antiguo creció de un 6,8% a un 12,5% de volumen de negocio en todo el mundo, y el moderno pasó de representar un 44% a un 48%; mientras que el arte contemporáneo, más asociado a la especulación, cayó de un 16% a un 10%[28].

En el gráfico que se muestra a continuación, elaborado por la misma consultoría, se muestra en forma de quesitos los porcentajes de volumen de negocio que representa cada uno de los subsectores en los que se divide el Mercado del Arte durante el 2009, en él podemos ver como el arte contemporáneo es el que menor volumen representa mientras que el arte moderno acapara cerca del 50% del volumen de negocio porque estos artistas están consagrados dentro del mercado y sus precios rara vez disminuirán.

El mercado del arte se convirtió en un mercado excepcionalmente dinámico durante el periodo de crisis financiera para las obras de calidad de museo y que actúan como valor refugio. Un ejemplo de esto fue la venta que realizó Christie's en el Grand Palais de París en febrero del 2009 en la que se subastaba la colección de arte de Pierre Bergé e Yves Saint Laurent, en la que a pesar de los indicadores económicos en rojo, la calidad de las obras de la colección permitió generar unos resultados excelentes, incluyendo records mundiales para los siguientes artistas: Henri Matisse con *Les coucous, tapis bleu et rose* por 35.905.000 Euros, para Constantin Brancusi con *Madame L.R.* por 29.185.000 Euros, para Piet Mondrian con *Composition avec bleu, rouge, jaune et noir* por 21.569.000 Euros, para Marcel Duchmp con *Belle Haleine-Eau de Violette* por 7.900.000 Euros, para James Ensor por *Le désespoir de Pierrot* por 4.400.000 Euros, para Giorgio de Chirico por *Il*

[27] EHRMANN, Thierry: *Tendencias del Mercado del Arte*, Artprice (2009), https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2009_es.pdf, fecha de consulta: 4 de mayo 2019.

[28] Ibid.

Ritornante por 9.800.000 Euros, para Théodore Gericault por *Portait d'Alfred et Elisabeth Dedreux* por 8.000.000 Euros y para Paul Klee por *Gartenfgurn* por 3.500.000 Euros.

Pero no se batieron récords únicamente en arte moderno, Christie's consiguió un récord mundial en arte antiguo el 8 de diciembre de 2009 con la adjudicación por algo más de 29 millones de libras esterlinas para un dibujo del gran maestro Raphael Sanzio titulado "*Head of a muse*". Al día siguiente, Sotheby's subastó un autorretrato del pintor Anton Van Dyck por un precio de remate de 7,4 millones de Libras, lo que significaba un nuevo record para el artista.

Que se produjesen récords pero que aumentara el porcentaje de lotes no vendidos indica que los inversores se habían vuelto más exigentes y estaban dispuestos a pagar la calidad a un alto precio. Los inversores pasaron a hacer hincapié en la razón contra el entusiasmo, la prudencia contra la urgencia de adquisición, la reflexión contra la actitud servil tal y como indica Thierry Ehrmann, presidente de Artprice. Además, la crisis permitió apartar a muchos especuladores atraídos por las ganancias fáciles y volver a centrar a las casas de ventas y a los coleccionistas sobre la calidad contra la cantidad y los valores más asentados[29].

Para cerrar este capitulo nos parece interesante comentar que la burbuja inmobiliaria que detonó esta crisis financiera mundial no era la única que existía, y es que paralelamente a ésta hubo también una burbuja especulativa dentro del mercado del arte contemporáneo que tuvo su punto álgido la misma noche en la que el gran banco de inversión Lehman Brothers quebró, y fue la famosa venta que llevó a cabo la prestigiosa casa de subastas Sotheby's de obra del artista Damien Hirts. Es importante comentar que la obra fue ofrecida directamente por el propio artista a la casa de subasta, aspecto inusual dentro del mercado y que, paralelamente a la caída del mercado inmobiliario y a la de los principales índices bursátiles lo hacía también la cotización de este artista. Con esto lo que queremos recalcar es que no todos los bienes artísticos y de colección se pueden considerar un bien refugio, sino que tiene que ser aquellos en los que el paso del tiempo imprima la consideración de arte a la obra, lo que se conoce en el argot del Mercado del Arte como el *test of time*.

4.- FONDOS DE INVERSIÓN EN ARTE.

En los últimos años se ha producido un desarrollo espectacular de los mercados financieros a nivel global como consecuencia de la globalización, de la desintermediación y del desarrollo tecnológico, lo que ha contribuido a la aparición de nuevos productos financieros más sofisticados y específicos diseñados a la medida y necesidades de los inversores.

En este contexto puede enmarcarse la aparición de productos financieros relacionados con los bienes tangibles de colección, como los fondos de inversión que han surgido en los últimos años cuyo patrimonio está materializado en obras de arte. Además, esta posibilidad de incorporar a los bienes tangibles como activos pertenecientes a las carteras de valores ayudaría a los fondos de inversión en su política de diversificación de inversiones y de riesgo[30].

El objetivo de este tipo de fondos es generar ganancias a través de la compra de obras de arte que, en principio, funcionan respaldadas durante un periodo de tiempo determinado, que suele establecerse en promedios de cinco años. Como en cualquier fondo de inversión, en los fondos de arte no existen garantías de la revalorización de los activos, se trata

[29] Ibid.

[30] COCA PÉREZ, José Luis: *La inversión en bienes,* op. cit., pp.177- 178.

por tanto de fondos que juegan con el riesgo de la revalorización de mercado de las obras que adquieren, lo cual técnicamente supone un riesgo de inversión equiparable al de otros mercados.

Cada fondo de inversión que invierte en arte lo hace de manera diferente, aunque todos los fondos de arte se basan en mayor o menor medida en la estrategia tradicional de compra y retención lo que se conoce como *buy and hold* [31]. Las diferencias las encontramos en el tamaño del capital gestionado, y, por tanto, en el valor de las obras en las que pueden invertir, en la duración del mantenimiento en cartera de las obras, en el sector en el que se especializan, las restricciones que tiene el fondo, etc.

El funcionamiento de este tipo de fondo no difiere mucho del de un fondo de autor[32]; en este caso existe una figura o figuras dentro del fondo que son quienes hacen las propuestas de inversión, que habitualmente han de pasar un examen en el que se analiza tanto el riesgo del retorno como los plazos de inversión, y por supuesto los factores artísticos incluyendo la cotización del propio artista.[33]

Lógicamente en estos fondos la búsqueda y compra de piezas el elemento clave en las ganancias a largo plazo, se busca aquellas obras de arte que pertenezcan a artistas con alta capacidad de revalorización y que se consideren un valor refugio, lo cual a su vez significa piezas de elevado precio.[34]

Las ventajas de invertir a través de un fondo de son la posibilidad de acceder y operar a través de profesionales con una capacidad y experiencia de primera línea, con la capacidad de construir un portfolio de calidad con grandes expectativas de rentabilidad, con optimización de costes, y rigor en la inversión y la gestión de activos.

En definitiva, se trata de un producto que permite la posibilidad de invertir colectivamente en un activo con excelente binomio riesgo-rentabilidad muy poco accesible al inversor privado[35].

Pero este tipo de fondos de inversión también presentan inconvenientes como que en muchas ocasiones el importe mínimo de suscripción sea muy elevado, llegando incluso a más de cien mil euros, o que el inversor está a la merced de los gestores de los fondos sin olvidar de que se trata una inversión muy poco transparente[36] ya que el mercado no está regulado como sí ocurre con el mercado bursátil, por ejemplo.

En algunos casos, además, hay una duración mínima de inversión significativa ya que la revalorización de este tipo de activos se realiza a medio y largo plazo.

Los primeros fondos de inversión de arte

El primer fondo de arte se remonta a 1974, cuando el fondo de pensiones de los Ferrocarriles Británicos decidió *hedgear*[37] su fondo para cubrir el riesgo siste-

[31] EDITORIAL, "Cuatro maneras de invertir en arte", *El club de inversión* (2018), https://www.elclubdei6nversion.com/4-maneras-de-invertir-en-arte/, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

[32] Un fondo de autor es aquel que está gestionado por una persona o un reducido equipo de personas conocidos por los clientes, que depositan su dinero en el fondo basándose en la confianza que el gestor les genera. Normalmente el gestor explica su filosofía de inversión para que los inversores entiendan en qué invierte el fondo y se formen unas expectativas razonables.

[33] EDITORIAL, "¿Cómo operan los fondos de inversion en arte?", *Todo fondos de inversión* (2018), https://www.todofondosdeinversion.com/como-invierten-los-fondos-de-inversion-en-arte/, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

[34] Ibid.

[35] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.155.

[36] EDITORIAL, "Cuatro maneras de invertir en arte", *El club de inversión* (2018), https://www.elclubdei6nversion.com/4-maneras-de-invertir-en-arte/, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

[37] Término financiero que se emplea para referirse a estar cubierto de riesgo y que tiene su origen en la expresión *hedge fund.*

mático, y dedicó 40 millones de libras a la inversión en arte. En 1999, el fondo se liquidó, vendiendo en bloque una parte importante de sus inversiones para alcanzar una rentabilidad media del 11,3% anual, siendo el retorno en impresionistas de un 21,1% anual[38].

Otro fondo de inversión importante en materia de arte es Global Art Fund, constituido en 1997 bajo la forma de Sociedad de Inversión con Capital Variable según la legislación del Gran Ducado de Luxemburgo, que supuso una síntesis entre lo que es la inversión en obras de arte y la inversión en activos financieros con cotización oficial. El banco depositario era el DB Bank Luxembourg, S.A que se encarga de la custodia de todos los objetos de arte, documentos, y contratos que recogen la propiedad de dichas obras[39].

La política de inversiones de este fondo se basaba en invertir en obras de arte producidas en el siglo XX (artistas impresionistas y arte moderno hasta 1960) que estuviesen documentadas en la literatura, que hubiese obras comparables en museos o en importantes colecciones privadas, que hubiesen estado en Ferias de Arte o en Casas de Subastas, que tuviesen la consideración de estar poco valoradas financieramente y que el soporte de dicha obra fuese óleo, papel, escultura o bien que se tratase de objetos de diseño.

Además, contaba con restricciones a la inversión tales como que no se podía invertir más de un 10% de su patrimonio neto en una sola obra de arte ni más de un 20% en obras de un solo artista, tampoco se podía invertir más de un 10% de su patrimonio en activos financieros de un solo emisor ni adquirir participaciones de otro organismo de inversión colectiva ni activos como metales preciosos o inmuebles.

El boom de los fondos de inversión de arte

A partir del año 2000 se produce un boom de este tipo de fondos de inversión por un lado gracias al desarrollo que vivió el mercado financiero como consecuencia de la globalización y de las nuevas tecnologías y, por otro lado, al alza espectacular del mercado del arte. La gran mayoría de los fondos, o al menos lo más exitosos se lanzaron por profesionales con experiencia reconocida en el mundo del arte, así como en la gestión de inversiones alternativas, dado que ambas disciplinas se han comprobado clave para el éxito de los fondos de inversión de arte[40].

Durante esta década varias entidades privadas anunciaron el lanzamiento de fondos, un ejemplo es ArtVest, fondo de inversión impulsado por el marchante de arte Danielle Luxembourg en 2004 con el objetivo de atraer el capital de un reducido número de inversores privados a fin de que el fondo fuera gestionado como "un club de arte"[41].

Al año siguiente, en 2005, un antiguo director financiero de Christie's, Philippe Hoffman, creo un fondo de inversión que se convirtió en directo competidor de ArtVest, The Fine Art Found cuyo objetivo era atraer a inversores institucionales. Este fondo se lanzó por un valor de 80 millones de dólares americanos y se centraba en la adquisición de obras de los grandes maestros, del impresionismo, de arte moderno hasta 1960 y de arte contemporáneo desde 1985 hasta la actualidad. Tal y como recoge Elena De la Poza en su tesis doctoral, este fondo de inver-

[38] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.154.
[39] COCA PÉREZ, José Luis: *La inversión en bienes,* op. cit., pp.179-180.
[40] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.155.
[41] DE LA POZA PLAZA, Elena: *Los activos del mercado del arte como inversión financiera,* Tesis Doctoral Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 122.

sión de arte se revalorizó en un 40% en su primer año según el propio Hoffman[42].

Otro ejemplo que cabe citar, es el China Fund, dirigido por el ex director ejecutivo de Sotheby's, este fondo de inversión está especializado en arte oriental, en particular cerámica china[43], y es un ejemplo de la integración de China dentro del Mercado del Arte como una de las plazas más importantes de los últimos años.

Fernwood Art Investment es una gestora formada por antiguos directivos de la banca y de la Casa de Subastas Sotheby's que lanzó dos fondos de inversión basados en activos artísticos. El importe de los fondos era de entre 100 y 150 millones de dólares americanos, y la inversión mínima de participación era de 250.000 dólares americanos y la máxima de 5 millones de dólares americanos.

En junio del 2007 se puso en marcha el nuevo fondo de arte Cannonball, el cual engloba únicamente obra gráfica de Warhol. Para poder participar en este fondo de inversión los inversores individuales deben depositar un mínimo de 100.000 euros, y en caso de vender alguna de las piezas del fondo, éste se queda con una comisión del 30% de los resultados de la venta.[44]

Fondos de inversión de arte en la actualidad

Tal y como recoge Carmen Reviriego en su obra *El laberinto del arte*, en la actualidad hay cerca de 44 fondos de arte en el mercado que gestionan aproximadamente 2.050 millones de euros con una rentabilidad media histórica de entre un 10% y un 12%[45].

En 2012 se formó en Gibraltar (Reino Unido), Art Vantage PCC Limited, un fondo de inversión en arte asociado a la Tiroche De Lenon Collection. Este fondo de inversión, que tiene una vida de 10 años, requiere para poder acceder a él una inversión mínima de 500.000 dólares americano o la dación de obras de arte por ese importe y aceptaba nuevas inclusiones hasta finales de febrero de 2018. La cartera de este fondo se basa en obras de artistas reconocidos mundialmente de las principales economías en desarrollo, con especial atención a los países BRIC – Brasil, Rusia, India y China – y varios países de Oriente Medio, África y América del Sur. Se centra en el arte contemporáneo de estos países porque los especialistas de este fondo se basan en que los artistas establecidos localmente en economías emergentes que aún no han obtenido reconocimiento internacional, presentan mayor oportunidad de revalorización[46].

A nivel europeo destaca el fondo InArt Fund lanzado el 1 de mayo de 2017 y gestionado desde Luxemburgo. Este fondo de inversión tiene un valor de 30 millones de euros y una inversión mínima de participación de 125.000 euros, la rentabilidad media que pretende obtener es de entre un 10% y un 15% anual con un espectro temporal de 7 años. El 50% de la cartera está invertida en obras de artistas de posguerra, un 25% en obras de artistas contemporáneos y el 25% restante en obras de artistas emergente[47], combina por tanto obras de artistas asentados dentro del mercado del arte lo que conlleva menor riesgo con obra de jóvenes artistas para conseguir una cartera diversificada tanto en valores como en riesgo. Como ayuda para la revalorización de estas obras y para crear una mayor expectación cuando decidan, pasado los 7 años,

[42] Ibid., p.123.
[43] Ibid., p.123.
[44] Ibid., p.123.
[45] REVIRIEGO, Carmen: *El laberinto del Arte,* op. cit., p.154.

[46] TIROCBE DELEO COLLECTION: "Art Ventage PCC Limietd", *Tiroche De Leon Collection (2019)*, http://www.tirochedeleon.com/about/investors/ , fecha de consulta: 16 de mayo de 2019.
[47] MUÑOZ, Miguel Ángel: "InArt Fund", *InArt Fund* (2019), http://inartfund.lu, fecha consulta: 16 de mayo.

sacar la colección a la venta realizan exposiciones de la misma para que el público la conozca.

En España la gestora de capital riesgo Navis Capital Desarrollo SGEIC está preparando el lanzamiento del primer vehículo de inversión cuyo objetivo es el arte y que actualmente se encuentra en trámites para obtener la autorización pertinente de la Comisión Nacional del Mercado de Valores. Para ello, se ha creado un equipo multidisciplinar de profesionales que combina una amplia experiencia tanto en el ámbito de la gestión de activos y el asesoramiento financiero como en el de la inversión en arte, abarcando desde la compraventa de obras hasta aspectos legales, fiscales, logísticos y de conservación[48].

Aproximadamente el 50% de la cartera estará invertida en obras de grandes maestros, el 30% en arte vanguardista y el 20% restante en arte emergente, de tal forma se consigue una diversificación conservadora, con un 80% del fondo invertido en obras de precios y riesgo estables, asesorados además por expertos.

5.- CONCLUSIÓN.

Como hemos podido comprobar al realizar este estudio en la actualidad, el arte, además de ser valorado por su valor histórico, artístico y cultural, puede considerarse como un activo financiero, y como tal, puede repercutir importantes plusvalías, generalmente a medio y largo plazo, para aquellos inversores que operen con él.

Como hemos visto dentro de los inversores que operan con arte encontramos diferentes tipologías en función de su actitud frente a la compra. Por un lado, encontramos el inversor puro, que será aquel que busca únicamente la rentabilidad a la hora de adquirir un bien artístico o de colección, y dentro de este podemos encontrar el inversor especulador, quien buscará obtener dicha rentabilidad en el menor periodo de tiempo posible, pero la tipología que predomina es la del coleccionista-inversor, es decir, aquellos coleccionistas que incorporan a su colección aquellos bienes artísticos que le puedan ofrecer estabilidad, rentabilidad o beneficios en el futuro.

Es importante destacar que por su naturaleza los bienes artísticos y de colección tiene unas características propias que hace que difieran de los activos financieros tradicionales, como las acciones bursátiles o los bonos del estado. Y es que este tipo de bienes son tangibles, es decir, se pueden tocar, y por singularidad, unicidad, su mérito artístico, su consonancia con las modas y su antigüedad pueden aumentar de valor con el paso del tiempo. Además, al no disponer de un mercado organizado su precio dependerá únicamente de la oferta y la demanda por lo que no está sujeto a cotizaciones en índices como ocurre por ejemplo con el precio de las acciones de una empresa.

También hemos visto cómo el hecho que el mercado de este tipo de bienes sea mundial y que esté ligado a la riqueza ayuda a que estos bienes sirvan como inversión ya que a pesar de que la economía de un determinado país o zona esté en desaceleración siempre habrá compradores de otras regiones dispuestos a pagar una suma importante de dinero por ellos. Pero siempre teniendo en cuenta que cada país cuenta con una legislación propia respecto al comercio y exportación de este tipo de bienes lo que provoca que en algunos casos la venta de este tipo de bienes sea reduzca a un mercado nacional.

[48] FUNDS SOCIETY: "En marcha el primer fondo de inversión en Arte regulado por la CNMV", *Funds Society* (2019), https://m.fundssociety.com/es/noticias/alternativos/en-marcha-el-primer-fondo-de-inversion-en-arte-regulado-por-la-cnmv, fecha de consulta: 20 de marzo de 2019.

Al ser el Mercado del Arte un mercado lleno de subsectores permite también la diversificación, aunque únicamente invirtiéramos en este tipo de activos, incluso dentro de a obra de un mismo artista se puede diversificar si invertimos en diferentes temáticas o etapas.

No obstante, las inversiones en bienes artísticos y de colección no son sustitutivas de las financieras, sino complementarias y se platean primeramente como una opción a medio y largo plazo que resista mejor los periodos de depresión económica, de ahí que esa complementariedad se manifieste de forma más intensa en épocas de recesión.

Que resistan mejor durante los periodos de recesión o de inestabilidad financiera gracias a la baja correlación que tienen con los mercados bursátiles, y que durante esos ciclos mantengan su cotización o que incluso la aumenten es lo que hace que los bienes artísticos y de colección puedan considerarse como un valor refugio y que se conviertan por tanto en un atractivo para aquellos inversores que huyen de los activos financieros más sensibles a las fluctuaciones económicas y a los tipos de interés.

Como hemos visto esta consideración de valor refugio viene asociada a que no son bienes fiduciarios, es decir, su valor no se basa en la confianza del mercado como ocurría con las acciones de una empresa, sino en su valor intrínseco. Hay sectores en los que el valor intrínseco tiene más peso que en otros a la hora de calcular su precio, como la joyería, frente a otros sectores como la pintura donde entran en valor elementos subjetivos.

También se debe porque no dependen de un emisor, es decir, su valoración no está ligada a la solvencia de una persona o institución y porque como hemos comentado en algunas ocasiones presenta resistencia a la recesión.

Además, el riesgo sistemático de la inversión en este tipo de bienes, es decir, el riesgo que depende del mercado en el que cotiza, es negativo lo que hace disminuir el riesgo global de la cartera de inversión, lo que hace que sean perfectos para aquellos inversores que desean diversificar sus carteras.

Este comportamiento como valor refugio del arte lo hemos visto perfectamente reflejado durante la crisis financiera del 2008 y los años sucesivos. En este periodo el precio de los bienes artísticos de calidad media cayó y el número de lotes invendidos en las principales casas de subastas aumentaron, pero paralelamente las obras de alta calidad, las consideradas como obras de museo, aumentaron sus cotizaciones e incluso se alcanzaron récords dentro del Mercado del Arte.

Con esto queremos recalcar que no todo el arte se puede considerar un bien con valor refugio, ya que hay sectores del mercado del arte que si que se ven afectados por la coyuntura económica mundial. Por tanto, únicamente aquellos bienes de alta calidad y por consiguiente de elevado precio se considerarán un valor refugio, por lo que el arte será un valor refugio para aquellos inversores de alto poder adquisitivo que puedan hacer frente a la adquisición de una obra de estas características.

Pero, como sucede en el resto de inversiones, al invertir en arte los beneficios no están garantizados, y el inversor deberá tener en cuenta una serie de riesgos propios de este tipo de bienes que van asociados a su naturaleza. Estos riesgos como hemos visto son la conservación ya que el valor económico del bien va asociado en muchas ocasiones a su estado de conservación; las falsificaciones; la escasez o rareza, aunque no es frecuente, la aparición de nuevas piezas que inicialmente eran consideradas escasas o raras es posible, lo que implica que una pieza que se consideraba escasa o rara deja de serlo, lo que influye en su precio, disminuyéndolo; la calidad de la pieza ya que las obras de peor calidad no se revalorizan rápido al no tener mercado; y la liquidez, que es claramente inferior a la de los activos financieros.

Al tratarse de bienes óptimos para la inversión era lógico que surgieran productos financieros más complejos basado en este tipo de bienes, como los fondos de inversión. Como hemos podido ver este tipo de fondos basados en los bienes artísticos y de colección surgen a principios de la década de los 70 pero será en el cambio de siglo cuando experimenten un verdadero *boom* gracias al desarrollo que vivió el mercado financiero como consecuencia de la globalización y de las nuevas tecnologías y, al alza espectacular del mercado del arte.

Los beneficios económicos que reportan este tipo de fondos se obtienen tras la venta de los activos que adquieren y generalmente el periodo de compra y de venta de activos es a medio o largo plazo, ya que las plusvalías que generan los bienes artísticos y de colección son a medio o largo plazo como ya hemos comentado.

Es interesante ver cómo muchos de estos fondos para diversificar sus activos abarcan diferentes subsectores del Mercado del Arte, encontramos que la mitad de sus activos se engloban dentro de obras de grandes maestros, sector del mercado del arte más estable y considerado, como ya hemos visto, un valor refugio, y que porcentajes menores se asocian al arte contemporáneo, donde la especulación está más presente.

Por lo general este tipo de fondos no son accesibles a todos los inversores que deseen diversificar sus carteras ya que son fondos enfocados a los grandes inversores. Aunque consideramos que este tipo de fondos de inversión van a estar cada vez más presentes en el sector financiero ya que el Mercado del Arte cada año va aumentado su facturación y va ganando adeptos, y es posible que entonces por el aumento de la competencia aparezcan nuevas opciones más asequibles que permitan que todos aquellos inversores que se interesen en el sector del arte, independientemente del volumen de sus carteras, puedan diversificar sus inversiones sin tener que realizar grandes desembolsos.

Por lo tanto, podemos concluir que gracias a todas estas características que hemos tratado a lo largo del presente trabajo determinados bienes artísticos y de colección, aquellos que destaquen por su calidad y por su valor histórico, pueden considerarse un valor refugio en ciclos de desaceleración económica ya que su precio en lugar de devaluarse paralelamente al de los activos financieros se mantendrá o incluso aumentará. Esto hace que este tipo de bienes sean una alternativa válida para la inversión.

BIBLIOGRAFIA

BIRNBRELER, J. (2009) **Análisis y evolución de la crisis financiera global de 2007/2008.** Múnich: Grin Verlag.

COCA PÉREZ, J.L. (2001) **La inversión en bienes tangibles de colección**. Madrid, Dykinson S.L.

Congreso Anual AEDEM, XXI. 2007. Madrid, (2007). **Una reflexión sobre la valoración y la presentación en inversiones en obras de arte**, ALVARADO RIQUELME, M.; MACÍAS GUILLEM, A.; NAVARRO HERAS, E. Madrid, Universidad Rey Juan Carlos.

DE LA POZA PLAZA, E. (2008) **Los activos del mercado del arte como inversión financiera**. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

EDITORIAL (2018). **Cuatro maneras de invertir en arte**. [Internet], Madrid, El club de inversión. Disponible: https://www.elclubdei6nversion.com/4-maneras-de-invertir-en-arte/ [Acceso: 15 de mayo de 2019].

EDITORIAL, "¿Cómo operan los fondos de inversion en arte?", *Todo fondos de inversión* (2018), https://www.todofondosdeinversion.com/como-invierten-los-fondos-de-inversion-en-arte/, fecha de consulta: 15 de mayo de 2019.

EHRMANN, T. (2009). **2009. Tendencias del Mercado del Arte**. [Internet], Paris, Artprice. Disponible: https://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2009_es.pdf [Consultado: 4-05-2019].

EQUIPO SELF BANK. (2017). **Fondos de autor, ensalzando la figura del gestor**. [Internet], Madrid, Self Bank. Disponible en: https://blog.selfbank.es/fondos-de-autor-ensalzando-la-figura-del-gestor/ [Acceso: 16 de mayo de 2019].

FERGUSON, C. (2010). **Inside Job**. [DVD]. Sony Pictures Home Entertainment.

FREY, B. (2000) **La economía del arte**. [Internet], Barcelona, Colección de Estudios económicos de La Caixa. Disponible en: http://www.caixabankresearch.com/documents/10180/54279/ee18_esp.pdf [Acceso: 14 de marzo 2019].

FUNDS SOCIETY (2018). **En marcha el primer fondo de inversión en Arte regulado por la CNMV.** [Internet], Madrid, Funds Society. Disponible en: https://m.fundssociety.com/es/noticias/alternativos/en-marcha-el-primer-fondo-de-inversion-en-arte-regulado-por-la-cnmv [Acceso: 20 de marzo 2019].

GRAMPP, W.D. (1991) **Arte, Inversión y Mecenazgo**. Barcelona, Ariel Sociedad económica.

MUÑOZ, M.A. (2017). **InArt Fund**. [Internet], Luxemburgo, InArt Fund. Disponible: http://inartfund.lu [Acceso: 16 de mayo de 2019].

REVIRIEGO, C. (2014) **El laberinto del arte. El Mercado del Arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras**. Barcelona, Paidós.

SERRANO, F. (2017) **Escuela de bolsa. Manual de Trading**. Córdoba, Almuzara.

TIROCHE DELEON COLLECTION (2012) **Art Ventage PCC Limited**. [Internet], Gibraltar, Tiroche De Leon Coleection. Disponible: http://www.tirochedeleon.com/about/investors/ [Acceso: 16 de mayo de 2019].

VETTESE, A. (2002) **Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo.** Madrid, Pirámide.

VICO BELMONTE, A.; PALOMO MARTÍNEZ, J.; LAGUNA SÁNCHEZ, M.P. (2015) Agentes y productos del mercado del arte y el coleccionismo. En: VICO BELMONTE, A.; PALOMO MARTINES, J.; LAGUNA SÁNCHEZ, M.P. **La rentabilidad de las obras de arte. Estudio de los entornos propicios par la venta de los bienes artísticos y de colección**. Madrid, Dykinson S.L., p.63-133.

EL MARKETING EN EL MERCADO DEL ARTE

María Marcos Alonso
Historiadora del Arte. Máster en Mercado del Arte

RESUMEN:

En este trabajo se analiza la evolución y adaptación del marketing al sector del arte y la cultura a lo largo de las tres últimas décadas del siglo pasado, dando lugar a un marco conceptual aún algo difuso ya que las artes plásticas, las obras principalmente comercializadas en el mercado del arte, no tienen un estudio muy desarrollado. La comercialización del arte conllevó a que se adoptarán las herramientas del marketing tradicional -producto, precio, distribución y promoción- al mercado del arte y, de igual modo, por el avance de las nuevas tecnologías, al medio online. Los agentes del mercado del arte se han tenido que reinventar en las variables distribución y promoción. Por ello, tras tratar las cuatro variables del marketing, mostramos a partir de ejemplos cómo el marketing puede ayudar al sector y al artista.

ABSTRACT:

This work analyses the evolution and adaptation of marketing to the art and culture sector over the last three decades of the last century, giving rise to a conceptual framework still somewhat diffuse because the plastic arts, the works marketed in the art market, not have a very developed study. The commercialization of art led to the development of the tools of traditional marketing - product, price, distribution and promotion - to the art market and, in the same way, by the advancement of new technologies, to the online media. The agents of the art market have had to reinvent themselves in the variable distribution and promotion. Therefore, after dealing with the four variables of marketing, we show across examples how marketing helps the sector and the artist.

PALABRAS CLAVE: *Marketing de las artes, herramientas de marketing, mercado del arte.*
KEYWORDS: *Marketing of the arts, marketing tools, art market.*

1.- EL MARKETING DE LAS ARTES

El mercado del arte, tal y como lo conocemos hoy en día, como explotación comercial de arte a partir de la fijación de un precio, se desarrolló durante el periodo de tiempo de 1870-1880 al fomentarse la actividad de transacción de obras mediatizada por los comerciantes, pero, podemos afirmar que, el arte siempre ha estado ligado al mercado y al marketing, aunque el estudio del arte en relación con estas dos disciplinas no se impulsó hasta la segunda mitad del siglo pasado.

Los primeros estudios sobre la economía del arte fueron desarrollados por parte de W. *Baumol* y W. *Bowen* (1996) con la publicación de *Performing arts: The economic dilema*, obra en la cual se aplicó por primera vez las herramientas de análisis económico a un bien o servicio cultural, y a partir de estos, se han ido sucediendo

diferentes estudios[1] tratando la economía del arte como una subdisciplina oficial del campo económico. Asimismo, de manera paralela, debido a la función del marketing en la economía como nexo de unión entre producción y consumo, se fue desarrollando el marketing de las artes y la cultura, que fue definido por *Kotler* como «aquél que hace referencia al proceso social, orientado hacia la satisfacción de las necesidades y deseos de los individuos y organizaciones, mediante la creación y el intercambio voluntario y competitivo de obras de arte generadoras de utilidades»[2], definición que se aleja mucho del término marketing como tal. El diccionario de la Real Academia Española define marketing como «Conjunto de principios y prácticas que buscan el aumento del comercio, especialmente de la demanda».

Así, hemos de resaltar la función social que se desprende de esta ciencia o disciplina en el sector del arte, y señalar su objetivo artístico en vez de económico. El artista considera el marketing como una estrategia para conocer y aproximarse a su clientela, pero el mercado está formado por diferentes agentes que en la mayoría de las ocasiones desarrollan un papel de intermediarios entre el artista y el cliente, y éstos son los que llevan a cabo las estrategias de marketing para buscar una posición óptima de la empresa en el largo plazo y satisfacer las necesidades estéticas y económicas de los clientes.

Los galeristas, subastadores y demás profesionales del sector, para conseguir sus objetivos se basan en un análisis y conocimiento de mercado, metodología denominada como marketing estratégico, y un plan de acción centrado en explotar las oportunidades del artista/empresa, denominado como marketing operativo, ya que concreta las características del producto, selecciona los intermediarios a través de los cuales se va a llevar a cabo su distribución, fija un precio adecuado atendiendo a sus características y especifica los medios de comunicación de los que se va a servir para dar a conocer el producto. En definitiva, el marketing estratégico a partir del estudio de mercado y basándose en las políticas de producto, precio, distribución y comunicación, determina la estrategia que el marketing operativo pondrá en marcha cuando los planes se conviertan en acciones en el mercado real.

Como ya hemos señalado anteriormente, fue *Philip Kotler* quien en 1967 utilizó el concepto del marketing aplicado a la cultura, aunque no trato el tema en sí, sino que ofreció herramientas, casos y ejemplos para analizar los problemas más frecuentes que tiene la dirección del marketing de las empresas, aplicándolas a las organizaciones culturales por producir bienes.

Kotler lleva más de cincuenta años dedicado a la teoría del marketing, ya que para él tiene que ir más allá de la teoría de precios e incorporar la dinámica de los sistemas de innovación, distribución y promoción, para analizar, explicar y predecir los resultados económicos, por ello ha escrito y participado en la publicación de una gran cantidad de libros y artículos aplicando esta disciplina a diferentes sectores y, en el ámbito cultural, encontra-

[1] Algunos estudiosos de la economía del arte son: *R. L. Frey* y *Neugebauer* (1976), *Moulin* (1977), *Gallais-Hamonno* (1972), *Leroy* (1980), *Dupuis* (1980), *Menger* (1983), *Sagot-Duvauroux* (1985), *Greffe* (1958), B. S. *Frey* y W. W. *Pommerehne* (1989).
[2] *KOTLER*, P. y *KELLER*, K.: *Dirección de Marketing,* Traducción de M. Astrid Mues Zepeda y M. Martínez Gay, México, 2012, p. 5.

mos estudios sobre el marketing de museos[3] y de las artes escénicas[4], pero al respecto de las artes plásticas no hay escritos. Asimismo, en el ámbito nacional, Lluis Bonet también se ha dedicado al estudio de la dirección y gestión de empresas culturales y a la economía y política cultural[5].

Tras este autor, se comenzaron a publicar libros especializados sobre el marketing de la cultura y las artes. Autores como *Mokwa*, *Dawson*, *Prieve*, *Diggles* o *Reiss* trataron de definir el marketing de las artes, y todos coinciden en la idea de que las estrategias de marketing se han de aplicar con el fin de acercar el público a la obra, es decir, la idea del marketing tradicional de satisfacer las necesidades de los clientes en este caso queda olvidada, por tanto, las estrategias del marketing de las artes irían enfocadas a buscar un público adecuado para el producto.

La teoría del marketing de las artes parte de la idea de la creación del arte como proceso a partir de la imaginación y de las emociones y, por ello, en sus inicios se abogaba por la supremacía del arte sobre las fuerzas del mercado, como es el caso de *Diggles* que definió el marketing de la siguiente manera: «el principal objetivo del marketing en las artes es llevar a un adecuado número de personas a una adecuada forma de contacto con el artista, y al hacerlo alcanzar el mejor resultado posible y compatible con el logro de dicho objetivo»[6].

En la década de los 70 éstas eran las ideas que imperaban, apoyadas también por el *Arts Council England*, organismo que promovió la adaptación de las herramientas de marketing al sector de las artes para llegar a un público mayor y aumentar los ingresos[7]. Pero en los años 80 comenzaron a surgir nuevas posturas sobre la aplicación del marketing, siendo *Melillo* el primero en plantear la intervención del marketing dentro del proceso creativo, aunque sus ideas fueron desarrolladas para las artes escénicas, al igual que las aportaciones de *Robbins* y *Verwey* que llevaron a cabo manuales para mejorar la presentación del producto al público, pero fue un enfoque creado concretamente para los teatros.

Por otro lado, *Hirschman* dio lugar a significativas aportaciones para la segmentación del mercado de las artes, ya que propuso una división del mercado en tres segmentos centrándose en la noción de satisfacción en el intercambio entre producto y mercado. Para ella debería considerarse audiencia también al artista. El productor en el rol de consumidor, porque son los primeros en consumir sus propios productos.

Así, el primer segmento estaría enfocado a la propia creatividad del artista, a obtener satisfacción en la realización de su obra. El segundo, busca el reconocimiento de sus compañeros, de los críticos y de los profesionales de otras disciplinas. Y, el tercer segmento, relaciona la creati-

[3] KOTLER, P. y KOTLER, N.: *Estrategias y Marketing de Museos,* Barcelona, Ariel Patrimonio, 2008.

[4] KOTLER, P. y SCHEFF, J.: *Marketing de las Artes Escénicas,* Traducción de J. López Sintas, C. Martín Arcos, L. Mª Piñero, Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 2004.

[5] Algunas de sus publicaciones son: *La gestión de teatros: Modelos y estrategias para equipamientos culturales*; *La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España*; *Economía de la Cultura en España: en el caso de las artes escénicas.*

[6] COLBERT, F. y CUADRADO, M.: *Marketing de las Artes y la Cultura*, Barcelona, 2003, p. 24.

[7] FLORES, J. I. A., PÉREZ, M. J. S., y BLANCO, V. F.: "El Marketing de la cultura y las artes: una evolución", en *Revista nacional de administración*, vol., 1, n.º 1, 2010, p. 26.

vidad con obtener una ganancia en el mercado. El público tiene que aprobar la producción del artista y querer adquirirla[8].

De modo que, como podemos ver, en estas dos décadas de desarrollo de la disciplina del marketing en el sector de las artes, se evolucionó de la aplicación del marketing como un conjunto de herramientas para alcanzar nuevos mercados a un conjunto de procesos, en los cuales, la creación artística se planteaba como acción enfocada desde el principio a lo comercial.

En la década de los 90 es cuando se planteó el marketing como una filosofía de gestión, organizacional, y surgió un dilema de orientación en lo que se refiere al papel que el marketing debía tomar frente a la cultura, el cual, sigue presente en la actualidad.

Las dos posturas que se planteaban, y se plantean, son si se debería proteger y apoyar el producto sobre la orientación hacia el mercado, o si se tendrían que aplicar en el momento de creación artística un conjunto de procesos que atendieran a las necesidades del consumidor para conseguir satisfacerlas.

Con el nuevo siglo, el análisis de los estudios anteriores conllevó a François Colbert y a Manuel Cuadrado, a diseñar un modelo teórico para el marketing de las artes y la cultura, estableciendo además una nueva definición. Para estos el marketing cultural es:

> El arte de alcanzar aquellos segmentos de mercado interesados en el producto, adaptando a éste las variables comerciales -precio, distribución, promoción- con el objetivo de poner en contacto al producto con un número suficiente de consumidores y alcanzar así los objetivos de acuerdo con la misión de la organización cultural[9].

Por tanto, el modelo de marketing tradicional no se adecúa al contexto cultural.

El marketing tradicional se inicia con un estudio de mercado, conociendo las necesidades del consumidor y, a partir de éstas, se adecuan los cuatro elementos del marketing-mix (producto, precio, distribución, promoción) tratando de que el consumidor obtenga lo que desea, efecto que produce demanda e ingresos. En cambio, el marketing de las artes parte del producto, y lo que se busca es un mercado donde introducirlo o un público adecuado que lo consuma. Una vez que es conocido su público objetivo se desarrollan el resto de elementos del marketing-mix.

De forma paralela a estos, en 2003, Solomon también llevo a cabo una conceptualización del sistema de producción cultural y, según éste, son los individuos y las organizaciones que crean y comercializan con obras culturales quienes conforman el sistema de producción cultural, el cual, se dividiría en tres subsistemas: Subsistema creativo al que le corresponde crear nuevos símbolos o productos. Subsistema de gestión que tiene como labor seleccionar, producir y distribuir los nuevos productos. Subsistema de comunicación, el cual les da significado y provee a los productos con un grupo de atributos simbólicos.

[8] HIRSCHMAN, E.: "Aesthetics, ideologies and the limits of the marketing concept", *Journal of Marketing*, vol. 47, 1983, pp. 45-55.

[9] COLBERT, F. y CUADRADO, M., *Opus. cit.*, p. 26.

Por tanto, hasta el momento, los estudios que se habían ido realizando se centraban en desarrollar las herramientas de marketing para aplicarlas al sector de las artes de forma eficaz, pero nadie se había centrado en la posición del artista frente al mercado del arte en el proceso de distribución de las obras, aunque también es cierto que estos estudios se han llevado a cabo desde un punto de vista general, tratando de incluir en sus teorías todos los sectores culturales, por lo que en referencia a las artes plásticas no hay investigaciones concretas.

Isabel Montero, fue quien ocupó el vacío existente respecto al papel del artista, en su obra "*Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*", en la cual desarrolló una investigación respecto a la participación del artista en los canales de distribución de obras de arte y en las estrategias de las mismas.

La obra está estructurada en dos partes. En la primera analiza tanto las estrategias y canales de distribución como el mercado del arte y, en la segunda, aborda una investigación realizada sobre la comercialización del mercado del arte, en la cual pretende delimitar la posición competitiva que pueden lograr tanto el artista como el productor a lo largo del proceso de distribución de sus creaciones y, para ello, analiza la dimensión estratégica y operativa del marketing de las artes.

Por otro lado, Miranda Boorsma, sugirió cuatro condiciones para pensar el marketing, ya que ésta apoya la búsqueda de un punto de equilibrio que respete al artista como creador independiente, debido a que si busca productos seguros para un segmento especifico, puede alejar clientes potenciales que buscan estados de placer en el arte. Así, las situaciones que planteó son las siguientes:

El consumidor de arte es un co-creador en el proceso artístico total, más no un co-diseñador del producto en cuanto a su forma. Se debe dar toda la libertad artística al artista dentro de una plataforma de marketing de las artes. Ante esa libertad, el consumidor responde y la labor de la plataforma es apoyar y reforzar la experiencia a través de servicios adicionales diferenciados según sus necesidades. Así, es necesario pensar en una interacción constante y en procesos iterativos de aprendizaje por parte del consumidor y la plataforma.

El marketing debe apuntar a ser un apoyo y a facilitar la experiencia artística como el núcleo de valor para el cliente. El marketing debe crear condiciones óptimas para la comunicación artística y trabajar en el fortalecimiento de la reputación del artista. En este orden de ideas, resultan vitales procesos de comunicación interna y externa desde el marketing de las artes para que el nombre y la marca del artista resuenen en las audiencias y en los potenciales clientes.

La selección de los clientes debe estar motivada por los objetivos artísticos. Se debe tener en cuenta que un 20% de los clientes dan un 80% de las ganancias, por ello, se debe trabajar en ese 20% de los clientes puesto que tienen más capital cultural para entender y comprar obras valiosas. Al mismo tiempo, se debe llegar al cliente ocasional a través de una interacción en lenguaje común entre la obra y el cliente ocasional. Por lo tanto, las estrategias de marketing para estos públicos deben ser diferenciadas y tener claros los públicos. No es lo mismo pensar en clientes que conocen bien el mundo de las galerías y son asiduos a exposiciones que crear estrategias para aquellos que,

por razones económicas y sociales, hacen su primera compra de arte.

La medición de los resultados debe enfocarse en su contribución a los objetivos artísticos. Las organizaciones culturales no deben de medir su desarrollo solo en términos económicos, sino que se han de considerar también las experiencias artísticas del consumidor. En últimas, la experiencia artística es el núcleo del valor para el cliente y la principal fuente de resultados para el emprendimiento[10].

Para concluir, hemos de referirnos a la publicación de "El marketing de la cultura y las artes: Una evolución", artículo en el cual se recopilan algunos estudios del marketing cultural al igual que hemos hecho en estas páginas, poniendo de manifiesto la posición de sus autores respecto a la aplicación del marketing en la cultura, quienes abogan por la aplicación del marketing durante el proceso creativo, «puesto que el objetivo es proveer un producto de acuerdo a las necesidades del consumidor, y el marketing precisamente nos permite desarrollar el producto a partir de dichas necesidades»[11].

Sus autores parten de la clasificación propuesta por *Hye-Kyung Lee* en su obra "*When arts met marketing: Arts marketing theory embedded in Romanticism*", en la cual se trata la incompatibilidad de la visión romántica de la producción artística y la orientación al cliente en la noción de marketing[12].

Llegados a este punto, una vez contextualizada la evolución y adaptación del marketing al sector de las artes, vamos a desarrollar los componentes del marketing-mix. Pero antes, vamos a plantear la situación del sector del arte para comprender mejor cómo se llevan a cabo las estrategias de marketing.

2. EL MARKETING EN EL MERCADO DEL ARTE

El mercado del arte parte de una doble dimensión, por un lado cultural y por otro económico-financiero, donde la primera atiende a la necesidad de crear del artista y al deseo de consumo o disfrute de obras de arte por parte de la sociedad y de los agentes implicados en el sector, ámbito en el cual hace su aparición la dimensión económica, ya que para satisfacer las necesidades culturales son necesarias las actividades económicas de producción o creación artística y de comercialización o distribución, para poder acercar y dar a conocer el producto a los consumidores o demandantes.

Por tanto, la actividad de distribución es necesaria en la producción artística, es la que genera el mercado, el cual, se divide en mercado primario, que es donde se comercializan por primera vez los bienes artísticos, y su distribución es llevada a cabo por especialistas o intermediarios del mercado, y un mercado secundario, que es donde se efectúan las transacciones de los bienes que previamente han sido negociados en el mercado primario.

[10] BOORSMA, M.: "A strategic logic for arts marketing", *International Journal of Cultural Policy*, nº 12, pp. 73-92.
[11] FLORES, J. I. A., PÉREZ, M. J. S., y BLANCO, V. F., *Opus. cit.*, p. 35.
[12] LEE, H.K.: "When arts met marketing: Arts marketing theory embedded in Romanticism", en: *International journal of cultural policy*. Vol. 11, nº 3, 2005, pp. 289-305.

Según Carolina Diaz Amunarriz[13], los agentes que actúan de intermediarios en el sector se dividen en dos grupos dependiendo de cómo actúan en las transacciones:

-Agentes intermediarios: los que forman parte directa del proceso de compraventa, como son las casas de subastas, galerías, marchantes privados, consultoras de arte o asesores, y las ferias de arte.

-Agentes conceptuales: participan en el proceso de venta de forma indirecta. Así, encontramos a los comisarios de exposiciones, críticos de arte, y a los museos.

Las galerías de arte lideran el mercado primario, son espacios dedicados a la creación, promoción y venta de bienes artísticos, combinan técnicas de promoción comercial con difusión cultural. Las casas de subastas suponen el eje principal del mercado secundario del arte, cuyo objetivo es controlar la oferta y la demanda del mercado, y finalmente, las ferias de arte, que son un hecho cultural y económico de primera línea, las cuales reflejan el estado del mercado de arte. Además, desde el punto de vista del marketing, las ferias representan una importante herramienta de exhibición y comunicación de la oferta comercial del resto de agentes.

Como ya hemos señalado, el marketing de las artes parte del objeto, de la obra artística, que tiene su origen creativo e intelectual en el artista, convirtiéndose posteriormente en mercancía en el momento que su productor se desprende de ella por un precio. Acción tras la cual entran en juego los diferentes agentes del mercado del arte que, junto con el artista, en el caso de las galerías, desarrollan las estrategias de marketing.

Dichas estrategias parten de un análisis y recogida de información de los segmentos de mercado, identificando al cliente potencial, además de analizar los propios recursos y capacidades tanto del artista como de la empresa. De hecho, siguiendo a Isabel Montero: El marketing estratégico en el mercado del arte gira alrededor de la comprensión de las necesidades estéticas y económicas de los clientes, de la oferta de obras de arte dirigidas a segmentos específicos de mercado a partir de los recursos y capacidades artísticas del autor[14].

De modo que, esto exige integrar a los diferentes agentes del mercado para que cooperen. Pero esto no es suficiente, por ello, se ejecuta un plan de acción que posibilita las oportunidades de explotación a partir de las políticas de producto, precio, distribución y comunicación, donde la cuarta variable es fundamental, debido a que transmite al cliente las características de la obra, el precio elegido y las vías de adquisición.

Por tanto, el éxito de la estrategia de marketing dependerá de un correcto equilibrio entre las cuatro variables del marketing-mix:

Producto: En el ámbito del mercado del arte, el producto final es la obra de arte, la cual, se puede comparar con otros bienes manteniendo las salvedades propias de cada sector. *Kotler y Keller* postulan

[13] DIAZ AMUNARRIZ, C.: "La gestión de las galerías de arte", en Aecid / Programa ACERCA, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. 2017.

[14] MONTERO, I.: *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte,* Caja Canarias, Obra social y cultural, 2003, p. 39.

que «el producto puede ser definido como cualquier cosa que se considera capaz de satisfacer una demanda»[15]. En cambio, *Klamer* entiende que «los productos se transforman en culturales cuando la gente los trata como tal: en la manera en que hablan de ellos y en los procesos de valoración, evaluación y valorización»[16]. Definición a la que damos valía, ya que en la actualidad se reconoce o da valor a un bien artístico por el renombre del artista, la marca que lo representa, o la publicidad creada en torno a la obra.

Así, para presentar el producto, se tiene en cuenta el espacio que ocupa el artista o producto en la mente del público, el valor conferido por la sociedad, el atractivo que el artista ejerce sobre el imaginario público, y la innovación ofrecida respecto a otros.

Al respecto, se adecúa de manera correcta la definición dada por Montero, «La obra de arte es el resultado de un posicionamiento estético del artista, creada a partir de los recursos y capacidades distintivas del mismo, apreciadas por el entorno»[17].

Precio: Los precios del arte se basan en los valores estéticos y en el éxito artístico, no en el costo del material o el trabajo. Por ello, la fijación del precio de un bien artístico es un problema aún sin resolver. Según *Hughes*, el precio de una obra de arte no puede ser discutido en términos de la teoría del valor del trabajo.

En el estudio de esta variable, se han desarrollado investigaciones sobre la fijación y predicción de precios, analizando estos a partir de las cotizaciones en subastas, comparando precios de artistas, valorando si el tamaño de la obra influía en el precio… Así, se ha establecido que el precio se puede determinar a partir de la oferta de obras de arte, el coste de producción en función de la técnica, los materiales y el tamaño de la obra, la publicidad y la fama, además de la valoración estética de la obra, la riqueza disponible de los compradores potenciales y la rentabilidad de otras inversiones alternativas[18].

Distribución: Es el «instrumento de marketing que relaciona la producción con el consumo»[19], y en el mercado del arte esa relación la establecen los distintos agentes del sector a los que se ha hecho referencia líneas atrás. La variable distribución incluye tres elementos: el canal de distribución, la distribución física, y la localización comercial. En este sentido, hemos de hacer referencia a la introducción de las nuevas tecnologías, con plataformas digitales o el *e-commerce*, conllevando a una nueva fuente de negocios, complementaria a los negocios tradicionales.

Por otro lado, según el número de intermediarios por el que pase el producto diferenciamos entre canal largo, corto y directo. En este último caso, sería el artista quien vendería directamente al cliente.

Un artista puede decidir vender directamente sin intermediarios, aunque lo normal es que otros agentes se encarguen de poner en relación su obra con el cliente.

El canal corto correspondería a las galerías de arte ya que se posiciona como

[15] KOTLER, P. y KELLER, K., *Opus. Cit.*, p. 338.
[16] KLAMER, A.: "The lives of cultural goods" en: *The Sublime Economy: On the intersection of art and economics*. Routledge, Londres, 2009, p. 250.
[17] MONTERO, I., *Opus. Cit.*, p. 51.
[18] *Ibidem.*, p. 53-58.
[19] SANTESMASES, M., MERINO, M.ª J., SÁNCHEZ, J. y PINTADO, T.: *Fundamentos de marketing*, Madrid, Pirámide., 2009, p. 309.

único intermediario entre el artista y el cliente, aunque también pueden trabajar con otros distribuidores, conformando el canal largo, como es el caso de las casas de subasta y de los *art dealers*.

Comunicación: Es una herramienta de promoción, un instrumento para transmitir un mensaje determinado y la imagen de una organización, por lo que *Mokwa*, *Dwson* y *Prieve* establecen tres objetivos en la promoción de bienes artísticos: informar, persuadir y educar.

La información hace que el consumidor sepa que el producto existe, así como su precio, lugar de exhibición…, le proporciona los detalles fundamentales, pero es necesario persuadir al público para que adquiera la obra. Hay que motivar a los consumidores para que compren el producto, por ello se apela a la popularidad del artista, a la marca de empresa, etc. y, por último, la comunicación artística debe servir para educar a los consumidores. Informar y preparar al cliente para que adquiera el bien artístico, ya que el sector de las artes plásticas suele catalogarse como un sector elitista. Por ello, es importante abrir el sector para el gran público, porque el éxito no consiste solo en vender sino también en que los espacios de exhibición de obras de arte reciban visitantes.

Por tanto, el artista o los intermediarios tendrán que crear un mensaje claro para que surta efecto en el cliente, ayudándose de las herramientas de promoción, siendo las más comunes: publicidad, promoción de ventas, relaciones públicas, venta personal y marketing directo, y a las que añadimos las ferias y exposiciones.

Así, a partir de dichas herramientas, se conseguirían los cuatro objetivos de la promoción establecidos por *Colbert* y Cuadrado «atraer la atención del cliente, crear interés por el producto, generar deseos de comprarlo, y provocar acción de compra en el cliente»[20].

El marketing se comenzó a utilizar en el mercado del arte por la competitividad que se fue generando en el sector tras la mundialización de la economía y la democratización de la cultura, con el fin de atraer la atención del consumidor y conseguir recursos, pero se tuvo que ir adaptando posteriormente, ya que con el desarrollo de las nuevas tecnologías, en los años 90, se empezó a plantear la posibilidad de trasladar las técnicas tradicionales de marketing a los nuevos canales de internet: webs, redes sociales… surgiendo así el marketing digital.

3. EL MARKETING DIGITAL

La aparición de los nuevos canales de internet y la evolución de la tecnología, han tenido un gran impacto en las estrategias de comunicación y en las herramientas de marketing. En esta nueva etapa dominada por internet, los mercados adquieren una dimensión global y las organizaciones deben trabajar en tiempo real, superando las barreras geográficas y temporales. Por ello, las empresas han transformado sus estrategias de marketing y las han adaptado a las tecnologías digitales diseñando estrategias específicas.

El marketing digital se traduce en las acciones de marketing (Estratégico, Económico y Operativo) adaptadas a los medios digitales con el fin de obtener la misma eficiencia y eficacia de la comer-

[20] COLBER, F., y CUADRADO, M., *Opus. Cit.,* p. 197.

cialización tradicional y al mismo tiempo mejorar sus efectos[21].

En la actualidad, el comercio electrónico y las redes sociales son medios indispensables para la expansión de un negocio o una marca, ya que posibilitan darse a conocer a un mayor público y, por tanto, favorecen la venta de los productos o los servicios que prestan.

En este sentido, su aplicación en el sector del mercado del arte ha sido muy llamativo porque desde su desarrollo las cifras en ventas se han disparado, el mercado online ha tenido una tendencia alcista y, todo ello, a pesar de la "desaceleración" del mercado del arte a nivel global. Antes para exponer en una galería el artista debía tener un recorrido, en cambio ahora, con el uso de las redes sociales, tiene más facilidades para darse a conocer y vender y, del mismo modo, el público tiene más posibilidades de convertirse en comprador. El arte siempre se ha visto como elitista, batiendo récords de precios, etc., pero la era digital ha modificado el modelo de negocio.

Según el informe *Hiscox Online Art Trade Report 2019* el mercado del arte online ha crecido un 9% en el último año. Es un sector en crecimiento constante, sobre todo en los rangos de precios más bajos, que atraen a nuevos compradores, pero respecto a las casas de subastas más prestigiosas como *Sotheby´s* o *Christie´s* también han obtenido ventajas en el mercado por adaptarse al mercado online a nivel global.

Tanto galerías como casas de subastas en un principio ampliaron el mercado abriendo sucursales en otros países, y apostaron por las nuevas tecnologías, aunque por la denominada burbuja "puntocom" dichas inversiones tuvieron pérdidas, podemos poner como ejemplo a *Eyestorm* o *Arnet*, empresas dedicadas a la venta de arte que promovieron el ensayo del comercio electrónico, pero no fue hasta 2010 cuando tuvo lugar su consolidación. Con la crisis financiera las ventas en el mercado del arte disminuyeron y se buscaron alternativas, las cuales fueron las redes sociales y la web 2.0, dando lugar al afianzamiento de las plataformas de venta de arte[22].

Respecto a las estrategias de marketing digital, al igual que en el marketing tradicional, en el formato online, es necesario el desarrollo de estrategias para conocer las necesidades de los clientes potenciales, la competencia del mercado… y así posicionarse como una marca de calidad y fiable. Por tanto, algunas de las estrategias que los agentes del mercado han de tener en cuenta son:

- Crear una identidad digital.
- Trabajar la ley del enfoque (poseer una palabra en la mente de los clientes).
- Posicionarse en buscadores.
- *Inbound* Marketing (se ofrece información a los potenciales clientes de sus intereses a través de diversos medios propios del marketing de contenidos como blogs, RRSS, etc.).
- *Outbound* Marketing (acciones de marketing que tienen como objetivo captar consumidores enviando una gran cantidad de mensajes por diversos medios).

[21] ARIAS, Á.: "Las Nuevas Tecnologías y el Marketing Digital". *Createspace Independent Publishing Platform*, 2015, p. 41.

[22] WAELDER, P.: "El mercado del arte en la era del acceso", en *Anuario AC/E de cultura digital*, 2016, pp. 39-40.

El marketing digital sirve como escaparate, lo cual ha llevado a los artistas y a las empresas culturales a utilizar las redes sociales como nueva fuente de negocios, utilizando *Facebook* y *Twitter* se ha dejado en un segundo plano los métodos del mercado tradicional de promoción, producto y precio sobre los consumidores, y esto ha provocado que el artista publique sus obras, los procesos de creación, etc.

Las redes permiten un diálogo en tiempo real, lo cual puede influir en los hábitos de compra. El mínimo exigible para tener una buena imagen online es el empleo de la web corporativa, *Facebook* e *Instagram*.

Algunos de los beneficios de la utilización de redes sociales como canal de venta, comercialización y difusión, son suprimir las barreras espaciales, la apertura a un público masivo, la reducción de la distancia emisor-receptor, multimedialidad, adaptación al tipo de contenidos, segmentación, apoyo a la profesionalización, colaboraciones, entre otros. Es importante aclarar que cada red social tiene características diferentes y son usadas para objetivos específicos según el tipo de público al que se quiera llegar.

Según el citado estudio de *Hiscox*, el 57% de las galerías afirma que *Instagram* es la red más eficaz desde el punto de vista de marketing. Además, la Generación Y (personas de entre 20 y 35 años) ha protagonizado el crecimiento del mercado: casi el 62% de los compradores de esta generación ha comenzado su colección en los últimos 4 años y el 22% asegura que prefiere comprar arte por internet.

Es importante resaltar que estas nuevas tendencias nos indican que el éxito o fracaso de las estrategias de marketing está en manos de los medios digitales interactivos, lo que refuerza la idea de que hay que crear contenidos muy atractivos para poder captar al consumidor.

Un ejemplo reciente en la utilización del rol de internet como estrategia de marketing, ha sido la llevada a cabo por *Banksy* quien, en octubre de 2019, abrió una tienda para exponer sus obras y una online para vender, con el fin de proteger su marca. Al parecer, una empresa de producción de tarjetas de felicitación con imágenes de obras de éste ha iniciado una disputa judicial para obtener la custodia legal del nombre *Banksy*, lo cual es posible porque el artista tiene un nombre, pero no lo utilizaba para la comercialización de productos, de forma que, según dice la ley, la marca puede ser transferida a alguien que sí la use. Motivo por el cual ha abierto su propia tienda para vender sus creaciones.

Él mismo ha establecido el precio de las obras, muy por debajo del valor de mercado, y elige a los compradores, quiénes tienen que responder a la pregunta ¿Por qué importa el arte?, además ha pedido a los coleccionistas que no se registren dando lugar a posibles ventas futuras enfocadas a ellos.

Así, todas estas acciones producen un efecto llamada al público, quien en última instancia les da valor real.

Por otro lado, también se ha de hacer referencia al uso del *Blockchain* como una nueva herramienta de marketing para los agentes del sector y artistas. Esta tecnología se basa en el *bitcoin* y plantea la transparencia, autentificación y democratización del mercado del arte.

Es una base de datos que permite el registro de transacciones compartido por servidores de todo el mundo, y no permi-

te ninguna modificación ni manipulación. Así, las galerías, casas de subastas, artistas y demás agentes garantizan los derechos de autor al crear certificados digitales, la transparencia en las compraventas, ya que el *e-commerce* sufre el cibercrimen, y la procedencia de las obras de manera fiable en el medio online.

Una de las empresas pioneras en subastas de arte mediante esta vía es *Maecenas Fine Art*, que permite comprar, vender e intercambiar la propiedad parcial de obras maestras, las cuales, se dividen en certificados, de manera similar a una empresa que emite acciones.

La tecnología *Blockchain* aún tiene mucho desarrollo, se encuentra en un estado primario en el sector, por lo que puede ser un estudio para líneas de investigación futuras.

4. HERRAMIENTAS DEL MARKETING DIGITAL APLICADAS POR LOS DISTINTOS AGENTES DEL MERCADO DEL ARTE

Los agentes del mercado del arte mezclan las funcionalidades del mundo virtual y el mundo físico, creando ventajas para todo el sector. Así, vamos a ver cómo han sacado partido a la tecnología para rentabilizarla.

La casa de subastas *Christie´s* tiene una larga tradición, fundada en 1766 en Londres, actualmente cuenta con 53 oficinas en 32 países y, desde 2006, está en activo su plataforma de ventas online denominada como *Christie´s Live*, la cual, con sus primeras subastas online consiguió un 25% de clientes nuevos, y en 2016 aumentó sus ventas un 84% llegando a recaudar en 2017, 144 millones de dólares a partir de la venta online y en 2018 algo más de 250 millones de euros.

Christie´s optó por el comercio electrónico *Business to Consumer* (B2C), a través de la subasta electrónica, método que no difiere de la subasta tradicional a excepción del medio, en vez de ser presencial se asiste de manera virtual y se puja por internet. Pero desde 2013, también ha llevado a cabo subastas *online-only* para algunas ventas especiales, donde hay unos lotes en subasta que muestran una cuenta atrás y diferentes usuarios virtuales pueden dejar sus pujas. Cuando la cuenta atrás acaba, la puja más alta es la ganadora.

De modo que, el canal online se ha convertido en el punto de entrada en la empresa para captar nuevos clientes y aumentar las ventas, y así seguir ocupando los primeros puestos en el ranking de ventas.

Su página web, es el punto de acceso para llevar a cabo estas transacciones, la cual es internacional y se administra de manera centralizada, al igual que las redes sociales que utilizan. En ella, se informa de las subastas, se dan datos sobre las ventas, y se publican artículos sobre artistas, y los bienes artísticos y de colección.

Su longevidad en el tiempo y su experiencia la abalan como marca, por lo que su integración en el medio online se ha basado en un eficaz posicionamiento en buscadores y en la utilización del *inboud* marketing a partir de las redes sociales.

Tienen cuentas de *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*…, y a partir de estos medios publican información relativa a las subastas que llevan a cabo, inauguraciones e información sobre arte.

Gracias a internet el mercado del arte se ha hecho más accesible, se ha democratizado, pero es necesario que el canal comercial desprenda confianza y transparencia en la información, requisitos indispensables para que el *e-commerce* sea rentable. El factor reputación es determinante en el mercado del arte por el alto valor del objeto en transacción. Así, *Christie´s* ha conjugado su experiencia y reputación, y ha aplicado correctamente a su marca las innovaciones tecnológicas, estimulando el crecimiento del mercado y la captación de nuevos clientes dentro del mercado del arte online.

Por tanto, respecto a los resultados y posibilidades de futuro de este canal según el informe online para la aseguradora *Hiscox*, se estima que en 2024 el volumen de negocio del arte en internet estará por encima de los 9 billones de dólares.

Con relación al *Blockchain*, *Christie´s* celebró la subasta de la Colección de arte americano del siglo XX, de *Barneby* A. *Ebsworth*, utilizando esta tecnología en colaboración con *Artory* para proporcionar detalles y certificados de compras a los clientes, siendo precursora en esta modalidad.

La casa de subastas Durán, fue fundada en 1969, es la más antigua de España, y actualmente se sitúa como sala líder en el país, además de pionera en el uso del canal online para generar subastas y ventas directas, lo cual se debe al mayor tráfico de su página web por la utilización de diferentes estrategias de marketing que han sido desarrolladas por un equipo multidisciplinar especializado en marketing y comunicación digital.

Las herramientas que han utilizado son: generación de *Newsletters*; *Mail* Marketing; Posicionamiento SEO; Analítica web; Actualización de la base de datos; Transición de *off* al *on*; Campañas SEM.

Su página web en su pantalla de inicio presenta diferentes secciones: Subastas en sala; Tienda online; Blog; Galería; las cuales redirigen a los contenidos y productos que la empresa oferta. Asimismo, para poder trabajar en la imagen de marca y convertir la página web en una comunidad virtual, la empresa se sirve de cinco redes sociales: *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *YouTube* y *Google+*.

Las redes sociales tienen la función de generar visibilidad y fidelizar, y en el caso de *Google+* también es un promotor de contenidos en el buscador. Como red sirve a la casa de subastas para segmentar los públicos de manera más homogénea que *Facebook*, y como buscador, al contener toda la información de la empresa, al quedar indexada en *Google*, hace que sus contenidos sean más visibles en la red.

También, de esta empresa, hay que destacar la creación de *Durán Online Gallery*, una galería de venta de arte por internet que pretende apoyar a los creadores españoles, aunque con una mirada abierta a los artistas internacionales y con el foco en el arte contemporáneo.

La Galería Juana de Aizpuru se fundó en Sevilla en 1970, y trece años después abrió una segunda sede en Madrid, la cual, mantiene su actividad desde entonces.

Esta marca se dedica a impulsar las nuevas tendencias de arte contemporáneo, pero no es la galería en sí la imagen de marca sino su galerista, por ello, podríamos decir que en el medio online el marketing de dicha galería no está muy desarrollado, sólo utilizan la web y *Facebook* como herramientas, ya que su pro-

yección es dada por sus contactos internacionales.

La web informa sobre la galería, sus exposiciones, artistas, stock de ventas, pero sin dar la opción de comprar electrónicamente, e incluye imágenes de su participación en ferias de arte tanto a nivel nacional como internacional. Por otro lado, en *Facebook*, comparte artículos culturales e informa de exposiciones.

Esta escasa utilización de marketing digital se debe a que la galerista entiende que es imprescindible el contacto con el público en general y el coleccionista en particular. Por ello, su estrategia de marketing sigue la línea tradicional, a partir de la venta personal y las relaciones públicas.

En contraposición, *Gunter Gallery*, es una galería de arte online, fundada en 2011, dedicada a la edición y venta de obra gráfica de jóvenes artistas, que se ha convertido en una de las plataformas en internet de venta de arte más importantes.

Sus estrategias de marketing han conllevado a que se sitúe como una plataforma de difusión y comercialización de arte emergente con ventas en más de 15 países, convirtiéndose en una lanzadera de talento y promoción de lo emergente en nuestro país.

La página web es su principal herramienta de marketing, en la cual muestran las obras, su cartera de artistas y los eventos que llevan a cabo. Además, integran el blog como una manera de crear contenido para educar e informar del alcance de su proyecto y sus servicios.

Del mismo modo, utilizan las redes sociales, y están presentes en *Facebook*, *Instagram*, *Twitter*, *Pinterest* y *YouTube*, ya que su mercado real y potencial se centra en la población joven. La utilización de las redes es una manera de posicionarse ante cierto público

Cada red social es empleada de una manera y en su estrategia de marketing tratan de darse a conocer a través de ellas y así aumentar la participación con la marca, al no tener un espacio físico, las relaciones con el cliente se dan por estas vías para generar una opinión y valoración sobre las obras y consolidar las relaciones entre artista/galería/público. *Twitter* informa de eventos culturales en los que la Galería participa, a partir de *Instagram, Facebook* y *Pinterest* promociona a sus artistas y su obra, y *YouTube* les permite mostrar al artista en el proceso de creación.

En un principio, según cuentan en una entrevista dada al periódico *ABC Cultural*, utilizaron herramientas SEO para posicionarse en los buscadores, pero con el tiempo vieron que las redes sociales resultaban más efectivas[23].

Así, la utilización de todas estas herramientas, forman parte de su estrategia de marketing para darse a conocer, afianzar su marca, promocionar el producto y, a su vez, conocer el perfil del público interesado, el cliente potencial, y consolidar las relaciones con el cliente real. Todo ello tendría como fin la venta, la cual se produce a partir del *e-commerce*.

Con estos dos últimos ejemplos (*Juana de Aizpuru* y *Gunter Gallery*), hemos querido mostrar las diferencias que se encuentran en la actualidad en el sector. El mercado del arte contemporáneo depende de las posibilidades que el marketing digital

[23] DIEZ GUARDIOLA, J. (24/11/2017) URL: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gunter-gallerycumple-cinco-anos-y-celebra-saltando-sala-arte-exposicion-201711241846_noticia.html

aporta en la actualidad, ya que el éxito del producto y del artista varían según su posicionamiento en el mercado. Aquí se ve claramente los dos tipos de posicionamiento o estrategias de marketing. Por un lado, *Juana de Aizpuru* muestra un posicionamiento pasivo, debido a que es el público a partir de su imagen de marca quien describe el producto, lo cual se debe también a la trayectoria de la galería. En cambio, *Gunter Gallery* por su carácter online muestra un posicionamiento activo, y a partir de las estrategias de marketing de la galería, tratan de diferenciarse de la competencia y satisfacer las expectativas del usuario.

En cuanto a las ferias, *la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid* (*ARCO*), actualmente es la feria de arte más importante a nivel nacional y con una gran proyección internacional gracias a las estrategias de marketing que utilizan.

ARCO tuvo su primera edición en 1982, impulsada por Juana Mordó y Juana de Aizpuru, y desde entonces se ha ido celebrando de manera anual sin parones, debido a su gran aceptación y reconocimiento, promoviendo en aquel momento la revitalización del valor artístico y cultural del país.

En la actualidad, la feria está diseñada de forma que hay dos días habilitados para profesionales del mundo del arte y coleccionistas, y los tres días siguientes puede acudir el público en general. *ARCO* atrae así a dos segmentos de mercado distintos y aprovecha al máximo estos cinco días de feria[24].

A los artistas y galerías esta estrategia de marketing los beneficia al máximo, ya que consiguen realizar auténticas ventas e importantes contactos, y de la misma forma se dan a conocer al público general, del que potencialmente pueden surgir futuros compradores, y crean un gran atractivo en los medios de comunicación.

El volumen de visitas de ARCO ostenta el primer puesto en el ranking de visitantes, aunque por la situación que se vislumbraba por el Covid-19 este año no se han superado los 100.000 visitantes de las ediciones anteriores.

Las herramientas de marketing que se emplean son eminentemente basadas en las estrategias de comunicación. Entre ellas hay un envío de invitaciones personales a los clientes actuales o potenciales más importantes, y por otro lado el *mailing* y e-mails a todo el público objetivo de la feria. También, se ayudan de notas de prensa en las principales revistas especializadas del sector y de la presencia activa en las redes sociales.

Uno de los valores que trata de potenciar *ARCO* es la modernización y revitalización de la feria a través de la comunicación digital, por ello desde 2014 ofrece la posibilidad de explorar la feria desde la web www.artsy.com o su *App*, donde pueden informarse, descubrir y adquirir obras de las galerías participantes. Además, la propia web de la feria facilita un plano interactivo que ofrece toda la información sobre el evento y un catálogo online. Todo ello con el fin de democratizar la feria ya que no solo es un acontecimiento comercial, sino que también es un evento cultural, se convierte en un museo efímero y en una forma más de socialización y entretenimiento.

[24] Para profundizar en los distintos tipos de ferias consultar: VICO, A. y LARRAÑAGA, A; "Las ferias como vehículo de unión para los destinos y empresas turísticas" en *Las fuentes de información turística en foco*, 2018, España, pp. 217-234.

Algunos estudiosos consideran la participación de las ferias comerciales por parte de una empresa, tanto como una herramienta de promoción de ventas dirigida a otras empresas, como una herramienta perteneciente a la venta personal[25]. En cambio, otros consideran que la política ferial de la empresa constituye una combinación de varias políticas, como son la de ventas, la de comunicación, la de distribución y la de investigación de mercados por lo que no la encuadran en ninguna de las cuatro variables tradicionales de marketing[26].

Siguiendo la publicación "*Criterios de selección de una feria de arte: perspectiva de los expositores participantes*" sus autores determinan que las galerías participan en las ferias para conseguir reconocimiento y prestigio. En segundo lugar, valoran el ambiente del evento, el personal y los servicios que ofrecen. Por tanto, la participación se basa en el valor de marca del evento ferial, ya que es una garantía[27].

Por otro lado, *Art Basel* se celebra anualmente en junio desde que comenzó en 1970 como una alternativa internacional a Art Colonia, y se mantuvo relativamente desconocida hasta 1991, cuando pasó de ser un encuentro comercial a un evento cultural patrocinado por la USB (Unión de Bancos Suizos). Es la muestra más importante a nivel mundial de arte internacional moderno y contemporáneo, y se ha expandido con la creación de la feria *Art Basel Miami* en 2002, enfocada al arte americano, y en 2011 con *Art Hong Kong* dirigida al mercado asiático.

Al igual que *ARCO*, esta feria cuenta con una página web que informa sobre las galerías que participan en el evento, así como los artistas y las obras, lo que para las galerías supone un canal de publicidad y promoción que refuerza su imagen de marca por el prestigio que supone ser invitado a participar en estas ferias de primer orden mundial. Además, disponen de una aplicación interactiva de un mapa 3D que permite visitar la feria de manera virtual, ver y organizar piezas, y reenviar la información.

Del mismo modo, utilizan las redes sociales, y por su desarrollo en China utilizan las alternativas a estas allí, las cuales son *Weibo* y *Weixin* que se asemejan a *Facebook* y *WhatsApp*.

Está claro que las ferias se enmarcan en la variable comunicación debido a su carácter divulgativo, donde predomina el objetivo de promoción de ventas y de publicidad en cuanto a relaciones públicas, pero también existen otros objetivos que corresponden al resto de variables del marketing.

Respecto a la variable del producto, las ferias permiten la presentación de novedades al mercado. La variable precio, en estos eventos se altera, ya que se busca hacer el producto atractivo o añadirle valor. La estrategia de venta de entradas de las ferias de arte es solo relevante para el público general. Ambas ferias utilizan estrategias de precios: las entradas generales de *Art Basel* cuestan 37€ (45CHF) y las de *ARCO* 40€, sin contar descuentos. Así

[25] KOTLER, P.: *Dirección de Marketing*, Prentice Hall, 2000.

[26] MUNUERA, J.L., RUIZ, S., HERNÁNDEZ, M. y MÁS, F.: "Las ferias comerciales como variable de marketing: análisis de los objetivos del expositor", *Información Comercial Española*, 718, 1993, pp. 119-137.

[27] VICO, A., BLANCO, A., y DIEZ, F.: *Criterios de selección de una feria de arte: perspectiva de los expositores participantes*, IX Seminario Luso-Espanhol de Economía Empresarial, 124, [en línea]: https://www.academia.edu/15251964/Criterios_de_selecci%C3%B3n_de_una_feria_de_arte_desde_la_perspectiva_de

que, aunque estos eventos están intentando ampliar su público potencial, todavía hay una clara barrera de exclusividad, si bien es cierto que tratan de paliar con la "divulgación" a través de redes sociales. Por último, la variable distribución ya que la propia feria en sí misma es un lugar de distribución de los productos y un espacio idóneo para establecer relaciones entre empresas y con los clientes. Por ello, las ferias ocupan la segunda posición en el ranking de eficacia de ventas según el estudio de CEIR.

5. EL ARTISTA Y EL MARKETING

Para completar la perspectiva del sector vamos a mostrar a partir de ejemplos cómo los artistas utilizan las herramientas de marketing.

Salvador Dalí (1904-1989), puede catalogarse como precursor del marketing moderno en el arte. Dicho artista destacó por su producción surrealista pero el mismo decía "El surrealismo soy yo", creando de su propia persona una imagen de marca, donde su imagen y particularmente su bigote se convirtió en su logo.

El marketing como tal, como disciplina de trabajo, no se estructuró hasta los años 60 pero ya se aplicaba, así el pintor fomentó las 4P´s para promocionar su obra en venta. Respecto a las variables de marketing, el producto que ofrecía era su obra y su persona, ya que realizaba *performance*, spots publicitarios, etc., su vida se podría enmarcar dentro del movimiento artístico *happening*. De modo que, el producto destacaba, su obra se situó a la cabeza de la vanguardia, pero se tenía que generar un público que adquiriera la obra, por ello en la vertiente distribución, éste hacia uso de las relaciones sociales y se rodeaba de la alta burguesía que le podía comprar, ya que el precio de sus obras era elevado y selectivo y, por último, la promoción, a partir de la publicidad de sí mismo. El pintor supo adaptarse a cada mercado y dotó a su trabajo de una gran campaña de comunicación.

Tras este, *Andy Warhol* (1928-1987) es otro de los artistas que hemos de destacar ya que, siendo diseñador publicitario con ambición de artista, elevó a arte la banalidad comercial. Fue uno de los primeros en concretar arte y negocio.

Él mismo escribió: «El arte de los negocios es el paso que viene después del Arte. Empecé como un artista comercial, y quiero terminar como un artista de negocios. Después de que hice esa cosa llamada "arte" o como quieran llamarla, me dediqué al arte de los negocios. Quiero ser un empresario de las artes o un artista de los negocios. Ser bueno en los negocios es la forma más fascinante de arte»[28].

Para éste, triunfo era sinónimo de ganancia y por ello bastaba con seguir las normas de la publicidad y no del arte. Utilizaba objetos de la cultura de masas y los convertía en artísticos, creando así su propia marca al introducir imágenes que se identificaban fácilmente. Su experiencia en publicidad le ayudó a saber qué vender y cómo venderlo.

De modo que, vemos cómo economía y marketing pueden ser motivaciones principales de los artistas y, actualmente, una de las figuras que mejor representa esta vertiente es *Damien Hirst* (1965),

[28] WARHOL, A.: *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, p. 92.

quien sobrevivirá como artista mientras se mantenga su cotización como marca.

Debido a una estrategia de autopromoción ha sido uno de los artistas vivos mejor pagado. Comenzó su carrera a finales de los años 80 con la obra *Mil años*, una cabeza de ternera en estado de descomposición situada dentro de una vitrina de cristal, la cual fue adquirida por el galerista *Charles Saatchi*, quien se hizo con ella por el espectáculo y el escándalo producido entorno a la obra. En ese momento, se convirtió en su mecenas.

Hirst es un personaje muy relevante en el sector, y en 2008, dio una vuelta de tuerca al mercado del arte al vender su obra al mejor postor sin su galerista. Subastó su obra con ayuda de la casa de subastas *Sotheby´s* y obtuvo 140 millones de euros, siendo un acto social más que artístico o cultural.

La subasta se convirtió en una puesta en escena, una performance, una manera de publicitarse y promocionarse, y al no contar con su galerista y poner a la venta obra actual en una subasta dio lugar a un marketing novedoso en la variable distribución y precio, ya que los clientes fueron quienes valoraron económicamente la producción, aunque posteriormente se supo que sus agentes pujaron por las obras para evitar un descenso de las cotizaciones, por el miedo que les produjo el no vender.

Así, nos encontramos con la idea, que el marketing es un soporte de ayuda para el éxito del artista y la difusión de su obra y para ello, actualmente también se ayudan de las nuevas tecnologías y las redes sociales, al igual que los intermediarios como he tratado anteriormente.

La temática de las obras de *Hirst*, tratan sobre la fragilidad de la vida como antónimo de la muerte, y busca generar una reflexión en el público. Las obras de arte están hechas para la reflexión, no son productos de mercadeo, pero actualmente, a partir de la utilización del marketing para obtener beneficios económicos está primando ese sentido antes que el valor artístico y social.

El artista hoy en día defiende su autonomía como empresario de sí mismo, y en este sentido el marketing debe pensarse como el equilibrio entre los planteamientos tradicionales de comercio y la necesidad de proteger la integridad intelectual del artista y de su obra.

6. CONCLUSIONES

Con este análisis hemos planteado la evolución y adaptación del marketing tradicional al sector de las artes y la cultura, tratando los diferentes puntos de vista que han surgido respecto a la disciplina y, del mismo modo, se han desarrollado algunas de las herramientas del marketing digital para ver cómo los agentes del sector las aplican. Todo ello a partir de un planteamiento inicial: ¿Es necesario el marketing para que el arte tenga salida?, ¿Cómo influyen las nuevas tecnologías en la producción, comunicación, distribución y valoración artística?

A lo largo de estas líneas apreciamos que el marketing ayuda al sector ya que combina los objetivos del mundo del arte y del mercado para, sin dejar de lado las responsabilidades del artista, generar eficiencia, impactos económicos positivos y satisfacción de los clientes. En este sentido, además de tener en cuenta al cliente en su razonamiento, debe saber bien quién es el artista, no sólo en tanto pro-

ductor intelectual sino como marca propia y como empresario de sí mismo. Las entidades de naturaleza cultural necesitan aplicar principios y técnicas de marketing para alcanzar el "éxito" comercial.

Por ello, frente a las dos posturas teóricas planteadas no hay una dirección concreta, dependerá de la perspectiva del artista, ya que incluir las herramientas de marketing en el proceso creativo no da más o menos valor a su obra, ya que lo importante es concentrarse en la visión propia, siempre habrá alguien a quién le interese.

El entorno del mercado actual es competitivo y por ello los agentes del sector y los artistas han buscado en las nuevas tecnologías un medio para crecer y diferenciarse.

Los artistas crean para vender sus obras, pero no es el fin último de su creación. Prima la idea del arte por encima del mercado, ya que el arte tiene valor por ser una obra creada a partir de la imaginación y de las sensaciones, sin buscar un fin concreto más que el de expresar belleza y hacer reflexionar al espectador. El hecho de que el arte esté ligado al mercado y al marketing ha conllevado a un nuevo planteamiento al respecto de qué se valora como artístico, lo cual nos lleva a una nueva pregunta, ¿El arte ha estado desligado en algún momento del marketing?

A primera vista, podríamos decir que no, ya que siempre el artista ha necesitado de un intermediario que encargara su obra o que intermediara en su promoción y venta. Dos mundos tan disímiles como son el del marketing y los negocios, donde todo se cuantifica, se razona y planifica, y el del arte donde prima la espontaneidad, la libertad y el valor más que el precio, a lo largo del tiempo habrían encontrado un punto de equilibrio y de enriquecimiento mutuo, pero sin invadir ninguno de los dos, el campo del otro.

El marketing se convierte en una estrategia de gran ayuda que permite tanto a artistas como a los agentes del sector formar parte activa en este proceso de la industria, con el fin de ser altamente competitivos e incrementar los ingresos, además de mantener o lograr un mejor posicionamiento en el mercado.

El éxito de un artista depende también de que combine sus capacidades con sus recursos, ya que no se puede considerar de manera independiente la construcción de una obra, su venta y el entorno que afecta al desarrollo de estas actividades.

Un ejemplo de ello lo podemos ver en *Jonas Lund*, artista conceptual, que reflexiona críticamente sobre los sistemas en red contemporáneos y las estructuras de poder.

En su obra ha introducido la participación del espectador como una forma de crear valor en su producción a través de las nuevas tecnologías, incluida la plataforma *blockchain,* y así cuestiona los mecanismos del mercado del arte. Al final, para éste, la experiencia artística es el núcleo de valor.

El marketing que se emplea en el sector se centra en el intercambio y está orientado hacia la función social de la organización. En cuanto a la estrategia, se busca la posición óptima de la empresa en el largo plazo mediante estudios de mercado, de públicos, etc., para satisfacer las necesidades estéticas y económicas de los clientes.

Respecto a las variables que conforman el marketing-mix (producto, precio, distribución y comunicación), hemos de

decir que en el ámbito artístico tienen una aplicación subjetiva en cuanto al producto y el precio ya que se consideran distintas variables. Cada campo artístico-cultural requiere de un tipo de gestión y administración especifica porque trabajan con productos artísticos específicos.

Por otro lado, en cuanto a las herramientas que el marketing utiliza para llevar a cabo sus estrategias, en este caso, el *inbound* marketing atrae al consumidor hacia el producto y del mismo modo le hace participe. También hay que destacar que en este momento se está buscando una publicidad de valor, de construcción de la marca en un entorno digital, ya que, si el consumidor acepta que la publicidad que se le envía es válida, lo pasará a otros consumidores propagando el mensaje publicitario de una forma muy rápida y efectiva a través del marketing viral.

En España, en los últimos años se ha ido fomentando la utilización del medio online pero todavía hay que optimizar los catálogos, elaborar estrategias online adecuadas, implementar un buen plan de comunicación online con presencia e interactividad en redes sociales, apertura de blogs propios o con firmas invitadas y contacto con *bloggers* y comunicadores culturales porque son importantes *influencers* del mundo del arte.

Las ferias son las que más estrategias de marketing emplean y mejor lo aplican, pero porque se entienden como elementos dinamizadores de la economía, tienen financiación y son promocionadas. El hecho de que un artista o una galería recibiera apoyo por parte de las instituciones favorecería la compra y promoción de arte. No hay un término intermedio en el sector que ayude a su crecimiento.

El mercado y el marketing evolucionan y este sector tiene que ir al mismo ritmo, pero en España nos quedamos a la cola.

En cuanto a los artistas citados vemos que alrededor de ellos se generó y se genera un ambiente de "escándalo" y excentricidad para promover las ventas. Todos ellos han desarrollado la estrategia de marca entorno a su imagen haciendo que su obra destaque, aunque esto no es suficiente. La producción de los tres ha sido y es revolucionaria y pretende un análisis social. Explotaron la vertiente publicista, Dalí abrió la vía a esta visión artística, pero ¿es necesaria esa vorágine para alcanzar éxito y cotizaciones?

7. BIBLIOGRAFÍA

ACED, M. *El artista como marca y su papel en el mercado del arte*, TFG, Grado en Publicidad y Relaciones Publicas, Universidad de Valladolid, 2017. Consultado en: https://core.ac.uk/download/pdf/154402861.pdf

ARIAS, A. *Las Nuevas Tecnologías y el Marketing Digital*. Publicado por Createspace Independent Publishing Platform, 2015.

ART TACTIC, *Hiscox Online Art Trade Report 2019*, Consultado en, https://www.hiscox.co.uk/sites/uk/files/documents/2019-04/hiscox-online-art-trade-report--2019.pdf

BAUMOL, W. J. y BOWEN, W. G *Performing Arts: The Economic Dilemma*. MIT Press, Cambridge, 1996.

BONET, L. "El lugar de la Economía de la Cultura como disciplina contemporánea, en *Encuentro Académico Internacional*

sobre La Economía de la Cultura, Universidad de Buenos Aires, 2004.

BOORSMA, M. "A strategic logic for arts marketing", *International Journal of Cultural Policy,* nº 12, 2006, pp. 73-92.

COLBERT, F. y CUADRADO, M. *Marketing de las Artes y la Cultura,* Barcelona, 2003.

DIAZ, C. (2017) "La gestión de las galerías de arte", en *Aecid / Programa ACERCA, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo* (en línea) URL: http://www.aecid.es/CentroDocumentacion/Documentos/Publicaciones%20AECID/La%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20galer%C3%ADas%20de%20arte.pdf

DIEZ, J. (24/11/2017) URL: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gunter-gallerycumple-cinco-anos-y-celebra-saltando-sala-arte-exposicion-201711241846_noticia.html

DIGGLES, K. *Guide to Arts Marketing: The principles and Practice of Marketing as They Apply to Arts*, Londres, 1986.

FLORES, J. I. A., PEREZ, M. J. S., y BLANCO, V. F. "El marketing de la cultura y las artes: una evolución", en *Revista nacional de administración*, vol. 1, nº 1, 2010.

HIRSCHMAN, E. C. "Aesthetics, Ideologies and the Limits of the Marketing Concept", *Journal of Marketing*, vol. 47, pp. 40-45, 1983.

KAPLAN, A. M. y HAENLEIN, M. "Users of the world, ¡unite! The challenges and opportunities of Social Media". *Business Horizons*, nº 53, pp.59-68, 2010.

KLAMER, A. "The lives of cultural goods" en *The Sublime Economy: On the intersection of art and economics*, pp. 250-272. Routledge, Londres, 2009.

KOTLER, Philip: *Dirección de Marketing*, Prentice Hall, 2000.

KOTLER, P. *Marketing Management: Analysis, Planing and Control*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.

KOTLER, P y SCHEFF, J. *Marketing de las Artes Escénicas*, Fundación autor, 2004.

KOTLER, P y KOTLER, N. *Estrategias y Marketing de Museos*, Ariel, 2008.

KOTLER, P y KELLER, K. *Dirección de Marketing*, Traducción de María Astrid Mues Zepeda y Mónica Martínez Gay, México, 2012.

LLORENTE, J. I. "Sistemas de información y comercio electrónico. Direcciones y recursos de internet relacionados con el Mercado del Arte" en *Gestión de empresas y proyectos de inversión en bienes artísticos y de colección*. Ediciones CEF, 2015.

MACIÁ, F. *Marketing online 2.0*. Anaya, Madrid, 2014.

MAQUEIRA, J. M. y BRUQUE, S. *Marketing 2.0: El nuevo marketing en la web de las Redes Sociales*. RA-MA, Paracuellos del Jarama, 2009.

MELILLO, J. V. *Market the Arts*, Nueva York, 1983.

MOKWA, M. P., DAWSON, W. M. y PRIEVE, E. S. *Marketing the Arts*, Nueva York, 1980.

MONTERO MURADAS, I. *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*, Caja Canarias, Obra social y cultural, 2003.

MOULIN, R. *El mercado del arte: mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, 2012.

MUNUERA, J.L., RUIZ, S., HERNÁNDEZ, M. y MÁS, F: "Las ferias comerciales como variable de marketing: análisis de los objetivos del expositor", *Información Comercial Española*, 718, 1993.

MUÑIZ, R. *Marketing en el Siglo XXI*, [En línea], URL: https://www.marketing-xxi.com/

NANTEL, J. "Segmentación y posicionamiento", en *Colbert y Cuadrado El Marketing de las artes y la cultura* (pp.119-140). Barcelona, 2010.

REISS, A. H. *The Arts Management*, Hansbook, Nueva York, 1979.

ROBBINS, G, y VERWEY, P. *The TMA Marketing Manual*. Londres, Theatrical Management Association, 1982.

SANTESMASES, M., MERINO, M. J., SANCHEZ, J. y PINTADO, T. *Fundamentos de marketing*. Pirámide, Madrid, 2009.

SERRANO, N. (28/09/2017). URL: http://www.expansion.com/economiadigi-tal/innovacion/2017/09/28/59cc064de5fdea924a8b460e .html

VICO, A., BLANCO, A., y DIEZ, F; "Criterios de selección de una feria de arte: perspectiva de los expositores participantes", *IX Seminario Luso-Espanhol de Economía Empresarial*, 124, [en línea]: https://www.academia.edu/15251964/Crite-rios_de_selecci%C3%B3n_de_una_feria_de_arte_desde_la_perspectiva_de

VICO, A. y LARRAÑAGA, A; "Las ferias como vehículo de unión para los destinos y empresas turísticas" en *Las fuentes de información turística en foco*, pp. 217-234, España, 2018.

VICO, A., PALOMO, J. y LAGUNA, M.ª P. *Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección*, Dykinson, 2016.

WAELDER, P. "El mercado del arte en la era del acceso", en *Anuario AC/E de cultura digital*, 2016.

WARHOL, A. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

http://www.afe.es/es/

https://www.artbasel.com/

https://www christies.com/

http://www.duran-subastas.com/

https://es.guntergallery.com/

http://www.ifema.es/arcomadrid_01/

http://juanadeaizpuru.es/

http://www.rae.es/

https://theartmarket.es/galerias-de-arte-instagram-y-aplicaciones-moviles/

ASPECTOS JURÍDICOS DEL TRÁFICO INTERNACIONAL DE OBRAS DE ARTE

Javier Fuentes García
Licenciado en Derecho por la Universidad de La Coruña
Master Universitario en Mercado del Arte por UDIMA

RESUMEN:

El artículo trata de analizar el impacto de los aspectos jurídicos en el comercio internacional de arte. A tal efecto se han revisado las principales normas jurídicas aplicables, así como bibliografía relevante, jurisprudencia, artículos científicos y noticias. El punto de vista elegido es el de un agente del mercado que opere desde España, por lo que el estudio se centra en la normativa española, aunque sin descuidar otras disposiciones de carácter internacional o supranacional.

ABSTRACT:

The article tries to analyze the impact of legal aspects on the international art trade. To this end, the main applicable legal regulations have been reviewed, as well as relevant bibliography, jurisprudence, scientific articles and news. The chosen point of view is that of a market agent operating from Spain, so it is a study focused on Spanish legislation, although without neglecting other provisions of an international or supranational nature.

PALABRAS CLAVE: *Arte, bienes culturales, exportación, importación, diligencia debida, certificados anti embargo.*
KEYWORDS: *Art, cultural objects, exportation, importation, due diligence, immunity from seizure.*

1. INTRODUCCIÓN

Picasso decía que el arte es «la mentira que nos permite comprender la verdad», y que «lava el polvo de la vida cotidiana». Y, para todos aquellos que amamos el arte, es muy probable que nuestra primera aproximación a este mundo se haya debido a razones idealistas, semejantes a las que enunció el genio malagueño.

Lo que no nos dijo Picasso, aunque lo sabía muy bien, es que el arte es, también, un inmenso negocio. Esta es una idea que, cuando nos adentramos profesionalmente en este campo, debemos de tener muy presente.

Desde finales del siglo XX el negocio del arte ha adquirido una dimensión eminentemente internacional. Esta internacionalización obedece a distintos factores, como son la globalización de la economía, con la irrupción de nuevos y pujantes agentes (China, Rusia o los países árabes); la aparición de internet y el *e-commerce*; o la propia expansión del sector, tanto desde el punto de vista geográfico (con la apertura de galerías y de sucursales de las grandes casas de subastas en las principales urbes del planeta) como eco-

nómico, con un crecimiento cercano al 300% desde 1889 a 2006[1].

Como en todo gran negocio, en el mercado del arte confluyen distintos intereses y valores, que muchas veces entran en conflicto. Por un lado, que los objetos artísticos sean apreciados económicamente tiene unos evidentes efectos positivos, ya que insufla recursos para la conservación del patrimonio existente y su divulgación y exhibición, y permite que los artistas contemporáneos y la industria que los rodea vivan de sus creaciones. Pero, por otro, lado, alienta la ambición y las bajas pasiones, que traen como consecuencia la falsificación, el robo, el expolio y el tráfico ilícito.

Y es ahí donde entra en juego el derecho, ejerciendo sus funciones de resolución de conflictos y de garantía de los valores esenciales de nuestras sociedades. Paralelamente a la internacionalización del mercado, y en la medida en que la conciencia y la preocupación por el futuro de los bienes culturales se fueron abriendo paso, muchos países han legislado para proteger su patrimonio cultural. Al mismo tiempo, de la mano de la UNESCO y otras instituciones internacionales o supranacionales, se han suscrito convenciones, acuerdos, recomendaciones y reglamentos que vienen a condicionar el funcionamiento del mercado del arte.

Pero es un hecho que, a pesar de los esfuerzos y pasos dados en pos de la unificación de las distintas legislaciones relativas a la materia, éstas distan mucho de ser uniformes. Los motivos son varios: el diferente peso geopolítico de los Estados, su distinta permeabilidad a aceptar acuerdos internacionales que puedan suponer una merma de su soberanía, sus variadas tradiciones jurídicas o mercantiles, o la mayor o menor riqueza de su patrimonio histórico, que en relación inversa con su poderío económico, los sitúa en la posición de países exportadores o importadores. Esta falta de uniformidad regulatoria supone una dificultad evidente para cualquiera que quiera incorporarse como operador a este mercado.

En este artículo voy a tratar de ordenar de ordenar el marco normativo que regula el tráfico internacional de obras de arte, y de explicar su funcionamiento.

El punto de vista elegido para mi exposición es el de un agente que opere en el mercado del arte español, ya que nuestro país no es ajeno al fenómeno de internacionalización antes descrito[2]. De esta elección se deriva que el análisis se centre en nuestro ordenamiento jurídico, sin obviar, por supuesto, aquellos acuerdos internaciones y disposiciones comunitarias que nos son de aplicación.

A pesar del carácter pluridisciplinar de esta materia, me enfocaré en aquellas normas directamente relacionadas con la

[1] VICO BELMONTE, Ana: *Agentes del Mercado del Arte*, Madrid, Centro de Estudios Financieros – UDIMA, 2013.

[2] McANDREW, Clare: *El mercado español del arte en 2017*, Barcelona, Fundación Bancaria "la Caixa", 2017. Según los datos de este estudio, en el año 2016 las importaciones de arte se elevaron en España a los ochenta millones de euros, mientras que las exportaciones cifraron en torno a los noventa y cuatro millones. Si consideramos que el volumen total de ventas ascendió a trescientos ochenta y cinco millones, nos damos una idea de la importancia que el tráfico internacional tiene también para nuestro mercado del arte.

protección de los bienes culturales que impactan en el comercio internacional de objetos artísticos, tratando otros aspectos de forma puntual o selectiva. Y no porque cuestiones como la fiscalidad, la legislación aduanera o mercantil, las entidades filantrópicas, o las leyes de protección al consumidor sean irrelevantes, que no lo son, si no por un afán de síntesis.

En lo esencial, este artículo recoge el contenido de mi trabajo final del Master Universitario del Mercado del Arte de la Universidad a Distancia de Madrid, presentado en noviembre de 2018 bajo el título de "Aspectos jurídicos del tráfico internacional de obras de arte". Su elaboración fue dirigida y supervisada por la profesora Paloma Pilar Villarreal Suárez de Cepeda, a la que agradezco sinceramente su labor de guía y estímulo.

2. NORMATIVA APLICABLE A LA IMPORTACIÓN Y EXPORTACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Antes de entrar a analizar la forma concreta en la que el tráfico internacional de obras de arte está regulado en nuestro ordenamiento, vamos a dar un repaso a las principales normas (nacionales, supranacionales e internacionales) que afectan a dicho tráfico en nuestro país. Como ya anticipé en la introducción, va a ser una revisión no exhaustiva, y centrada en las normas de protección del Patrimonio Histórico que impactan en la exportación e importación de obras de arte y objetos de colección.

2.1. CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1978

Cuando aquellos que no están familiarizados con el derecho tienen que enfrentarse al ordenamiento jurídico español, siempre es muy útil que lo visualicen como una pirámide, en cuya cúspide estaría nuestra Ley Fundamental, que es la Constitución de 1978, y en la que luego, por debajo, se irían situando las disposiciones europeas e internacionales, las leyes, los reglamentos, las disposiciones de las Comunidades Autónomas…

Dada esta subordinación de todo el ordenamiento a los principios constitucionales, lo primero que debemos conocer es como se posiciona nuestra Carta Magna respecto la cuestión del Patrimonio Histórico. En ese sentido, debemos quedarnos con tres ideas esenciales:

La primera, que el artículo 44.1 de la Constitución Española configura el acceso a la cultura como un derecho de acceso universal.

La segunda, que la CE recoge un mandato de protección y enriquecimiento del Patrimonio Histórico[3]. Este mandato constitucional va determinar, y mucho, la manera en la que se regula la entrada y salida de bienes artísticos a través de nuestras fronteras[4].

[3] El artículo 46 CE establece 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. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio».

[4] Sobre este mandato ver: LAFUENTE BATANERO, Luis: "Las competencias de la Administración General del Estado en PH", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, abril 2004, páginas 52-63 y REVISTA DIGITAL NUEVA MUSEOLOGÍA, 28 de diciembre de 2014. Disponible en: https://bit.ly/2WzgWT2

La tercera, que la lucha contra la exportación ilegal de obras de arte es una competencia básica e intransferible del Estado, en la que las Comunidades Autónomas solo pueden ejercer funciones de gestión[5].

2.2. LEYES ESTATALES

Descendiendo por la pirámide, y dejando a un lado de momento las normas internacionales, nos encontramos con la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Este texto, tal y como indica en su propio preámbulo, nace para dar cumplimiento al mandato constitucional de protección antes descrito. La Ley ha sido desarrollada por el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero. La 16/85 será la Ley que más citemos a lo largo del artículo, pero hay otras, como la Ley Orgánica 12/1995 de 12 de diciembre, de represión del contrabando, o la Ley 10/2010, de 28 de abril, de prevención del blanqueo de capitales y de la financiación del terrorismo, que debemos considerar.

2.3. NORMATIVA DE LA UNIÓN EUROPEA

El tratado de Maastricht de 1993 abrió la puerta a las acciones culturales en el marco de la Unión Europea, orientadas, sobre todo, a la cooperación entre los Estados miembros[6]. Dentro del derecho comunitario, hay tres disposiciones con un gran impacto en el tráfico internacional de obras de arte:

- Reglamento (CE) 116/2009 del Consejo de la Unión Europea relativo a la exportación de bienes culturales, y su Reglamento de ejecución 1081/2012, de la Comisión.

- Directiva 93/07/CEE 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 (sustituida por la Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 15 de mayo de 2014).

Es relevante también el Reglamento CEE 1468/81, relativo a la asistencia mutua entre las autoridades administrativas de los Estados miembros.

Por último, el REGLAMENTO (CE) 338/97 del Consejo de 9 de diciembre de 1996, relativo a la protección de especies de la fauna y flora silvestres mediante el control de su comercio.

2.4. NORMATIVA INTERNACIONAL

Dictadas bajo los auspicios de la UNESCO, son varias las convenciones a considerar en el tráfico internacional de obras de arte. Sin ánimo de agotarlas, enumeramos las principales:

- Convenio para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado. La Haya, 1954.

- Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícita de Bienes Culturales. París, 1970.

- Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural. París, 1972.

[5] Artículos 149.1 y 149.2 CE.

[6] VILLARREAL SUÁREZ DE CEPEDA, Paloma Pilar: *Aspectos jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección*, Madrid, Centro de Estudios Financieros – UDIMA, 2015.

- Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático. París, 2001.

- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, París, 2003.

De las citadas, es particularmente relevante la Convención de París de 1970, ya que sienta las bases de la cooperación internacional en la lucha en contra del tráfico ilegal de obras de arte. La Convención de 1970 parte de una definición amplia de los bienes culturales (aquellos que hayan sido expresamente designados por cada Estado como de importancia para la arqueología, la historia, la literatura, el arte o la ciencia), estableciendo además un sistema de categorías. Partiendo de esa definición los Estados miembros asumen una serie de compromisos para asegurar la protección de estos bienes culturales. El de mayor impacto es el de exigir un certificado o licencia de exportación para la salida de un bien del territorio de los Estados miembros. Además, los Estados miembros se obligan a tomar medidas para impedir la importación de objetos exportados ilegalmente, o robados, así como para su decomiso y restitución.

En este apartado, es inevitable aquí hacer mención a la labor de UNIDROIT. UNIDROIT (*International Institute for the Unification of Private Law*) es una organización intergubernamental independiente, creada con el propósito de modernizar, armonizar y coordinar los ordenamientos jurídicos de sus Estados miembros, en particular, en lo tocante a derecho privado y mercantil. En la actualidad, forman parte de UNIDROIT sesenta y tres países.

Fruto de sus trabajos es el Convenio UNIDROIT de 1995, sobre la restitución de bienes robados o exportados ilegalmente, ratificado por España el 9 de mayo de 2002, y en vigor desde ese mismo año. Su verdadero objetivo no es tanto conseguir un número determinado de restituciones, como desplegar un efecto disuasorio, reduciendo el tráfico ilícito de objetos, y modificando el comportamiento de los distintos actores del mercado del arte.

Es también relevante el Convenio sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestre, más conocido como Convenio CITES (*Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora*), que fue firmado en Washington en marzo de 1973. En la actualidad está suscrito por 183 países, siendo España parte desde el año 1986. El Convenio CITES establece una serie de controles al comercio internacional de especies amenazadas y de sus productos, sometiéndolo a licencia, restricción o prohibición. El objetivo es evitar que ese comercio comprometa más la supervivencia de estas especies, y sea sostenible[7]. Así por ejemplo, prohíbe la compra y exposición comercial del marfil, aunque con una serie de excepciones.

Sin que tengan un carácter normativo, debemos referirnos ahora a las recomendaciones y la información facilitada por dos organismos, ICOM e INTERPOL, ya que deben ser tenidas en cuenta a la hora de importar (y también de exportar)

[7] MINISTERIO DE INDUSTRIA, COMERCIO Y TURISMO: *El convenio CITES*. Disponible en: http://www.cites.es/es-ES/elconveniocites/Paginas/Introduccion.aspx

obras de arte, y hacerlo con la diligencia debida:

- El ICOM (Consejo Internacional de Museos), publica las llamadas listas rojas, que son una de las herramientas más eficaces a la hora de identificar objetos que estén siendo traficados de forma ilícita.

- INTERPOL, por su parte, facilita también datos sobre objetos robados a través de un CD-ROM que se viene actualizando desde 1999. Desde el año 2000, además, cuenta con una página web accesible para el público.

No se debe olvidar, por último, que todos los agentes que actúan en el mercado del arte, y en la gestión cultural en general, han de tener el compromiso de realizar su labor con la mayor profesionalidad y sometidos a unos principios éticos. Dichos principios se han recogido en distintos códigos deontológicos, de entre los cuales, destacamos:

- Código Internacional de Ética para Marchantes de Bienes Culturales, aprobado por la UNESCO en 1999. Su principal objetivo es buscar el compromiso de estos profesionales en la lucha contra el tráfico ilícito de obras de arte y objetos de colección.

- Código de Deontología del ICOM, de 1986. Basado en los principios de servicio a la sociedad, y profesionalidad de sus trabajadores, establece normas de conducta para los profesionales de los museos.

Los códigos deontológicos han cobrado gran importancia a raíz del Convenio UNIDROIT, ya que la adscripción de los profesionales a los mismos juega un papel decisivo a la hora de probar la diligencia debida en la compra de objetos culturales.

3. DEFINICIÓN DE BIENES CULTURALES EN EL ORDENAMIENTO JURÍDICO ESPAÑOL

Las formas en la que las normas de los distintos Estados y los tratados internacionales definen y denominan los bienes culturales son muy diversas, aunque se puedan encontrar semejanzas, préstamos y patrones comunes en los regímenes de protección[8]. Sin embargo se trata de una cuestión de máxima importancia, ya que saber si el objeto que tenemos entre manos tiene la condición o no de bien cultural, y a qué categoría pertenece, va a determinar el alcance de la protección que la Ley otorga a ese bien, y por tanto, las limitaciones o requisitos para su tráfico comercial.

La Ley 16/85, en su artículo primero, establece como su objeto la protección, acrecentamiento, y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español. Formarían parte de este Patrimonio:

- Inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico.

- El patrimonio documental y bibliográfico.

- Los yacimientos y zonas arqueológicas.

- Los sitios naturales, jardines, parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.

[8] CORNU Marie: "*Fighting illicit trafficking in cultural objects, searching for provenance and exercising due diligence in the European Union*", estudio para la conferencia *Engaging the European Art Market in the fight against the illicit trafficking of cultural property,* UNESCO, 20 y 21 de marzo de 2018. Disponible en: https://bit.ly/3dmWnyY

Dentro de estos bienes, (y centrándonos en los muebles, más susceptibles de tráfico internacional que los inmuebles y dada la naturaleza de nuestro estudio), la Ley 16/85 establece tres categorías, a cada una de las cuales le correspondería un determinado nivel de protección:

3.1. BIENES DE INTERÉS CULTURAL (BIC)

Son bienes de interés cultural:

- Aquellos a los que la propia Ley 16/85 otorga dicha condición. En el caso de los bienes muebles, tienen la condición de BIC los contenidos en un inmueble que haya sido declarado como tal, y formen parte esencial de su historia.

- Los que sean declarados como tal de forma individualizada, tras el correspondiente expediente administrativo, y mediante Real Decreto. Quedan excluidas de esta declaración las obras de los autores vivos, a menos que estos lo autoricen expresamente, o que medie su adquisición por la Administración.

Los BIC son inscritos en el Registro General de Bienes de Interés Cultural.

Su régimen de protección es máximo, implicando unas obligaciones y cargas para el propietario, como la conservación; facilitar la inspección; solicitar autorización para someterlo a tratamientos; comunicar la intención de enajenarlo; o colaborar en los planes nacionales de información.

En relación con el tráfico mercantil, la carga más relevante es la prohibición de exportación definitiva y la exportación temporal sometida a autorización, como veremos más adelante.

3.2. BIENES INSCRITOS EN EL INVENTARIO GENERAL DE BIENES MUEBLES

Según el artículo 26 de la Ley 16/85, se incluirían en esta categoría aquellos bienes que, no siendo BIC, tengan singular relevancia o notable valor histórico, artístico, arqueológico, científico, técnico o cultural, por lo que habrán de ser inscritos en el Inventario General de Bienes Muebles. La Ley, de nuevo, establece dos vías de ingreso a esta categoría:

- La disposición adicional primera de la propia Ley incluye ya en este grupo a los bienes integrantes del Tesoro, o incluidos en el Inventario del Patrimonio Histórico Artístico en aplicación de la legislación que se deroga.

- Además, cabe también su inscripción tras expediente administrativo y mediante Real Decreto.

Su régimen de protección es medio, implicando también obligaciones y cargas (conservación; facilitar la inspección; comunicar la intención de enajenarlo; colaborar en los planes nacionales de información). En cuanto al tráfico mercantil, estos bienes estarán sometidos a autorización, tanto para la exportación definitiva como para la temporal.

3.3. OTROS BIENES DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

En esta categoría se inscribirían el resto de los bienes de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico científico, o técnico, siendo el régimen mínimo de protección. Aun así, sus propietarios también están sometidos a obligaciones de conservación, y de colaboración en la elaboración en los planes nacionales de información. Respecto a su

exportación está sometida a autorización en los casos que detallaremos más adelante.

3.4. REGÍMENES ESPECIALES

Además de estas categorías generales, la Ley 16/85 establece unos regímenes especiales relativos al patrimonio arqueológico, etnográfico, documental y bibliográfico, y al de la Iglesia Católica. Analizamos brevemente, por su particular relevancia, los regímenes del patrimonio arqueológico y eclesiástico.

El artículo 44 establece que «son bienes de dominio público todos los objetos y restos materiales que posean los valores que son propios del Patrimonio Histórico Español y sean descubiertos como consecuencia de excavaciones, remociones de tierra u obras de cualquier índole o por azar».

Los bienes de dominio público o demaniales están sometidos a los principios de inalienabilidad (no se pueden transmitir), imprescriptibilidad (no pueden ser objeto de usucapión), e inembargabilidad (no se pueden embargar).

De esta forma, con la Ley 16/85 surgen dos regímenes posibles para este tipo de bienes:

- Los obtenidos legalmente antes de 1985, pueden ser transmitidos con los límites impuestos por la LPH para la enajenación de bienes de nuestro patrimonio.

- Los extraídos legal o ilegalmente o hallados tras la entrada en vigor de la Ley, están fuera de comercio.

En cuanto al patrimonio de las instituciones eclesiásticas, está sujeto a un tratamiento especial, en la medida en que la Iglesia Católica posee la inmensa mayoría de los bienes muebles del patrimonio histórico español en manos privadas.

El artículo 28 de la Ley 16/85 establece que «los bienes muebles declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario General que estén en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, no podrán transmitirse por título oneroso o gratuito ni cederse a particulares ni a entidades mercantiles. Dichos bienes sólo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de Derecho Público o a otras instituciones eclesiásticas».

4. EXPORTACIÓN

4.1. CONCEPTO DE EXPORTACIÓN

La definición de exportación viene recogida en el artículo 5.1 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, en los siguientes términos: «A los efectos de la presente Ley se entiende por exportación la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español».

Todos los autores consultados coinciden en interpretar que la Ley 16/1985 no considera la exportación desde un punto de vista comercial o negocial, siendo lo determinante el hecho físico y jurídico de que los bienes salgan del territorio español[9]. En otras palabras, lo decisivo no es

[9] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación de bienes culturales muebles*, Madrid, Dykinson, 2001 y GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español", Diccionario Jurídico de la Cultura. Disponible en: http://www.diccionario-juridico-cultura.com/voces/exportacion-de-bienes-muebles-del-patrimio-historico-espanol [18 de marzo de 2014]

que el bien sea objeto de compraventa, si no que abandone nuestras fronteras.

De manera específica, el Real Decreto 111/1986 de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, en su artículo 45.1, incluye las salidas que tengan por destino los países de la Unión Europea. Esto es coherente con lo dispuesto en el artículo 36 de Tratado de Funcionamiento de la Unión Europea, que establece como una de las excepciones a la libre circulación de mercancías la protección del patrimonio artístico.

Señalar por último que, aunque parece implícito que en la mayor parte de los casos estaremos hablando de la exportación de bienes muebles, no se excluye en la definición, ni, por tanto, de las subsiguientes medidas de protección, la exportación de bienes inmuebles que fueran susceptibles de ser trasladados fuera de España[10].

4.2. TIPOS DE EXPORTACIÓN

Se distinguen tres tipos posibles de exportación:

- Exportación definitiva.

- Exportación temporal con posibilidad de venta.

- Exportación temporal.

La clasificación obedece a la finalidad con la que se realiza la exportación. Las dos primeras modalidades afectan sobre todo al sector privado, y se solicitarán con propósitos mercantiles en la mayor parte de los casos. La exportación temporal con posibilidad de venta encaja con la exhibición de obras en ferias internacionales, con el propósito de encontrarles comprador. Por su parte, la exportación temporal tendrá mayor impacto en el sector público, en la organización de exposiciones o cesiones temporales de obras a museos e instituciones en el extranjero, y traslados para la restauración, dentro de las actividades de las Administraciones Públicas tendentes a la difusión de los valores de nuestro Patrimonio Histórico[11].

4.3. NIVELES DE PROTECCIÓN

No debemos de olvidar que la normativa española de exportación está inspirada por una concepción proteccionista del Patrimonio Histórico, que se concreta en los mandatos constitucionales ya citados. Al margen de los preceptos que regulan la exportación ilegal, la Ley 16/1985 establece tres niveles de protección, que consisten en la prohibición de la exportación definitiva de determinados bienes, en la exigencia de autorización para la exportación de otros, y en la consideración de la solicitud de autorización de exportación como una oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado.

4.3.1. PROHIBICIÓN DE EXPORTACIÓN DEFINITIVA

De acuerdo con el artículo 5.3 de la Ley 16/1985, queda prohibida la exportación definitiva de los siguientes bienes:

- Bienes declarados de interés cultural (BIC).

- Los declarados expresamente inexportables por la Administración del Estado,

[10] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

[11] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

por su pertenencia al Patrimonio Histórico Español.

Además, a tenor del artículo 11.1, hay que considerar también aplicable la prohibición a los bienes que tengan incoado un expediente para su declaración como bien de interés cultural.

Po último, el artículo 56.2 declara expresamente inexportables los bienes del Patrimonio Documental y Bibliográfico que sean de titularidad pública.

Recalcar que se trata de una prohibición de exportación definitiva, y que, por tanto, estos bienes serían exportables de forma temporal. Otra excepción a la inexportabilidad de estos bienes sería la figura de la permuta, a la que nos referiremos más adelante.

Los bienes arqueológicos extraídos o hallados tras la entrada en vigor de la Ley 16/85 se entienden también excluidos de la exportación, por tratarse de bienes demaniales (y por tanto inalienables). Los bienes que sean de interés cultural o estén inventariados y en manos de la Iglesia tampoco se podrían exportar para su venta a particulares o entidades mercantiles[12].

El resto de los bienes no incluidos en las anteriores categorías serían exportables.

4.3.2. AUTORIZACIÓN.

Según el artículo 5.2. de la Ley 16/1985, precisan para su exportación de autorización previa y expresa de la Administración del Estado, los siguientes bienes:

- Integrantes del Patrimonio Histórico Español con más de cien años de antigüedad.

- Los inscritos en el Inventario General previsto en el artículo 26 de la Ley.

Para el resto de los bienes, habrá que estar, además, a lo dispuesto por el Reglamento (CE) 116/2009 del Consejo de la Unión Europea, y por el Reglamento de ejecución 1081/2012, de la Comisión. Este último prevé tres tipos de autorizaciones:

- Autorización normal.

- Autorización abierta específica (artículo 10), para bienes culturales específicos que puedan ser exportados desde la Unión temporalmente, pero de manera habitual, para su uso y/o exposición en un tercer país.

- Autorización abierta general (artículo 13), concedida a museos u otras instituciones de la Unión para amparar la exportación temporal, pero regular, de los bienes que formen parte de sus colecciones permanentes, y facilitar así su exposición en un tercer país.

Siendo las autorizaciones abiertas, tanto específica como general, potestativas para los Estados miembros, y no habiendo sido incorporadas por la legislación española, en nuestro país se utiliza en todos los casos la autorización normal[13].

4.3.3. OFERTA PÚBLICA DE VENTA EN FAVOR DE LA ADMINISTRACIÓN

[12] RODRÍGUEZ BERNAL, Antonio Pedro: "La exportación de bienes culturales", Abogados y consultores Rodríguez Bernal, 2014. Disponible en: http://rodriguezbernal.com/la-exportacion-de-bienes-culturales/

[13] VILLARREAL SUÁREZ DE CEPEDA, Paloma Pilar: *Aspectos jurídicos… op. cit.,* página 4.

El artículo 33 de la Ley 16/1985, establece que, siempre que se formule solicitud de exportación, la declaración de valor hecha por el solicitante será considerada como una oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado. Se exceptúan de esta consideración las exportaciones temporales, y los bienes previamente importados en las condiciones definidas por la Ley. Examinaremos con más pormenores esta figura en apartados posteriores.

4.4. RÉGIMEN GENERAL DE EXPORTACIÓN

A la vista de las disposiciones del artículo 5.2 de la Ley 16/1985, y del Reglamento 116/2009, podemos definir el régimen general al que se someten las exportaciones de bienes artísticos y objetos de colección en nuestro país:

4.4.1. BIENES EXPORTABLES E INEXPORTABLES

Serían inexportables de forma definitiva los siguientes bienes:

- Declarados de interés cultural (BIC).

- Declarados expresamente inexportables por la Administración del Estado, por su pertenencia al Patrimonio Histórico Español.

- Los que tengan incoado un expediente para su declaración como bien de interés cultural.

- Los del Patrimonio Documental y Bibliográfico que sean de titularidad pública.

- Según Rodríguez Bernal[14], serían también inexportables de forma implícita los bienes pertenecientes a Instituciones Eclesiásticas, Administraciones Públicas, o al Patrimonio Arqueológico.

Serían exportables de forma definitiva el resto de los bienes.

4.4.2. NECESIDAD DE AUTORIZACIÓN

Dada la superposición de la normativa española con la de la Unión Europea, debemos de distinguir dos tipos de situaciones, en lo que respecta a la necesidad de autorización[15]:

1. Cuando la exportación se realiza con destino a países que forman parte de la UE, requieren autorización para su exportación los siguientes bienes:

- Integrantes del Patrimonio Histórico Español con más de cien años de antigüedad.

- Los inscritos en el Inventario General previsto en el artículo 26 de la Ley.

El resto de los bienes no necesitan de permiso de exportación, aunque el solicitante de la exportación deberá presentar en la Aduana una declaración jurada o algún otro documento que acredite la contemporaneidad de las obras.

2. Cuando la exportación se realiza con destino a países que no forman parte

[14] RODRÍGUEZ BERNAL, Antonio Pedro: "La exportación…", *op. cit.,* página 10.

[15] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8, y GONZÁLEZ-BARANDIARAN DE MULLER, Carlos: "Importación y exportación de bienes culturales", en *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales. Actas del Curso celebrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, del 16 al 27 de octubre de 2006.

de la UE, requieren autorización para su exportación los mismos bienes indicados en el apartado anterior (integrantes del PHE e inscritos en el Inventario General).

La diferencia de régimen afecta al resto de los bienes, al entrar el juego el Reglamento 116/2009. Este Reglamento utiliza a la hora de delimitar que bienes culturales precisan de autorización para su exportación, tres criterios: el primero, la antigüedad de los bienes; el segundo, su valor económico; el tercero, la pertenencia al autor de la obra, que excluye en algunos casos la necesidad de autorización[16].

El anexo I establece que el valor económico del objeto deberá juzgarse en el momento de ser presentada la petición de autorización de exportación. En este mismo sentido se pronunció la Audiencia Nacional en sentencia de 14 de noviembre de 201 (recurso 682/2009), indicando que en caso de solicitud de autorización temporal con posibilidad de venta, hay que atender al valor declarado en el momento de solicitar el permiso, y no al valor efectivo de venta del objeto. El Reglamento también especifica que el valor económico será el que tenga el bien en el país desde el que se exporte[17].

Además, tanto la antigüedad como el valor económico de los bienes son conceptos que se han de interpretar de forma restrictiva por la Administración, en la medida que pueden constreñir la actividad de los particulares. En ese sentido es ilustrativa la Sentencia del TS de 7 de noviembre de 2011, al decir que es cuando el autor firma el cuadro cuando hay que entender que está finalizado, y no antes, correspondiendo a la Administración la carga de la prueba de una antigüedad mayor, si fuera el caso[18].

Aquellos bienes de entre 50 y 100 años que quedan por debajo de estos valores económicos mínimos, deberán solicitar el permiso de exportación, pero se les entregará un certificado del Ministerio que acreditará ante las autoridades aduaneras que esa obra no precisa permiso de exportación[19].

No necesitan permiso de exportación (aunque el solicitante de la exportación deberá presentar en la Aduana una declaración jurada o algún otro documento que acredite la actualidad de las obras), los bienes que tengan menos de cincuenta años de antigüedad, tanto de autores vivos, como ya fallecidos.

4.5. REGÍMENES ESPECIALES

4.5.1. RÉGIMEN DE EXPORTACIÓN TEMPORAL

La exportación temporal viene regulada en el artículo 31 de la Ley 16/1985. Los aspectos más destacables de este régimen especial son:

- La ley circunscribe esta posibilidad exclusivamente a bienes muebles.

[16] Para mayor detalle de cómo se concretan estos criterios, ver el cuadro número 1 incluido en los apéndices.

[17] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

[18] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

[19] MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *Exportación de bienes culturales a otros países.*
Disponible en: https://bit.ly/2wIji7t

- Se podrá autorizar la salida temporal de los bienes sujetos al régimen del artículo 5 de la Ley, esto es, tanto aquellos que son, en principio, inexportables, como aquellos que requieren de autorización para su exportación definitiva.

- Los bienes así exportados no serán objeto del derecho preferente de adquisición, ni estarán sujetos a la tasa de exportación. Nos referiremos a ambas figuras en apartados posteriores.

- El incumplimiento de las condiciones de retorno tendrá la consideración de exportación ilícita.

4.5.2. RÉGIMEN DE EXPORTACIÓN DE BIENES PREVIAMENTE IMPORTADOS

Es un régimen que persigue facilitar la entrada de bienes artísticos en nuestro país, enriqueciendo así su patrimonio, sin ningún coste adicional para la Administración, ya que la práctica demuestra que muchos de los bienes así importados no son reexportados[20].

Viene regulado por el artículo 32 de la Ley 16/1985. En su punto primero indica los requisitos que han de cumplir los bienes para gozar de este régimen, que son:

- Haber sido importados legalmente.

- Que la importación esté debidamente documentada y el bien plenamente identificado.

- Que no hayan transcurrido más de diez años desde la importación.

Los bienes que cumplan estos requisitos, gozan de los privilegios de este régimen, entre los que se incluyen:

-No podrán ser declarados bienes de interés cultural durante esos diez años.

- Podrán exportarse previa licencia de la Administración del Estado, que se concederá siempre que se cumplan los requisitos legales antes descritos. Así pues, la concesión de esta licencia es una facultad reglada y no discrecional de la Administración[21].

-La Administración no gozará de derecho de adquisición preferente sobre estos bienes.

- Están exentos de tasa.

Los autores citados en esta misma página coinciden en señalar que el derecho a reexportar los objetos previamente importados va unido a los bienes, por lo que puede ser ejercido por el titular de los mismos, con independencia de quien realizó la importación.

Respecto a la documentación, además de acreditar la propiedad del bien y la fecha de adquisición, es conveniente disponer del modelo oficial de solicitud de declaración de importación, que se presenta ante la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

En cuanto al plazo, el Real Decreto 111/1986 indica expresamente que la salida temporal del bien no interrumpe los diez años. Además, la propia Ley reconoce a los poseedores de los bienes el derecho a solicitar la prórroga de la situación antes de que expire el plazo. Dicha prórroga se concederá siempre que la solicitud cumpla con los requisitos lega-

[20] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

[21] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8, y GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

les, y previo dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Si pasan los diez años, y el titular no solicita la prórroga, el bien queda sometido al régimen general de exportación.

Cabe la declaración de bien de interés cultural durante el plazo de diez años, siempre que el propietario lo solicite y la Administración del Estado entienda que el bien enriquece el Patrimonio Histórico Español.

4.5.3. PERMUTA

El artículo 34 de la Ley dispone que «el Gobierno podrá concertar con otros Estados la permuta de bienes muebles de titularidad estatal pertenecientes al Patrimonio Histórico Español por otros de al menos igual valor y significado histórico».

Los autores citados anteriormente consideran este precepto como una excepción al régimen general de exportación, y lo valoran positivamente, en la medida que puede contribuir a completar y mejorar las colecciones nacionales.

El título de la exportación ha de ser la permuta, excluyéndose otros, como la compraventa. Queda también restringida esta figura a bienes de titularidad estatal, y por tanto excluye a bienes de propiedad privada, ya sean de particulares o de instituciones[22].

La aprobación de la permuta precisará de informe favorable de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español.

[22] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8.

4.6. EL PERMISO DE EXPORTACIÓN

Como acabamos de ver, el primer paso a la hora de exportar una obra de arte es averiguar en qué categoría de las definidas por la Ley 16/85 se encuadra el bien, para conocer el régimen de protección que le corresponde. Si de este régimen se deriva la necesidad de una autorización para su exportación, tendremos que solicitarla conforme a un procedimiento que se regula en la sección I del capítulo II del Real Decreto 111/1986, bajo la denominación de permiso de exportación. Este procedimiento es de aplicación a las salidas de bienes tanto dentro de las fronteras de la UE, como fuera de ellas.

La solicitud del permiso de exportación podrá ser presentada por el propietario del bien, persona con capacidad para disponer sobre el mismo, o debidamente autorizada a tal efecto[23].

La solicitud deberá contener unos datos mínimos:

- Respecto del solicitante: título jurídico del mismo y compromiso de permitir el examen o depósito del bien.

- Respecto del bien: el código de identificación, si lo tuviera, y, en su defecto, declaración acerca de si existe expediente iniciado para la inclusión en el Inventario General y lugar donde el bien se encuentra.

- Declaración del valor del bien, hecha por el solicitante, salvo que se trate de bienes importados y acogidos al régimen especial de rexportación del artículo 32 de la Ley 16/1985. Esta declaración de valor

[23] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Exportación de Bienes…", *op. cit.*, página 8.

es muy relevante, ya que determinará tanto la oferta irrevocable de venta como la base imponible de la tasa de exportación, figuras a las que nos referiremos más adelante.

Además, si se trata de bienes no incluidos en el Inventario General, habrá que añadir:

- Cuatro fotografías de 8 x 12 cm., o reproducciones que permitan la correcta identificación.

- Descripción técnica del objeto, especificando materia, procedimiento y dimensiones, así como época, escuela o autor, si se conociera. Descripción bibliográfica. En el caso de objetos o metales preciosos se especifica también el peso.

- En caso de bienes acogidos al régimen especial de rexportación del artículo 32 de la Ley 16/1985, fotocopia de la declaración oficial de importación.

Existen unos formularios oficiales para solicitar la exportación, que se pueden descargar directamente de la página web del Ministerio de Cultura. Hay dos modelos, uno para exportaciones dentro de la UE, y otro para países fuera de las fronteras de la Comunidad[24].

Con carácter general, la solicitud habrá de remitirse al Ministerio de Cultura, salvo en las Comunidades Autónomas que tengan asumidas competencias de tramitación de estas solicitudes (artículo 47). Esta es una situación muy excepciona, ya que hasta la fecha solo Cataluña ha asumido competencias sobre el particular, ejerciéndolas a través de su propia Junta de Valoración y Exportación, que funciona en coordinación con la estatal[25]. La Comunidad Autónoma podrá solo denegarla, o dar traslado del expediente al Ministerio de Cultura.

Es preceptivo el dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Para dicho dictamen podrá acordar, si las circunstancias lo aconsejan, que los bienes sean depositados en un establecimiento para su examen.

A la vista del dictamen de la Junta, la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, resuelve las solicitudes. El plazo para la resolución es de tres meses, contado desde la fecha de entrada en registro. Transcurrido ese plazo sin resolución, se entiende que esta es estimatoria. Para la eficacia del permiso obtenido por silencio administrativo (es decir, cuando la administración no resuelve expresamente) se requiere la emisión por parte de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos de la certificación prevista por la Ley de Procedimiento Administrativo, en el plazo de 20 días desde que fue solicitada, o el transcurso de esos 20 días, si no se ha producido la certificación.

La Dirección General de Bellas Artes y Archivos extenderá un certificado de la resolución por la que se concede el permiso para la exportación del bien, que deberá acompañar al mismo. Además de la concesión o denegación del permiso de exportación, algunos de los efectos de la

[24] MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *Impresos para la exportación de bienes culturales.*
Disponible en: https://bit.ly/2UpJgFI

[25] LAFUENTE BATANERO, Luis: "Las competencias de la Administración…", *op. cit.*, página 3.

resolución administrativa del procedimiento son los siguientes:

- La resolución por la que se deniegue el permiso de exportación de un bien que no esté incluido en alguna de las categorías de protección especial previstas en la Ley 16/1985, deberá contener el acuerdo de requerir a la Comunidad Autónoma en cuyo ámbito está ubicado aquél para que incoe expediente a efectos de su inclusión en una de estas categorías de protección.

- El permiso de exportación de un bien incluido en el Inventario General cancelará su inscripción en el mismo.

En el caso del permiso de exportación temporal, la solicitud debe contener los mismos elementos que en el régimen general, excepto la valoración (carece de sentido en este caso al no operar el derecho de adquisición preferente, ni estar la exportación sujeta a tasa). En cambio es imprescindible indicar la finalidad y la duración del permiso que se solicita.

Si se trata de un bien de titularidad pública, se adjuntará un informe detallado del responsable del centro, o persona autorizada sobre las circunstancias que aconsejan la salida del bien, sus características, estado de conservación, y medidas de seguridad adoptadas.

La Junta de Calificación, Valoración y Exportación, con su dictamen preceptivo, deberá además establecer las condiciones de retorno y las garantías que estime convenientes para la conservación del bien.

Respecto a la resolución, las principales especialidades son:

- Deberá contener las condiciones del retorno y las garantías de conservación del bien.

- Cuando se trate de bienes inexportables, la resolución será siempre expresa, previo dictamen de la Junta.

- El permiso de exportación temporal se anotará en el Registro de Bienes de interés cultural o en el Inventario General, según sea el caso.

El período máximo de estancia en el extranjero será de cinco años, prorrogables por períodos iguales hasta diez, si se trata de bienes inexportables, y hasta veinte en el resto de los casos. Transcurrido el plazo máximo autorizado, los bienes deberán retornar a España para su examen, salvo que excepcionalmente la Dirección General de Bellas Artes autorice a sustituir el retorno por el examen que encomiende el servicio diplomático. Una vez efectuado el retorno y el examen, se podrá solicitar de nuevo el permiso de salida temporal.

El incumplimiento de las condiciones de retorno tendrá la consideración de exportación ilícita.

4.7. LA OFERTA DE VENTA IRREVOCABLE EN FAVOR DE LA ADMINISTRACIÓN

Como ya hemos indicado, la correcta declaración del valor del bien a la hora de solicitar el permiso de exportación es muy importante, ya que dicha declaración de valor será considerada como una oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado. Esta figura viene regulada en los artículos 33 de la Ley 16/1985, y 50 del Real Decreto 111/1986 de desarrollo. Ha sido estudiada con profundidad por la profesora María Teresa Carrancho Herrero, en su obra *La Circulación de Bienes Culturales Muebles,* cuya lectura es muy recomendable para

profundizar en aspectos técnicos como la naturaleza jurídica de la oferta.

Lo primero que hay que puntualizar es que esta regla general tiene dos importantes excepciones. La primera viene establecida en el propio artículo 33, que exceptúa a los bienes previamente importados conforme a lo establecido en la Ley. La segunda se define en el artículo 31, que excluye esta figura en el caso de las exportaciones temporales.

Teniendo en cuenta que la consecuencia de la presentación de la solicitud de exportación es esta oferta irrevocable de venta, parece lógico pensar que quien presenta la solicitud habrá de tener capacidad para hacer esa oferta; o, en otras palabras, capacidad para disponer del bien. En ese sentido, el Real Decreto, en sus artículos 46 y 47, precisa el contenido de la Ley, al exigir en la solicitud que se informe el título jurídico del solicitante, y al facultar a la Junta de Calificación para exigir al solicitante que acredite documentalmente su propiedad, o su autorización para la venta o exportación del bien.

Los elementos esenciales para que la solicitud y la oferta de venta sean válidas son los que se indican en el artículo 46 del Real Decreto. De entre ellos el más importante es la declaración de valor del bien, sin el cual, faltaría uno de los elementos esenciales del contrato, por lo que, de producirse su omisión, habría que proceder a subsanar el defecto.

Aunque la oferta suele tener la consideración de acto unilateral, y, por tanto, esencialmente revocable, en este caso la propia Ley 16/1985 la configura de manera inequívoca como irrevocable[26]. Esto implica la obligación del oferente de mantenerla durante todo el plazo que la Administración tiene para decidir sobre la misma. En caso de que el oferente dispusiera del bien durante ese tiempo, estaríamos ante un caso de incumplimiento, abriéndose la posibilidad para la Administración de exigir la indemnización de los daños y perjuicios que se eventualmente se le hubieran causado.

Conforme a lo indicado en el artículo 50 del Real Decreto, corresponde a la Administración del Estado la aceptación de la oferta de venta. Las Comunidades Autónomas no tienen competencias asumidas. No obstante, el profesor Alegre Ávila[27], considera la posibilidad de que estas ejerciten la opción cuando el Estado no lo haya hecho durante la primera mitad del plazo, en virtud de lo establecido en los Reales Decretos de transferencias.

El artículo 50 del Real Decreto establece un plazo de seis meses desde la denegación del permiso para aceptar la oferta de venta, y de un año para efectuar el pago.

La aceptación de la oferta se acuerda mediante orden del Ministerio de Cultura, que se notifica al interesado. A partir de la notificación, el bien queda bajo la custodia del Ministerio, o bien bajo la custodia de sus propietarios, con las garantías que se determinen.

[26] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8.

[27] ALEGRE AVILA, Juan Manuel: *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*, Madrid, MECD, 1994. Cit. en: CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8.

El incumplimiento por parte de la Administración del Estado de los plazos señalados, supone la caducidad de su derecho de adquisición y el reintegro al anterior titular de la libre disposición del bien.

4.8. LA TASA DE EXPORTACIÓN

El artículo 30 de la Ley 16/1985 establece una tasa para la exportación de bienes del Patrimonio Histórico Español, cuyo hecho imponible lo constituye la autorización de exportación de los mencionados bienes. No obstante están exentas del pago de la tasa:

- Las exportaciones temporales de bienes muebles.

- Las rexportación de bienes muebles importados, con las condiciones y dentro de los plazos legalmente definidos, y revisados anteriormente, y siempre que no medie su declaración como bienes de interés cultural.

- Las exportaciones de objetos muebles de autores vivos.

Además, la disposición adicional segunda del Real Decreto 111/1986 indica que por aplicación directa del artículo 9 del Tratado Constitutivo de la Comunidad Económica Europea, a partir de la entrada en vigor del acta de adhesión de España, esta tasa ya no será de aplicación respecto a las exportaciones con destino a Estados miembros de la UE. En consecuencia, se entenderían también exentas las exportaciones con destino a países de la Unión Europea o con destino a países no miembros de la UE cuando su antigüedad o su valor quede por debajo de los valores señalados en el Reglamento (CE) 116/2009.

4.9. EXPORTACIÓN ILÍCITA

Otra de las manifestaciones del carácter proteccionista de la legislación española en lo que respecta a la exportación de obras de arte, son las consecuencias que la Ley de Patrimonio Histórico Español prevé para la exportación ilegal. Estas consecuencias son principalmente dos:

- La adquisición *ope legis* por el Estado de aquellos bienes integrantes del Patrimonio Histórico que sean exportados sin autorización (artículo 29). Corresponden al Estado las acciones para la restitución o recuperación del bien ilícitamente importado.

- La aplicación de un régimen sancionador para la exportación ilegal, que supone la tipificación de la conducta como delito (o infracción) de contrabando (artículo 75).

4.9.1. ADQUISICIÓN POR EL ESTADO Y RESTITUCIÓN

El artículo 29.1 de la Ley 16/85 declara que «pertenecen al Estado los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español que sean exportados sin autorización». Esta declaración viene acompañada de dos medidas, a las que la doctrina atribuye un carácter cautelar[28].

- Los bienes pasan a ser imprescriptibles, para evitar su eventual usucapión.

- Los bienes pasan a ser inalienables, al objeto de impedir la adquisición legal de los mismos.

[28] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8.

No obstante, autores como Álvarez Álvarez[29], son escépticos respecto a la eficacia de ambas medidas cuando la adquisición fuera de nuestras fronteras sea realizada por un tercero de buena fe.

El artículo 29.2 atribuye a la Administración del Estado la responsabilidad de la recuperación o restitución de los bienes ilegalmente exportados.

Además de a estos artículos de la Ley 16/85, en materia de restitución hay que estar también a las disposiciones de la Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 15 de mayo de 2014, sobre restitución de bienes culturales, incorporada por nuestro ordenamiento mediante la Ley 1/2017 de 18 de abril. Dicha directiva regula las condiciones de restitución de bienes culturales que hayan salido ilegalmente del territorio español y se encuentren en territorio e otro Estado miembro de la Unión Europea, así como la acción de restitución que se pueda presentar ante las autoridades españolas por motivo análogo.

Es también obligatorio citar aquí el Convenio UNIDROIT de 1995, ratificado por España el 9 de mayo de 2002, y en vigor desde ese mismo año. Su ámbito de aplicación (artículo 1) son las solicitudes internacionales de restitución de bienes robados y exportados ilegalmente. Nuestro instrumento de adhesión declara expresamente que las relaciones con los Estados miembros de la UE no se aplica el Convenio UNIDROIT, si no las normas comunitarias, por lo que su aplicación queda restringida a las relaciones con Estados no pertenecientes a la UE[30].

Respecto a los bienes robados, el artículo 3 del Convenio establece el importante principio de que el poseedor de un bien cultural robado deberá restituirlo. Dicho principio se superpone a los derechos de los adquirentes a *non domino*, en aquellos ordenamientos (como el nuestro) en los que dicha figura esté reconocida[31]. La acción para reclamar la restitución prescribe a los tres años desde que el solicitante tiene conocimiento del paradero del bien cultural y de su poseedor, y, en todo caso, a los cincuenta años desde el robo. Este último plazo se amplía hasta los setenta y cinco años para el caso de bienes retirados de monumentos, yacimientos o colecciones públicas, y se deja la puerta abierta a las legislaciones nacionales para establecer plazos superiores. España, por ejemplo, en su instrumento de adhesión establece la imprescriptibilidad de la acción para la restitución de bienes culturales pertenecientes al Patrimonio Histórico Español.

El artículo 4 reconoce el derecho a una indemnización justa y razonable para el tercero poseedor de buena fe. Los requisitos para poder ejercer ese derecho son el no saber, ni haber debido saber de forma razonable que el bien era robado, y

[29] ÁLVAREZ ÁLVAREZ, José Luis: *Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español*, Madrid, Civitas, 1989. Cit. en: CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8.

[30] VILLARREAL SUÁREZ DE CEPEDA, Paloma Pilar: *Aspectos jurídicos… op. cit.,* página 4 y GARCÍA LABAJO, Juan Manuel: "La Convención de París 1970 y Unidroit", en *La lucha contra el tráfico ilícito de Bienes Culturales. Actas del Curso celebrado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, del 16 al 27 de octubre de 2006.

[31] GARCÍA LABAJO, Juan Manuel: *Ibid.*, página 19.

probar que se actuó con la diligencia debida (*due diligence*). Es importante resaltar que a la hora de probar esta diligencia se tendrán en cuenta todas las circunstancias relativas a la adquisición: identidad de las partes contratantes, origen lícito de los fondos, presencia de personas con responsabilidad política, identificación de la obra, acreditación de su procedencia, consulta de registros de bienes culturales robados, documentación obtenida.

4.9.2. DILIGENCIA DEBIDA *(DUE DILIGENCE)*

La diligencia debida y la buena fe no son conceptos coincidentes, pero sí relacionados, de tal forma que el ejercicio de la diligencia debida servirá para acreditar la buena fe. A pesar de su cada vez más creciente relevancia, el concepto de la diligencia debida o *due diligence*, no aparece definido en la mayor parte de las legislaciones nacionales, al menos en lo tocante al tráfico de obras de arte y la protección de los bienes culturales. En el ordenamiento jurídico español se definen dos módulos de diligencia debida: el del buen padre de familia en el ámbito civil, y el del ordenado empresario para el mercantil; pero no existe una regulación legal que concrete el concepto dentro del contexto del Patrimonio Artístico. Las dos normas supranacionales que recogen el concepto de la *due diligence* de forma explícita son el Convenio Unidroit y la Directiva 2014/60/UE del Parlamento Europeo. Además, hay publicadas muchas e interesantes propuestas para la concreción del mismo[32].

4.9.3. RÉGIMEN SANCIONADOR

El artículo 75 de la Ley de Patrimonio Histórico Español establece que la exportación ilícita será constitutiva de delito o infracción de contrabando, extendiendo la responsabilidad, de forma solidaria, a las personas que hayan intervenido en la exportación del bien o a las que por acción u omisión, dolosa o negligente, la hubieran hecho posible.

El delito de contrabando se regula fuera del Código Penal, a través de la Ley Orgánica 12/1995 de 12 de diciembre, de represión del contrabando. Dicha Ley, en su artículo 2.2 a) establece que «cometen delito de contrabando, siempre que el valor de los bienes, mercancías, géneros o efectos sea igual o superior a 50.000 euros, los que exporten o expidan bienes que integren el Patrimonio Histórico Español sin la autorización de la Administración competente cuando ésta sea necesaria, o habiéndola obtenido bien mediante su solicitud con datos o documentos falsos en relación con la naturaleza o el destino último de tales productos o bien de cualquier otro modo ilícito». Este tipo podría concurrir a su vez con los definidos en el artículo 2.1 a) y d) de la misma Ley.

La valoración de los bienes le corresponde a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patri-

[32] Ver, entre otras:
BRITISH MUSEUM: *Due diligence procedures for works of art and cultural objects on loan from abroad to temporary exhibitions*. Disponible en: https://bit.ly/34bp1yM
CHRIST, Thomas y VON SELLE, Claudia: Basel *Art Trade Guidelines, Intermediary report of a self-regulation initiative*, Basel Institute on Governance, Basel, 2012. Disponible en: https://bit.ly/39AUKe4 RESPONSIBLE ART MARKET: *Art Transaction Due Diligence Toolkit*, 2018. Disponible en: https://bit.ly/2X86HFj

monio Histórico Español (artículo 75.2. de la Ley 16/85).

Las penas previstas en el artículo 3 de la Ley de Contrabando serán de prisión de uno a cinco años y multa del tanto al séxtuplo del valor de los bienes, mercancías, géneros o efectos. En el caso que nos ocupa, se impondrán en su mitad superior. En el caso de responsabilidad de personas jurídicas, se les prohibirá obtener subvenciones y ayudas públicas para contratar con las Administraciones Públicas y para gozar de beneficios e incentivos fiscales o de la Seguridad Social por un plazo de entre uno y tres años, así como la suspensión por un plazo de entre seis meses y dos años de las actividades de importación, exportación o comercio de la categoría de bienes, mercancías, géneros o efectos objeto del contrabando.

Además, la responsabilidad civil comprenderá la totalidad de la deuda tributaria no ingresada que la Administración Tributaria no haya podido liquidar por prescripción o por alguna de las causas previstas en la Ley General Tributaria, incluidos sus intereses de demora.

Por último, el artículo 76 de la Ley 16/85, en las letras h) e i) califica como infracciones administrativas las siguientes conductas, cuando no sean constitutivas de delito:

- La exportación ilegal de bienes del Patrimonio Histórico.

- El incumplimiento de las condiciones de retorno en la exportación temporal autorizada legalmente.

La multa prevista es de 601.012,10 euros, salvo cuando se pueda valorar el daño económico causado al Patrimonio Histórico Español, en cuyo caso la multa será del tanto al cuádruplo. La infracción prescribe a los 10 años.

5. IMPORTACIÓN

La normativa española sobre importación es mucho menos extensa y minuciosa que la referida a la exportación. Las principales normas estatales que la regulan son el artículo 32 de la Ley 16/85, y los artículos 46.3, 46.4, y 64 del Real Decreto 111/86[33].

Una de las consecuencias de esta parquedad normativa, es la ausencia de una definición legal de importación. El Glosario de Términos Aduaneros Internacionales publicado por la Organización Mundial de Aduanas se refiere a ella como « la acción de introducir en un territorio aduanero una mercancía cualquiera». No obstante, la mayor parte de los autores consultados[34] prefieren construir el concepto por analogía, partiendo de la definición de exportación del artículo 5.1 de la Ley 16/85. De esta forma, podríamos considerar como importación la entrada en territorio español de cualquiera de los bienes que posean los valores propios del Patrimonio Histórico Español, incluidos aquellos que tengan como origen los países de la U.E[35].

[33] BARANDIARAN DE MULLER, Carlos: "Importación y exportación...", *op. cit.*, página 11.

[34] BARANDIARAN DE MULLER, Carlos: *Ibid.*, página 11 y GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Importación de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español", *Diccionario Jurídico de la Cultura.* Disponible en: http://www.diccionario-juridico-cultura.com/voces/importacion-de-bienes-muebles-del-patrimonio-historico-espanol [18 de marzo de 2014].

[35] CÁMARA DE COMERCIO DE ESPAÑA: *Guía de Arancel.* Disponible en: http://www.camaras.org/guias/arancel/Guia_Arancel_cap6_000.html. Hay que tener en cuenta que en la Unión Europea, el territorio geopolítico, fiscal y el aduanero no son coincidentes . En

Podemos clasificar las importaciones en base a dos criterios: la duración y el origen de las mismas. Así, en función de la duración se distinguen dos tipos posibles de importación: definitiva y temporal; y, en función del origen hablamos de importaciones comunitarias y extracomunitarias.

5.1. IMPORTACIÓN DEFINITIVA

La regulación de la importación definitiva viene establecida, fundamentalmente, en el artículo 32 de la Ley 16/85. Es una regulación pensada para fomentar la entrada de nuestro país de bienes de valor histórico, artístico, y cultural en cumplimiento con el mandato constitucional de enriquecimiento de nuestro patrimonio. En este sentido, se definen dos posibles regímenes para los objetos, en función de si la vocación es que el bien permanezca de forma definitiva en nuestro territorio, o si se quiere que quede abierta la puerta a su futura rexportación. Se deja en manos del importador la opción entre un régimen u otro, siendo alternativos y excluyentes: la elección de uno de ellos hace inaplicable el otro. En cualquier caso, ambos regímenes incentivan la importación con una serie de ventajas, que pasamos a revisar[36]:

5.1.1. IMPORTACIÓN DEFINITIVA CON VOCACIÓN DE PERMANENCIA

Este régimen supone la inclusión de los bienes en el Inventario General de Bienes Inmuebles o su declaración como Bienes de interés cultural.

Podrán acogerse a este régimen los bienes que cumplan los siguientes requisitos:

- Haber sido importados legalmente.

- Que la importación esté debidamente documentada y el bien plenamente identificado.

- Que lo solicite el propietario.

- Que la Administración del Estado resolviera que el bien enriquece el Patrimonio Histórico Español.

La inclusión en este régimen supone una serie de beneficios fiscales, que vienen enunciados en el artículo 32 de la Ley 16/85, y en el 64 del Real Decreto.

5.1.2. IMPORTACIÓN DEFINITIVA CON POSIBILIDAD DE REXPORTACIÓN

Este régimen, regulado por el artículo 32 de la Ley 16/1985, ya lo hemos analizado al tratar la exportación. Recordemos que sus requisitos son:

- Haber sido importados legalmente.

- Que la importación esté debidamente documentada y el bien plenamente identificado.

- Que no hayan transcurrido más de diez años desde la importación.

Los bienes que cumplan estos requisitos, gozan de los siguientes privilegios:

- No podrán ser declarados bienes de interés cultural durante esos diez años.

- Podrán exportarse previa licencia de la Administración del Estado, que se con-

concreto, en nuestro país, Ca-narias, Ceuta y Melilla no forman parte del territorio de aplicación del IVA y además Ceuta y Melilla tampoco forman parte del territorio aduanero comunitario.

[36] GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Importación de Bienes…", *op. cit.*, página 21.

cederá siempre que se cumplan los requisitos legales antes descritos[37]. Así pues, la concesión de esta licencia es una facultad reglada y no discrecional de la Administración.

- La Administración no gozará de derecho de adquisición preferente sobre estos bienes.

- Están exentos de tasa.

Además de acreditar la propiedad del bien y la fecha de adquisición, es conveniente disponer del modelo oficial de solicitud de declaración de importación, que se presenta ante la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.

5.2. IMPORTACIÓN TEMPORAL

Las importaciones temporales no son tratadas por la normativa del Patrimonio Histórico Español, por lo que su procedimiento se ha ido perfilando con la práctica[38]. Sin embargo, se trata de un instrumento fundamental para el intercambio de obras de arte, pues es el que permite la cesión de bienes entre museos de distintos países para las exposiciones temporales, o la entrada de obras en España para su restauración o estudio.

La tramitación ordinaria de estas importaciones la realizan las fuerzas de seguridad del Estado y la Administración de Aduanas. Cuando las piezas procedan de fuera de la UE, se exigirá el Documento Único Administrativo (DUA). Si proceden de la UE documentación acreditativa de la fecha de entrada y salida en el país.

Existe, además, un procedimiento que tanto Barandiarán como García Martínez definen como extraordinario, al requerir la intervención del Ministerio de Cultura. Se trata de la firma por parte del Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales de los llamados certificados de no confiscación o anti embargo. Dichos certificados contienen el compromiso del Gobierno Español de devolver las piezas importadas temporalmente en nuestro país. Su validez es cuestionada por la doctrina (Barandiarán), hasta el punto de que la profesora Paloma Villareal los considera nulos, al estar España sometida a la Decisión Marco 2003/577/JAI del Consejo, de 22 de julio de 2003, relativa a la ejecución en la Unión Europea de las resoluciones de embargo preventivo de bienes y de aseguramiento de pruebas. El artículo 5 de dicha disposición insta a los Estados miembros al inmediato reconocimiento y ejecución de las resoluciones de embargo preventivo de bienes o de aseguramiento de pruebas. Además, el artículo 3 recoge de forma explícita, dentro de la relación de infracciones amparadas por la norma, el tráfico ilícito de bienes culturales, incluidas las antigüedades y las obras de arte. La única puerta abierta para la validez de los certificados podría hallarse en el artículo 7 de la decisión, cuando entre los motivos de no reconocimiento de las resoluciones de ejecución, se cita la existencia de inmunidad o privilegio que impida la ejecución, conforme al derecho del Estado receptor.

La emisión de estos certificados es la respuesta española a uno de los temas más en boga en los últimos años en lo relativo a la movilidad internacional de

[37] CARRANCHO HERRERA, María Teresa: *La circulación… op. cit.,* página 8 y GARCÍA MARTÍNEZ, Andrés: "Importación de Bienes…", *op. cit.*, página 21.
[38] BARANDIARAN DE MULLER, Carlos: "Importación y exportación...", *op. cit.*, página 11.

colecciones y obras de arte. Se trata de la figura de la inmunidad frente a la incautación, conocida en la cultura anglosajona como *immnunity from seizure*. Podemos definirla como la garantía legal de que los objetos culturales prestados temporalmente por otro Estado van a ser protegidos contra cualquier forma de incautación o embargo durante la duración del préstamo[39].

El origen de esta figura está en una serie de situaciones que se estaban dando en la práctica, y que suponían un riesgo para el retorno de las piezas a sus museos de origen. Podemos clasificarlas en varias categorías:

- Por un lado disputas sobre la propiedad del bien en cuestión. Los ejemplos más paradigmáticos son las reclamaciones de los herederos de víctimas del Holocausto sobre la propiedad de determinadas obras arrebatadas por los nazis, o contra los Estados de la antigua área de influencia soviética, por los bienes expropiados por los respectivos regímenes comunistas (Ver: caso Romanov vs Florida International Musem, de 1995)[40]. Entrarían también en esta categoría las frecuentes reclamaciones de objetos arqueológicos expoliados y exportados a otros países, o conflictos matrimoniales y sucesorios[41].

- Por otro, algunos Estados, y Rusia en particular, arrastran numerosas reclamaciones contra sus tesoros públicos por impago de deudas relativas a la adquisición de bienes y servicios de diversa índole. Las personas físicas o jurídicas afectadas por los impagos pueden reclamar el embargo de obras propiedad de estos Estados, como garantía del cobro o resarcimiento de la deuda. (Ver: caso Noga-Suiza)[42].

- Eventualmente, se podría producir la incautación de una pieza en tanto que elemento probatorio o necesario para una investigación judicial.

Esta casuística llevó a países como Suiza, Estados Unidos o Rusia a exigir la inmunidad frente a la incautación, para garantizar el retorno de los bienes prestados. De forma paralela, los distintos países comenzaron la legislar sobre la materia. Estados Unidos, en 1965. En la Unión Europea es Francia la primera, (1994), seguida por Alemania (1999), Austria (2003), Bélgica (2004) y Reino Unido en 2007. Holanda tiene legislación al respecto, pero en un marco más amplio, que abarca cualquier bien que preste un servicio público, entre los que se contarían los bienes culturales. Otros países están en proceso de desarrollo de su norma. Pero aunque el número de Estados que contemplan esta figura en su ordenamiento es creciente, la manera de regularla no es en absoluto uniforme. Algunos conceden la inmunidad solo a bienes propiedad de otro Estado; otros incluyen obras pertenecientes a colecciones privadas; los hay que se limitan a emitir *comfort letters* o certificados anti embargo, como es el caso español.

[39] VAN WOUDENBERG, Nout: "Immunity from Seizure: a legal exploration", *Encouraging Collections Mobility - A Way Forward for Museums in Europe*, PETTERSON, Susanna. *et al.*, Finnish National Gallery, Helsinki, 2010, páginas 184-196.
[40] VAN WOUDENBERG, Nout: *Ibid.,* página 23.
[41] FUNDACIÓN PARA LA INVESTIGACIÓN SOBRE EL DERECHO Y LA EMPRESA: "El Mercado del Arte en España. Visión práctica de los problemas jurídicos y fiscales", en *Acta resumen y conclusiones de las Jornadas Fide*, 10 y 11 de mayo de 2017.
[42] VAN WOUDENBERG, Nout: *Ibid.,* página 23.

Desde el punto de vista de la UE, la cuestión está en la agenda comunitaria desde el año 2004, pero el interés que suscita no ha cristalizado en ninguna norma específica, de tal forma que las conclusiones de la subcomisión sobre *immunity from seizure* del año 2010, se limitaron a constatar los diversos enfoques del tema en cada uno de los Estados, sin dictar directrices tendentes a una unificación de criterios y normas.

6. APÉNDICES

Cuadro número 1: resumen de los bienes culturales que precisan de autorización de exportación, de acuerdo con los criterios del Reglamento 116/2009:

Categoría de bienes	Antigüedad mínima	Valor económico mínimo
1. Piezas arqueológicas	Más de 100 años	Cualquiera que sea su valor
2. Desmembración de monumentos		
9. Incunables y manuscritos	Más de 50 años y no pertenencia al autor	
12. Archivos	Más de 50 años	
5. Mosaicos y dibujos	Más de 50 años y no pertenencia al autor	15.000,00 €
6. Grabados		
8. Fotografías		
11, Mapas geográficos impresos	Más de 200 años	
4. Acuarelas, aguadas y pasteles	Más de 50 años y no pertenencia al autor	30.000,00 €
7. Estatuaria	Más de 50 años y no pertenencia al autor	50.000,00 €
10. Libros	Más de 100 años	
13. Colecciones	[1]	
14. Medios de transporte	Más de 75 años	
15. Todos los demás objetos	Entre 50 y 100 años, y más de 100 años[2]	
3. Cuadros	Más de 50 años y no pertenencia al autor	150.000,00 €

[1] Tal como las define la sentencia del Tribunal de Justicia en el asunto 252/84: Los objetos de colección, a efectos de la partida 9705 del arancel aduanero común, son los que presentan las cualidades necesarias para ser admitidos en una colección, es decir, aquellos objetos que son relativamente escasos, que no se utilizan normalmente con arreglo a su destino inicial, que son objeto de transacciones especiales fuera del comercio habitual de objetos similares utilizables y que tienen un valor elevado.

[2] Otras antigüedades no comprendidas en las categorías A1 a A14: a) de antigüedad comprendida entre los 50 y los 100 años: juguetes, juegos (capítulo 95); objetos de vidrio (7013); piezas de orfebrería (7114); muebles y objetos de moblaje (capítulo 94); instrumentos de óptica, fotografía o cinematografía (capítulo 90); instrumentos de música (capítulo 92); relojes (capítulo 91); trabajos en madera (capítulo 44); cerámica (capítulo 69); tapices (5805 00 00); alfombras (capítulo 57); papel pintado (4814); armas (capítulo 93); b) de más de 100 años de antigüedad (9706 00 00).

RESTITUCIÓN DE ARTE ROBADO DURANTE EL PERIODO NAZI: EL CASO BLOCH-BAUER

Anna Figueras Nogales
Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona
Máster en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid

RESUMEN:

Uno de los casos más polémicos y largos de la historia de la restitución de obras de arte entre diferentes Estados, es el Caso Bloch-Bauer o Caso Altmann. Maria Altmann, ciudadana estadounidense y austriaca, presentó una demanda en los Estados Unidos de América contra la República de Austria y la Galería Belvedere de Viena para solicitar la devolución de seis pinturas de Gustav Klimt, que los nazis saquearon durante la Segunda Guerra Mundial a sus tíos de origen judío, Ferdinand y Adele Bloch-Bauer. El caso de restitución llegó hasta el Tribunal Supremo de Estados Unidos quién determinó que la inmunidad jurisdiccional de Austria no podía ser aplicada. El arbitraje celebrado con posterioridad dictaminó que la demandante era la legítima propietaria de cinco de los seis bienes artísticos, por consiguiente, legalmente considerados expoliados, resultando en la devolución a Maria Altmann por parte de Austria de cinco obras de Gustav Klimt.

ABSTRACT:

One of the most controversial and longest cases in the history of art restitution between different states is the Bloch-Bauer or Altmann Case. Maria Altmann, American and Austrian citizen, filed a lawsuit in the United States of America against the Republic of Austria and the Belvedere Gallery in Vienna requesting the return of six paintings by Gustav Klimt that the Nazis had looted during World War II from their Jewish uncles, Ferdinand and Adele Bloch-Bauer. The restitution case reached the United States Supreme Court, which considered that Austria's jurisdictional immunity could not be applied. An arbitration celebrated subsequently ruled that the claimant was the rightful owner of five from six of the artistic properties. Hence, Austria was obliged to return five works of Gustav Klimt to Maria Altmann.

PALABRAS CLAVE: *Restitución de arte, Caso Altmann/Bloch-Bauer, inmunidad soberana, Dama de Oro, memoria colectiva, recuerdos colectivos, Estado austriaco, Segunda Guerra Mundial.*
KEYWORDS: *Art restitution, justice, Altmann/Bloch-Bauer Case, sovereign immunity, The Golden Lady, collective memory, collective remembrance, Austrian State, World War II.*

1.- THE SECRET OBJECT OF DESIRE

¿Cuál es el objeto secreto de la pasión? ¿Qué es aquello que mueve nuestro ser más íntimo a realizar acciones insospechadas? ¿Qué evoca al ser humano la capacidad de amar, poseer u odiar? El arte. Éste, es un conjunto de disciplinas que siempre ha fascinado al ser humano. La facultad artística ha proporcionado la inmortalidad, creando objetos materiales a través de la transmisión incorpórea de sentimientos, sentidos y sueños. Tiene el

poder de producir tal conexión con la mente humana que ha generado a lo largo del tiempo y el transcurrir de las épocas, situaciones de gran importancia y relevancia en la historia del arte y del propio mundo. El papel que ocupan los objetos artísticos en la vida del ser humano recae en la necesidad de éste de crear experiencias únicas[1] (del inglés *need for roots*); las cuales generan un vínculo con la ley y el tiempo.

El arte ha otorgado poder a quienes lo poseían y desde la antigüedad el préstamo de obras y el botín de arte ha resultado enriquecedor desde una perspectiva cultural y de potestad. El mercado del arte ha evolucionado desde hace cinco mil años gracias al intercambio intercultural[2].

De la misma manera, el saqueo de obras de arte ha sucedido a lo largo de las épocas. La apropiación se consideraba como "un derecho de botín"[3](*ius predae*)[4]. A partir de Napoleón Bonaparte, el acto de saqueo se refería a expoliar bienes que no eran necesarios (bienes necesarios entendidos como: oro, comida, techo etc.), y según Saltarelli[5], en el caso de las pinturas, su saqueo, realizado con frecuencia por regímenes totalitarios y dictatoriales como el régimen soviético, napoleónico o nazi. Las obras de arte, tenían un valor diferente, éste estaba percibido por la condición de esos regímenes. La pérdida de patrimonio cultural, empobrece la comunidad, priva a las generaciones venideras de enriquecer su conocimiento. Según el artículo 1 de la Ley 16/1985, el patrimonio histórico español está integrado por 1) inmuebles y bienes de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico científico o técnico, 2) patrimonio documental y bibliográfico (herencia cultural de un país), entre otros[6]. Los bienes culturales y artísticos forman parte de la "memoria histórica" de los individuos, Estados, comunidades, instituciones, puesto que, reúnen las cualidades artísticas y memorias de una comunidad o grupo social[7]. Memoria histórica entendida, no como la connotación arraigada a la Guerra Civil Española, sino como memoria social (del inglés *Social Memory*), concepto denominado como el vínculo entre la identidad social y la historia. En este contexto, French plantea, cómo y por qué un grupo social pertenece al mismo, teniendo un pasado compartido[8].

Durante la Segunda Guerra Mundial, los bienes artísticos y culturales fueron saqueados a gran escala, estimados en veinte billones y medio de dólares[9]. Los

[1] WEIL, Simone.: *The need for roots: prelude to a declaration of duties towards mankind,* Routledge, 2002.
[2] ROODT, Christa: "Restitution of art and cultural objects and its limits". The Comparative and International Law Journal of Southern Africa, núm. 3 vol. 46, (2013), p. 288.
[3] SALTARELLI, Angela: "Restitución del arte saqueado en Europa: pocos casos, muchos obstáculos". Revista La Propiedad Inmaterial, núm. 25, (2018), pp. 141-153.
[4] TOMAN, Jiri: *The Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict,* Dartmouth, Publishing Company, 1996, p. 3.
[5]SALTARELLI, Angela: "Restitución del arte saqueado", op. cit., p. 142.
[6] Ley 16/1985, de 25 de julio, de patrimonio histórico español, «BOE» núm. 155, de 29/06/1985.
[7] UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: Bienes artísticos y culturales. Disponible en: http://www.patrimonio.udg.mx/documento/bienes-artisticos-y-culturales Consulta realizada el 1 de mayo de 2020.
[8] FRENCH, Scot, A: *What is social memory? Southern Cultures,* Vol II, 1995.
[9] WALTON, Kelly. D.: "Leave No Stone Unturned: The Search for Art Stolen by the Nazis and the Legal Rules Governing Restitution of Stolen Art", Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal, núm. 2 vol. 9, (1999), p.552.

nazis crearon un departamento especial para la incautación de objetos de valor cultural[10]. Los programas de expolio nazi, deshumanizaron a quiénes consideraban indignos de ser propietarios y/o poseer propiedad[11]. Las piezas culturales expoliadas durante el Tercer *Reich* son consideradas como los últimos prisioneros de guerra[12]. La restitución de bienes artísticos es, por lo tanto, un mecanismo para que los presuntamente legítimos herederos o propietarios recuperen su condición. No obstante, la restitución desde un punto de vista estrictamente legal, implica la devolución del objeto al propietario legítimo, de acuerdo con lo que la ley prescribe; es decir, la propiedad es adjudicada por la ley[13]. Según O'Donell[14]., la restitución no puede omitir los objetivos de reconciliación que implican procesos de búsqueda de la verdad y de sanación. En el caso de que el acto de expoliación haya sido lícito y consentido por agentes estatales o comunidades responsables el acto ilícito puede haber transcrito. Sin embargo, el vínculo cultural entre un Estado o institución y el bien, objeto de un tráfico cultural, puede ser indiscutible y exclusivo, valorado consecuentemente por el Estado o institución[15]. La restitución de arte se basa en los obstáculos jurídicos que se oponen entorno al demandante y al demandado. Según Roodt[16], la clave se halla en las defensas técnicas basadas en la jurisdicción del caso, los dispositivos conceptuales en la elección de la ley, el título legal, los dispositivos de adhesión y la defensa de "buena fe", puesto que, pueden ser aplicadas de forma distinta dependiendo de los antecedentes históricos del bien y las circunstancias especiales del caso de restitución. La restitución de bienes artísticos y culturales debe ser aplicada si se han cometido ilegalidades o delitos por el Estado de origen o el Estado al que se solicita la restitución. El comité de derecho patrimonial cultural de la Asociación de Derecho Internacional propuso un "principio de restitución" en la conferencia de Berlín de 2004[17], donde, diferentes categorías de restitución requieren de un tratamiento especial; entre ellas, la restitución de arte expoliado por los nazis. La devolución de piezas expoliadas, de forma ilícita, durante la Segunda Guerra Mundial, era indispensable, no obstante, la búsqueda de un mecanismo eficiente para la resolución de las demandas seguía y sigue siendo un tema complejo, ya que, no existe un presunto derecho de restitución. La ley debe determinarse individualmente para cada caso[18].

Los aspectos jurídicos y normativos de la restitución de bienes artísticos expoliados durante el periodo nazi son un pro-

[10]SALTARELLI, Angela: "Restitución del arte saqueado", op. cit., p. 142.
[11] O'DONNELL, Thérèse: "The Restitution of Holocaust Looted Art and Transitional Justice: ¿The Perfect Storm or the Raft of the Medusa?", The European Journal of International Law, núm. 1 vol. 22, EJIL, (2011), p. 50.
[12] PÉREZ-PRAT, D, Luis.; FERNANDÉZ, A.Gloria: *Holocausto y bienes culturales,* Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, 2019. p. 118.
[13] ROODT, Christa: "Restitution of art", op. cit., pp. 286-307.
[14] O'DONNELL, Thérèse: "The Restitution of Holocaust", op. cit., p. 50.
[15] CORNU, Marie.; RENOLD, Marc-André: "New Developments in the Restitution of Cultural Property: Alternative Means of Dispute Resolution", International Journal of Cultural Property, núm. 1 vol. 17 no. 1, (2010), pp. 1-31.
[16]ROODT, Christa: "Restitution of art", op. cit., pp. 286-307.
[17] INTERNATIONAL LAW ASSOCIATION. Disponible en: https://www.ila-hq.org/index.php/publications/order-reports
[18] ROODT, Christa: "Restitution of art", op. cit., pp. 286-307.

blema creciente para los museos e instituciones de todo el mundo[19]. Debido al protagonismo de la tecnología y el lugar que ocupa en la sociedad contemporánea, museos e instituciones se han visto obligados a realizar catálogos online[20], dónde constan las obras que el museo o institución tiene. Consecuentemente, la problemática yace en el papel de la reclamación y la transparencia. Reclamación, entendida como la demanda realizada por un individuo, Estado o institución, hacia el museo, institución o Estado que tiene el bien artístico. Transparencia entendida como principio general que clarifica y facilita el análisis y estudio de un caso de restitución de arte[21]. En el caso de una pieza artística saqueada por los nazis, la visibilidad de la obtención por parte del Estado, museo o institución de forma ilícita o licita de la pieza.

Museos e instituciones, proclamaron a finales de los noventa, el compromiso político de facilitar la restitución de dichos bienes a sus legítimos propietarios[22]. Éstos, deben tener pruebas de propiedad ante las piezas artísticas para poder ser considerados por un juez como sus legítimos propietarios. Por contra, muchos de estos Estados, museos e instituciones han alegado que el objeto demandado está vinculado al Estado porque pertenece al patrimonio cultural de éste y es clasificado como tesoro nacional[23]. Un recurso legal utilizado para mantener su patrimonio cultural, sus bienes culturales, es la inmunidad soberana, como se podrá observar en el Caso legal del Estado austriaco vs Maria Altmann. Es decir, en inglés, el término es conocido como *sovereign immunity* o *state immunity*: el Gobierno o Estado, no puede ser demandado sin su propio consentimiento[24]. Entonces, ¿Por qué acudir a la inmunidad soberana? En el Caso Altmann, por ejemplo, para eludir el conocimiento público sobre el fondo de la demanda de restitución artística, es decir, evitar trazar la "verdadera" historia del objeto. Por contra, en la actualidad, dado el carácter digital de la información es más fácil trazar la línea de transmisión del bien. Cabe destacar que el Caso Altmann, tuvo lugar en un periodo donde los sistemas informáticos y el tráfico de redes no tenían el mismo papel que tiene a día de hoy.

En resumen, tal y como varios autores señalan [25], el marco jurídico entorno a la restitución de arte expoliado en el Holocausto, es complejo. Cada pieza tiene su propia historia, para trazarla, se evoca el concepto de memoria colectiva, que se construye con los sucesos compartidos

[19] Ibid., pp. 286-307.

[20] TORRECUADRADA, GARCIA-LOZANO, Soledad: "Las obras de arte del Estado y su inmunidad", Anuario Colombiano de Derecho Internacional (acdi), vol. 10, 2017, p. 403.

[21] La autora de este artículo define transparencia en base a la definición de ésta en la Ley 19/2013, de 9 de diciembre, de transparencia, acceso a la infomación pública y buen gobierno, «BOE» núm. 295, de 10/12/2013, y a la TUE, art 1; Carta de Derechos Fundamentales de la UE, art 42, de 18/12/2000.

[22] ICOM. (1999) Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners. Disponible en: http://archives.icom.museum/worldwar2.html Consulta realizada el 01 de abril de 2020.

[23] ROODT, Christa: "Restitution of art", op. cit., p. 290.

[24] Legal Information Institute: Sovereign immunity. Disponible en: https://www.law.cornell.edu/wex/sovereign_immunity Consulta realizada el 01 de abril de 2020.

[25] BINRKRANT, Michael-J: "The Failure of Soft Law to Provide an Equitable Framework for Restitution of Nazi-looted Art", Washington University Global Studes Law Review, núm. 1 vol. 18, 2019, pp. 213-247.
O'DONNELL, Thérèse: "The Restitution of Holocaust", op. cit., p. 50.

por un grupo. Según Angulo[26], se trata de una forma de memoria cuya definición se encuentra en debate, puesto que, debe tener una importancia característica en la identidad social del grupo que la comparte. No obstante, es importante diferenciar entre memoria colectiva y recuerdo colectivo. Los recuerdos colectivos son dinámicos y siguen un proceso continuo de debate respecto a la noción de representación y recuerdo del pasado; mientras que la memoria colectiva, todo y cambiar frecuentemente, es un conocimiento asentado del pasado, compartido por miembros de un grupo[27]. El silencio público sobre distintos hechos es un factor que desencadena en su olvido, no coincide con lo que es aceptado en la memoria colectiva del grupo, conformada por la multiplicidad de recuerdos individuales. Según Stone y Hirst[28], la omisión o silencio de los hechos puede proceder de la propia comunidad, de un líder o de un grupo en su totalidad. Los autores consideran, que se olvida principalmente lo que no se quiere escuchar y recordar. Consecuentemente, las figuras públicas con poder, Estados, instituciones o museos, pueden causar olvidos selectivos con la finalidad de conformar la memoria colectiva del grupo. Entendemos, la memoria colectiva, como la memoria de los individuos, pero ésta tan solo recuerda parte de lo que sucedió y el resto es olvidado[29]. Halbwachs, distingue en su obra dos tipos de recuerdos que conforman la memoria colectiva: «los recuerdos vividos o autobiográficos y los recuerdos históricos»[30]. Los primeros, son la memoria arraigada en los sujetos con el recuerdo, que tienden a desaparecer con el tiempo si no son evocados con otros recuerdos involucrados en el mismo grupo. Los segundos, tienen como base a las instituciones, que almacenan e interpretan el pasado. Asimismo, los recuerdos individuales apoyados con la historia crean recuerdos colectivos que pueden derivar en memoria colectiva de un grupo. Por ello, la restitución, a través de reconocer los errores del pasado y reconstruir la identidad de un grupo, es fundamental para el proceso de reconciliación.

Un caso famoso de restitución de arte, en el que un Estado se opuso a la reclamación del demandante, es el Caso Bloch-Bauer o Caso Altmann. El Estado austriaco/Galería Belvedere de Austria y Maria Altmann se disputaron la legitimidad de seis piezas artísticas. La pieza clave del caso es "*El retrato de Adele Bloch-Bauer I*" comúnmente conocida como "*La Dama de Oro*", obra realizada por el maestro Gustav Klimt, la cual se encontraba en territorio austriaco, concretamente, en la Galería Belvedere de Viena. El aspecto más notable del caso es la lucha de Maria Altmann y su abogado, Randol Schoenberg contra el Gobierno Austriaco y la Galería Belvedere, ante la petición de restitución. Una demanda considerada como un conflicto interesta-

[26] ANGULO, Eduardo: (2017) "La memoria colectiva". 19 de junio de 2017. Disponible en: https://culturacientifica.com/2017/06/19/la-memoria-colectiva/ Consulta realizada el 27 de abril de 2020.

[27] Ibid. ANGULO, Eduardo:(2017) "La memoria colectiva". Consulta realizada el 27 de abril de 2020.

[28] STONE, Charles-B.; HIRST, William: "Forgetting to form a collective memory", Memory Studies, núm. 3 vol.7, (2014), pp. 314-327.

[29] ANGULO, Eduardo. (2017) "La memoria colectiva". op. cit., Consulta realizada el 27 de abril de 2020.

[30] HALBWACHS, Maurice: *On Collective memory*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1992, pp. 37-51.

tal, entre Estados Unidos de América y Austria, ya que, a pesar de que Maria Altmann nació y vivió en Austria, a causa de la Segunda Guerra Mundial, emigró a EEUA.

Para poder analizar el caso de restitución en profundidad, es necesario, tener en cuenta los hechos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial, el arte de Gustav Klimt y la familia Bloch-Bauer.

2.- MUNDO EN TINIEBLAS, EL EROTISMO DE KLIMT Y LA FAMILIA BLOCH-BAUER

Los orígenes del Caso Bloch-Bauer se sitúan durante la Segunda Guerra Mundial, conflicto bélico entre los Aliados (Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos) y las potencias del eje (Alemania, el Imperio de Japón y el Reino de Italia), desarrollado entre los años 1939 y 1945[31]. En ella, se vieron implicadas casi todas las naciones del mundo, ocasionando uno de los mayores genocidios de la historia[32]. Una de las figuras más destacadas de la Segunda Guerra Mundial fue Adolf Hitler, promotor del nacionalsocialismo y nombrado canciller de Alemania en 1933[33]; año en el que se iniciarían los preparativos de la política del terror, enfocada en discursos totalitarios, dictatoriales y de supremacía, dirigidos a las grandes masas, para reclutar a quienes eran considerados parte de la raza aria, y discriminar a quienes no formaban parte de ésta. Etnias como la gitana (*Sinti und Roma*), colectivos como el homosexual y razas como la judía, entre otras, sufrieron todo tipo de atrocidades, una de ellas fue, como se ha visto anteriormente, el expolio de bienes artísticos y culturales[34].

El gobierno de Hitler, en sus años de mandato (1933-1945), inició un proyecto para la construcción del "*Museo del Führer*", cuya intención era la construcción de un museo único, en Linz, Austria, donde, se albergarían bienes artísticos y culturales de gran importancia[35]. Por consecuente, los nazis, se apropiaron de bienes artísticos de individuos, familias, instituciones y museos, como el Louvre[36]. Asimismo, Adolf Hitler estableció en 1934 qué arte era digno de formar parte de su colección y cuál era definido como "arte degenerado"[37]. Por consiguiente, el trabajo de muchos artistas fue desacreditado, entre otros, el de Picasso, Matisse, Degas, Pissarro, etc. En el caso de Gustav Klimt, a pesar de pertenecer a lista de artistas desprestigiados, su obra llamó la atención de Erich Führer, abogado y miembro nazi, hecho que resultó en la venta de las piezas a la Galería Belvedere de Viena.

Según Bonet[38], el interés por la obra artística de Gustav Klimt recae en la capacidad del artista de captar la esencia de la humanidad. Klimt, nace el día 14 de julio de 1862 en un suburbio de Viena y muere el 6 de febrero de 1918 en la misma ciu-

[31] MICHEL, Henri: *La Segunda Guerra Mundial I,* Volumen I, Ediciones AKAL, 1990.
[32] CAMPBELL, Neil-A.; MITCHELL, Lawrence-G.; REECE, Jane-B: *Biología: conceptos y relaciones*, 3a. ed. México, Pearson Education, 2001.
[33] LOZANO, Álvaro: *La Alemania nazi (1933-1945),* Marcial Pons Historia, 2011.
[34] RUIZ-DOMÈNEC, José-E: *Crónica Visual del Tercer Reich*, Parte 2, Dossiers siglo XX, National Geographic, 2018, p. 7.
[35] TORRES, L. Fernando: *El nuevo esclavo negro,* Palibrio, 2011. p. 703.
[36] Ibid., p. 703.
[37] LANE, Mary-M: *Hitler's last hostages: looted art and the soul of the Third Reich,* Hachette UK, 2019.
[38] BONET, Llorenc: *Otto Wagner / Gustav Klimt,* A. Asppan S.L., 2003.

dad[39]. En 1876, fue admitido en la escuela de arte y oficio en el Museo de Arte e Industria de Viena. Donde, Klimt estudió diferentes técnicas artísticas (mosaicos y trabajo del metal) y adquirió conocimientos sobre motivos decorativos relativos a diferentes culturas, como la griega, egipcia, folclore eslavo o asiria[40]. Este aprendizaje le condujo a ser considerado uno de los máximos representantes artísticos de la Viena del siglo XX, las mujeres vienesas de la alta sociedad querían ser retratadas por él. En los motivos iconográficos de Klimt, tal y como dice la autora di Estefano[41] en su obra: «*weather in allegorical representations or portraits of high-ranking women, the central character is always the same woman of myth, the "femme fatale" or ancient maenad*». En sus obras, la mujer siempre ocupaba un papel central, donde el ornamento no estaba exento de complejidad. El siglo XX, considerado como un periodo en el tiempo donde los valores estéticos se exaltaban, la etapa dorada o bizantina de Gustav Klimt y momento de madurez creativa, fue la cumbre de su arte y del movimiento artístico de la época, donde lo erótico y estético se unieron.

Una de las damas retratadas en múltiples ocasiones por el artista fue Adele Bloch-Bauer, hija de un banquero vienés. Sus obras se caracterizan por tener un lado turbulento y compulsivo lleno de sensualidad y símbolos eróticos con elementos dorados. Adele Bloch-Bauer, es considerada por críticos de arte como su musa[42], hasta el punto de considerar, que todas las damas retratadas por el artista tienen algo de ella. Adele Bloch-Bauer, judía, hija de Moritz Bauer, director del banco Wiener Bankverein, contrajo matrimonio con Ferdinand Bloch en 1899, presidente de la corporación de la industria azucarera austriaca y magnate checo-vienés. Adele incorporó el apellido de su marido al suyo, creando, así, la familia Bloch-Bauer. Dicha familia judía, era considerada una de las más ricas de Austria y formaba parte de la *belle époque* de Viena. En su hogar de la calle *Elisabethstrasse 18* de Viena, se reunían frecuentemente reconocidos compositores, arquitectos, escritores, filósofos tales como Sigmund Freud y pintores, como Gustav Klimt. Tanto Adele como Ferdinand fueron mecenas del arte vanguardista de Viena, tenían piezas de Holbein, Stradivarius y diversos artistas, entre los cuales se encontraba Gustav Klimt. Ferdinand Bloch le comisionó varias obras entre el año 1903 y 1917. El precio de las obras de Klimt en ese periodo de tiempo podía equivaler al precio de una lujosa casa. En 1907 el artista finalizó uno de los encargos para Ferdinand Bloch, el famoso cuadro de "*La Dama de Oro*", en esa época nombrado como "*Retrato de Adele Bloch-Bauer I*". Adele, falleció en el año 1925 a causa de meningitis con 43 años de edad. Con su muerte, Ferdinand convirtió parte de su casa en un museo en honor a ella, donde colgaban los cuadros de Klimt, entre los que se encontraba el "*Retrato de Adele Bloch-Bauer I*" y "*Retrato de Adele Bloch Bauer II*". Es importante tener constancia de quiénes vivían en el hogar de los Bloch-Bauer, antes de que la Segunda Guerra Mundial empezara: Ferdi-

[39] NÉRET, Gilles: *Gustav Klimt: 1862-1918*, Taschen, 2000.

[40] DI STEFANO, Eva: *Gustav Klimt, Art Noueau Visionary*, English translation, New York, Sterling Publishing Co, 2008, p. 20.

[41] Ibid. p. 16.

[42] ROGOYSKA, Jane.; BADE, Patrick: *Gustav Klimt*, Parkstone International, 2012.

nand Bloch Bauer, su hermano Gustav, la mujer de éste y hermana de Adele, Maria Therese y sus hijas Louise y Maria. El matrimonio Bloch-Bauer, no tuvo hijos. Adele Bloch-Bauer realizó un testamento dos años antes de morir, donde nombraba a Gustav Bauer el ejecutor de su declaración, en él, donaba las obras de Klimt a la Galería Belvedere de Viena, Austria una vez su marido falleciera: «*My two portraits and the four landscapes of Gustav Klimt, I ask please my husband after his death to give them to the Austrian State gallery in Vienna*»[43].

Posterior a la muerte de Adele, el día 12 de marzo de 1938, se anexó Austria al Tercer *Reich*, momento conocido como *Anschluss*, Austria fue denominada desde entonces como *Ostmark*[44]. Ferdinand Bloch-Bauer, se marchó en marzo de 1938 de Viena, inicialmente a su casa de verano en Checoslovaquia y posteriormente hacia Zurich, Suiza. Bajo el pretexto de evasión de impuestos, el gobierno alemán, en mayo de 1938 le impuso una multa fiscal de setecientos mil RM[45] y le confiscó su patrimonio: inmuebles, su fábrica de azúcar y sus bienes personales[46]. Maria y su marido tras la muerte de su padre en agosto de 1938, emigraron de Viena, y se asentaron en Massachusetts, EEUA. Posteriormente se mudaron a los Ángeles, en el vecindario de Cheviot Hills. Maria Altmann se convirtió en el año 1945 en ciudadana americana.

En enero de 1939, se reúnen en la anteriormente conocida como residencia Bloch-Bauer representantes de todos los museos locales de Viena, representantes de la Gestapo (policía secreta), representantes de Adolf Hitler y Hermann Göring, para liquidar el patrimonio de Ferdinand por impago de la multa fiscal. El Dr. Erich Führer, fue el abogado nombrado por el gobierno alemán para realizar la transacción. Según E. Randol Schoenberg[47], el Gobierno Nacionalsocialista acusaba y sentenciaba a judíos como Ferdinand Bloch-Bauer de evasión de impuestos para liquidar toda su propiedad personal, dado que, muchos de los acusados habían huido del país. Como resultado de la reunión, muchas de las obras de arte que le pertenecían fueron adquiridas por altos cargos nazis[48]como por ejemplo "*Alte Frau mit 2 Kindern*" de Waldmüller que fue un regalo para Hermann Göring. En el caso de las obras de Klimt, el abogado nazi Dr. Führer intercambió en el mismo año con la Galería Belvedere, "*La Dama de Oro*" y el cuadro "*Apple-tree*" por el cuadro "*Schloss Kammer am Attersee III*", que previamente había sido donado por Ferdinand a dicho museo. En 1940, la Galería Belvedere compró a Dr. Führer el segundo retrato de Adele, "*Portrait of Adele Bloch-Bauer II*". Asimismo, dicha institución tenía en propiedad dos retratos y un paisaje más de Gustav Klimt. El cuadro, "*Beechwood*" es comprado en 1942 por el

43 UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art: The Bloch-Bauer Klimt Paintings". 9 de junio, Youtube Channel. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zTi0q6AVDIY [Última revisión: 26-04-2020]

44 BROOK-SHEPHERD, Gordon: *The Anschluss*, Lippincott, 1963.

45 SCHOENBERG, E. Randol: "Summary and factual background of Ferdinand Bloch-Bauer Klimt Case", Burris&Schoenberg, LLP, 2005, pp. 13-16.

46 RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings – Maria Altmann and Austria," Platform ArThemis, Art-Law Centre, University of Geneva, 2012, pp. 1-9.

47 UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]

48 SCHOENBERG, E. Randol: "Summary and factual background", op. cit., p. 23.

Museo de la Ciudad de Viena y el cuadro "*Häuser in Unterach am Attersee*" junto con otros once cuadros de la familia Bloch-Bauer, quedaron en posesión de Dr. Führer.

Ferdinand Bloch-Bauer, falleció en Zúrich en noviembre de 1945. En su último testamento datado de octubre de ese mismo año, dejó todo su patrimonio a sus sobrinos, Maria, Louise y Robert. Ferdinand falleció con más deudas que patrimonio[49]. No obstante, en su penúltimo testamento, datado de octubre de 1942, él argumenta, que la totalidad de su patrimonio le fue arrebatada por una multa fiscal que no tenía la obligación de pagar.

Después de la Segunda Guerra Mundial, los sobrinos de Ferdinand Bloch-Bauer contrataron en Viena a un amigo y abogado de la familia, Dr. Gustav Rinesch, para realizar la tarea de buscar y recuperar las propiedades de Ferdinand Bloch-Bauer. En el año 1947, él descubrió que los cuadros de Klimt se encontraban en la Galería Belvedere de Austria. El abogado, se puso en contacto con la Galería para poder recuperarlos y ésta, en enero de 1949 objetó, alegando que únicamente, tres de las seis obras sobre las que él había mencionado estaban en su posesión y que habían sido donadas por Adele Bloch-Bauer en su testamento. Hay constancia de una nota de 1949 que refuta la alegación de la Galería[50].

Por otra parte, también contactó con "*Munich art collecting ponit*" situado en Múnich. Un par de pinturas de los Bloch-Bauer fueron a parar a dicha ciudad, halladas en la postguerra por el gobierno estadounidense en minas de sal[51]. Las obras rescatadas por el gobierno americano no eran devueltas a individuos privados sino a los Estados de origen de las piezas. Entre 1948 y 1949, los herederos de Bloch-Bauer, a través de su abogado el Dr. Rinesch, obtuvieron la mayoría de permisos de recolección y exportación para que los bienes artísticos fueran a EEUA, residencia de Maria Altmann. Según "*The Annulment Act*" de mayo de 1946, acto realizado para anular todas las transacciones hechas en Austria por el régimen nazi entre 1938 y 1945[52], los judíos que querían salir de Austria debían "donar" bienes para preservar el patrimonio cultural nacional, como condición para recibir los permisos de exportación de otros artículos[53]. Según Schoenberg[54], Austria utilizó este procedimiento después de la guerra para exhortar cuadros de familias judías. Las obras, eran demasiado valiosas para el Estado austriaco como para ser enviadas a países extranjeros, como EEUA, donde residía Maria Altmann. Dado que los herederos no tenían ningún bien a intercambiar, el Dr. Rinesch en 1949 "donó" los cuadros "*Häuser en Unterach am Attersee*", "*Adele-Bloch-Bauer I*", "*Adele Bloch-Bauer II*", "*Apfelbaum I*" al Estado austriaco. Además, el Dr. Rinesch renunció los cuadros

[49] SCHOENBERG, E. Randol: "Summary and factual background", op. cit., pp. 27-34.

[50] Altmann v. Republic of Austria, 142 F.Supp.2d 1187 (C.D. Cal. 2001), aff'd, 317 F.3d 954 (9th Cir. 2003), aff'd, 541 U.S. 699 (2004).

[51] UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]

[52] ULRICH, George.; KRABBE, B, Louise: *Human rights in development, Yearbook 2001, Reparations: Redressing Past wrongs*, Kluwer Law International, 2003. p.175.

[53] RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings", op. cit., pp. 1-9.

[54] UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]

"*Buchenwald*" y "*Schloss Kammer am Attersee III*". Desde 1947 hasta el año 2006, las obras de Gustav Klimt permanecieron colgadas en las paredes de la Galería Belvedere, a raíz también, de la disputa del testamento de Adele Bloch-Bauer, a favor de dicha galería.

En 1998, se empezaron a realizar diferentes medidas y leyes en torno a la temática de restitución de arte en EEUA. Paralelamente, en Viena, se revisan casos antiguos y se redactan leyes de restitución de arte, tales como "*Restitution Act*[55]" que permitían la restitución de obras de arte, cuyos propietarios fueron forzados a "donarlas", a cambio, de permisos de exportación, refiriéndose al "*The Annulment Act*" de 1946[56]. Por consiguiente, se organizó de nuevo el Congreso de Viena el primero del cual se creó en el año 1815, consolidando la primera medida racional de restitución de patrimonio cultural[57]. Gracias a la celebración del Congreso de Viena de 1998, numerosos testimonios de los afectados por el Tercer *Reich* fueron recopilados. El Estado austriaco, estableció un sistema para efectuar la restitución de las piezas de arte expoliadas por los nazis[58].

En ese mismo año, Maria Altmann, la única sobrina viva de Ferdinand Bloch-Bauer, presentó una petición de restitución al Comité de Restitución de Viena, de seis obras de Gustav Klimt que se hallaban en la Galería Belvedere de Viena, Austria. La petición fue escrita por el abogado judío Randol Schoenberg, nieto del famoso compositor Arnold Schoenberg. El propósito de la demandante era, que su recuerdo colectivo no quedase olvidado, en sus palabras: «hay que preservar los recuerdos, porque las personas olvidan, sobre todo los jóvenes y luego está la justicia»[59]. El caso de restitución de Maria Altmann fue considerado y revisado por el comité de restitución de Viena en el año 1999, formado por Rudolf Wran (jefe del Comité de Restitución de Viena), Elisabeth Gehrer (ministra de cultura), Dr. Bernhard Kohler y Dr. Dreimann (abogado del caso). La petición de restitución fue denegada en 1999. Se estima que en aquella época "*La Dama de Oro*" era considerada "*La Gioconda*" de Viena[60]; un emblema austriaco identitario y un icono nacional.

Maria Altmann y Randol Schoenberg poseían el testamento de Adele Bloch-Bauer. En él, se especificaba que las obras de Gustav Klimt se donarían a la Galería Belvedere una vez su marido falleciera. El testamento no se resolvió, ya que, las obras fueron confiscadas por los nazis. El abogado Erich Führer vendió las obras a dicha galería en el año 1941 y Ferdinand Bloch-Bauer murió en el año 1945. Es

[55] Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, 4 December 1998, Federal Law Gazette 1998/181.

[56] RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings", op. cit., pp. 1-9.

[57] VRDOLJAK, Ana-F: *International Law: Museums and the retourn of cultural objects*, Londres, Cambridge University Press, 2006.

[58] The Austrian Art Restitution Law. Disponible en: http://www.commartrecovery.org/docs/TheAustrianArtRestitutionLaw.pdf Consulta realizada el 04 de abril de 2020.

[59] O'CONNOR, Anne-M: *La dama de oro, la historia extraordinaria del Retrato de Adele Bloch-Bauer, obra maestra de Gustav Klimt*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2015.

[60] FESQUET, Silvia: (2018). La Increíble historia de la Mona Lisa de Austria, Clarín Opinión. Disponible en: https://www.clarin.com/opinion/increible-historia-mona-lisa-austria_0_HklhJbtBf.html Consulta realizada el 05 de abril de 2020.

decir, el Belvedere adquirió las obras antes de la muerte de su marido, no respetando el testamento de Adele. Según 95 C.J.S. Wills §602b, los tribunales consideran el lenguaje en el que el testamento está escrito. Se distingue entre la dirección vinculante del lenguaje (del inglés *mandatory*), que es legalmente vinculante, y el lenguaje precario (del inglés *precatory*), que contiene términos de "anhelo", "recomendación", "deseo" o "necesidad" y no es legalmente vinculante[61]. La redacción del testamento de Adele se considera como lenguaje precario dado su carácter de solicitud. Asimismo, en el testamento de Adele hay una cláusula escrita por Gustav Bloch-Bauer que dice que las pinturas no eran de la propiedad de Adele, sino de Ferdinand Bloch-Bauer[62].

El Comité de Restitución de Viena no tuvo en cuenta dicho análisis del testamento de Adele. Aceptarlo, significaba reconocer que Austria había apoyado de manera lícita al Tercer *Reich*, tal como el Profesor Gerhard Botz, historiador de la Universidad de Viena, define: «*Hitler was welcomed into the country as a successful Austrian who was returning home from abroad and suddenly letting his own people take part in his success. He was sort of ersatz monarch*»[63].

Ante la negación del Comité de Restitución de Viena, Maria Altmann optó por impugnar la decisión del comité ante los Tribunales de Justicia de Austria. Había dos impedimentos principales en este trámite. En primer lugar, el Estado austriaco requiere el pago de las tasas de presentación de la corte en proporción a la cantidad monetaria de los bienes de la disputa. En el Caso Altmann, las tasas habrían alcanzado casi dos millones de dólares, cifra muy por encima de los activos de Maria Altmann[64]. El abogado de la demandante realizó una solicitud a la Corte de Justicia Austriaca para reducir las tasas requeridas, mientras que el Estado austriaco presentó una apelación buscando elevar las tasas hasta el nivel máximo[65]. Por consiguiente, Maria Altmann, retiró la impugnación e inició un nuevo trámite judicial (demanda) contra el Estado de Austria a través de los EEUA, apoyándose en la cláusula de expropiación §1605(a)(3) (del inglés *expropriation exception*) de la ley de inmunidad extranjera, *Foreign Sovereign Immunities Act of 1976* (FSIA)[66]. Los tres requisitos necesarios para que el nuevo trámite cumpliese dicha cláusula eran:

1. Que la propiedad hubiese sido robada violando Ley Internacional (*Nazis confiscando obras de arte*).

2. Que la propiedad perteneciese a una agencia del Estado extranjero (*Galería Belvedere*).

3. Y que dicha agencia tuviese enlaces de actividades comerciales en los

[61] GIFIS, Steven-H: *Law Dictionary*, Barron's Educational Series, 6th edition, 2010.
[62] UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]
[63] PATERSON, Tony: (2008). "Anschluss and Austria's guilty conscience, Independent". Disponible en: https://www.independent.co.uk/news/world/europe/anschluss-and-austrias-guilty-conscience-795016.html Consulta realizada el 05 de abril de 2020.
[64] BAZYLER, Michael-J.; ALFORD, Roger-P: *Holocaust Restitution, Perspectives on the Litigation and Its Legacy*, New York University Press, 2006.
[65] HUTT, Sherry.; TARLER, David: *Yearbook of cultural property law*, Left Coast Press, 2010.
[66] TRAVEL.STATE.GOV. Legal Considerations, Foreign Sovereign Immunities Act. Disponible en: https://travel.state.gov/content/travel/en/legal-considerations/judicial/service-of- process/foreign-sovereign-immunities-act.html Consulta realizada el 02 de abril de 2020.

EEUA (*vendiendo libros en Barnes&Noble*).

La demanda inicialmente se realizó en el año 2000, en la corte del distrito de Maria Altmann (*Central District of California*). La demandante, solicitaba una declaración de que la Galería Belvedere de Viena mantenía seis obras de Gustav Klimt, que pertenecían legítimamente a los herederos de Ferdiand Bloch-Bauer en virtud de la Ley Austriaca "*The Restitution Act*" de 1998, el Derecho Anglosajón (en inglés *common law*) y la Ley Internacional (en inglés *International Law*). Ella, también solicitó una orden que anulara cualquier acuerdo de 1948, alegando motivos de coacción, donde el abogado Gustav Rinesch había renunciado a los bienes artísticos[67]. La solicitud de la demandante se apoyaba en los criterios de la cláusula de expropiación de la FSIA: Austria poseía los bienes artísticos, la Galería Belvedere se anunciaba en EEUA, publicando y comercializando guías de museos, cuyas portadas ilustraban el cuadro de "*La Dama de Oro*".

El Gobierno Austriaco, solicitó desestimar las reclamaciones de la demandante por un motivo jurisdiccional: la inmunidad soberana (*sovereign immunity*), limitaba sus reclamaciones. El siguiente paso de la demanda, era que el caso fuese tomado por el Tribunal de Apelación de los Estados Unidos de América, tribunal de apelaciones intermedias del sistema judicial federal de los Estados Unidos. Concretamente, por el Tribunal Noveno comúnmente conocido como el Noveno Circuito en Pasadena, California. No obstante, el Gobierno Austriaco apeló que fuese tomado por la Corte Suprema de Estados Unidos de América, tribunal de mayor rango de los EEUA.

El caso prosiguió en la Corte Suprema de EEUA el 25 de febrero de 2004. La demanda se basó en que: el Gobierno Austriaco mantenía de forma presuntamente ilícita seis piezas de la demandante[68]. Mientras que Schoenberg se respaldó en la FSIA., el Gobierno Austriaco apeló a más de doce argumentos, uno de ellos a la inmunidad soberana (en inglés *sovereign immunity*) de Austria, argumentado que la FSIA no podía ser aplicada en casos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, debido a, que las obras fueron adquiridas en los años cuarenta y, la ley fue aprobada a finales de los setenta. La ley de los años cuarenta acordaba que los estados extranjeros tenían total inmunidad ante ser demandados en los tribunales americanos[69]. En resumen, «la cuestión recaía en si la cláusula de expropiación de la FSIA tenía jurisdicción sobre las reivindicaciones en contra de Austria basadas en conductas que ocurrieron antes de que la FSIA fuese aprobada»[70], es decir, de si la FSIA se aplicaba retroactivamente.

El día 7 de junio de 2004, la Corte Suprema de EEUA, se posicionó a favor, seis de nueve, de la demanda de la Sra. Altmann, sosteniendo que, la FSIA en su demanda, sí se aplicaba retroactivamente, independientemente del momento en que se produjeran los actos subyacentes a la reclamación, y, por lo tanto, el Estado austriaco fue "despojado" de la inmunidad soberana por la excepción de expro-

[67] HAY, Bruce-L: *Nazi-Looted Art and the Law, The American Cases*, Springer, 2017, p. 45.

[68] Republic of Austria v. Altmann, 541 U.S. 677 (2004), U.S Supreme Court.

[69] HAY, Bruce-K: *Nazi-Looted Art and the Law,* op. cit., p. 47.

[70] RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings", op. cit., pp. 1-9.

piación de la cláusula de la FSIA[71]. El Caso Bloch-Bauer/Altmann, tal y como destaca Bazyler en su libro[72], es uno de los casos más relevantes que el Tribunal Supremo de Estados Unidos ha tramitado.

En mayo de 2005, Maria Altmann y el Gobierno de Austria acordaron arbitraje internacional en Austria. El acuerdo establecía que cada parte debía elegir un árbitro, y que ambos árbitros establecerían a un tercero, siendo la decisión del panel arbitral vinculante. El panel arbitral no fue autorizado ni capacitado para llevar a cabo una investigación histórica sobre el caso, ya que, según la virtud del acuerdo, se debía basar exclusivamente en criterios legales[73]. El arbitraje se realizó en Austria en el año 2006 y el panel arbitral dictaminó que Maria Altmann era la dueña legítima de cinco de las seis piezas de Gustav Klimt, entre las que se encontraba la "*Dama de Oro*" y por lo tanto le tenían que ser devueltas [74].

Posteriormente, se realizó una exhibición de las cinco piezas de Gustav Klimt en el "*LA County Museum of Art*", en Los Ángeles, EEUA[75]. Finalmente, cuatro de las piezas, se vendieron en la casa de subastas *Christie's* por ciento noventa millones de dólares[76]. El retrato de "*Adele Bloch-Bauer I*" fue venido a Mr. Ronald Steven Lauder por ciento treinta y cinco millones de dólares con la condición de que siempre estuviese exhibido en su museo de Nueva York[77].

3.- LA COMPLEJIDAD E IMPORTANCIA DEL CASO BLOCH-BAUER

La actuación del Gobierno Austriaco ante el Caso Altmann es un tema que hoy en día sigue causando mucha controversia. Un ejemplo de ello fue que el Ministerio de Cultura Austriaco, previo a la petición de restitución de Maria Altmann, abrió públicamente sus archivos para poder estudiar y analizar casos de restitución de obras de arte[78]. Aun así, el Comité de Restitución le negó su petición en 1999.

¿Qué motivos tenía el Gobierno de Austria para actuar así en el Caso Altmann? ¿Por qué el Gobierno austriaco

[71] HAY, Bruce-K: *Nazi-Looted Art and the Law,* op. cit., p.46.
[72] BAZYLER, Michael-J.; ALFORD, Roger-P: *Holocaust Restitution*, op. cit., p. 292.
[73] MARIN, Diego-E: (2015). "La dama de oro", Klimt y el arbitraje internacional (caso Maria Altmann c. Austria), Opinió. Disponible en: http://afarbit.org/la-dama-de-oro-klimt-y-el-arbitraje-internacional-caso-maria-altmann-c-austria/ Consulta realizada el 02 de abril de 2020.
74 EL CASO ARBITRAL. In The Arbitral Case. Disponible en: https://www.unodc.org/res/cld/case-law-doc/traffickingculturalpropertycrimetype/aut/maria_altmann_vs__republic_of_austria_html/Arbitral_Award_-_5_Klimt_paintings_Maria_V._Altmann_and_others_v._Republic_of_Austria-_15_January_2004.pdf Consulta realizada el 02 de abril de 2020.
[75] LACMA: (2006) "Gustav Klimt: Five Paintings from the Collection of Ferdinand and Adele Bloch-Bauer". 2006. Disponible en: https://www.lacma.org/art/exhibition/gustav-klimt-five-paintings-collection-ferdinand-and-adele-bloch-bauer Consulta realizada el 20 de abril de 2020.
[76] SCHOENBERG, Randol: (2013) Christie's Klimt Auction November 2006, Youtube Channel. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=FMeBI97BUFA Consulta realizada el 02 de abril de 2020.
[77] UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]
[78] REICH, Howard: (2015). "Why Maria Altmann fought for the "Woman in Gold", Chicago Tribune, 2015. Disponible en: http://www.chicagotribune.com/entertainment/music/reich/ct-woman-gold-reflections-20150404-column.html / Consulta realizada el 02 de abril de 2020.

"obvió" la información que poseía acerca de la veracidad y cumplimiento del testamento de Adele Bloch-Bauer? Para poder responder a estas preguntas, es necesario mencionar que, en 1998 se realizó una exposición en la "*Neue Galerie*" de Nueva York sobre arte austriaco, donde Austria había prestado pinturas. El cuadro "*Portrait of Wally*" de Schiele fue confiscada en Nueva York, resultando en alegaciones de que el Gobierno de Austria poseía arte robado. Como consecuencia, Austria aprobó la ley del "*Restitution Act*" de 1998[79], ya mencionado en el capítulo dos de este artículo, y su ministro federal abrió públicamente los archivos de la Galería Belvedere, facilitando la investigación de las colecciones nacionales[80]. El periodista austriaco Hubertus Czernin, investigó los archivos de Galería Belvedere y publicó en 1999 diversos artículos demostrando que la Galería tenía bienes artísticos que el Gobierno de Austria había "robado o exhortado" de familias judías durante y después de la Segunda Guerra Mundial[81]. Pertinente al Caso Altmann, encontró el testamento de Adele Bloch-Bauer y cartas datadas en el año 1941 entre el Dr. Führer y Prof. Bruno Grimschitz de la Galería Belvedere sobre el intercambio de las obras de Gustav Klimt, entre las que figuraba "*La Dama de Oro*"[82]. Asimismo, dichas cartas estaban firmadas con "*Heil Hitler*" atribuyendo un carácter nazi a la transacción.

La actuación del Gobierno de Austria en el Caso Altmann se entiende a través de dos hechos. En primer lugar, "*El retrato de Adele Bloch-Bauer I*" se trataba de una de las piezas artísticas más reconocidas de Austria puesto que formaba parte de su patrimonio cultural[83]. El patrimonio cultural describe la relación entre una entidad determinada y los objetos que ésta valora[84], ilustrando por consiguiente el vínculo entre el Estado de Austria y la las obras de Klimt. Es importante destacar, que el retrato de Adele no constaba en el catálogo de la Galería Belvedere como "*Retrato de Adele Bloch-Bauer I*", sino como "*The Woman in Gold*" / "*La Dama de Oro*", expropiándole de su identidad colectiva. El origen de la dama retratada, era judío y la Galería obtuvo el cuadro en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, a través del abogado nazi Erich Führer. Bruno Grimchitz, director de la Galería Belvedere, la renombró como "*Golden Portrait*" y posteriormente como "*The Lady in Gold*"[85]. En segundo lugar, acceder a la petición de restitución de Maria Altmann significaba aceptar que Austria había estado unida al régimen nazi a través del *Anschluss*, y que había sido partícipe de los "expolios" de bienes artísticos, atribuyendo por consiguiente a la adquisición de la pieza un carácter "ilícito". Es lógico asumir que el Estado de Austria se negase

[79] RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings", op. cit., pp. 1-9.
[80] HAY, Bruce-K: *Nazi-Looted Art and the Law,* op. cit., p. 44.
[81] CZERNIN, Hubertus: *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustave Klimts. Vienna*, Czernin Verlag, 1999.
[82] SCHOENBERG, E. Randol: "Summary and factual background", op. cit., pp. 26-27.
[83] KRONES, Christoph: (2018). Vienna Legal. Love and Loss. The Legal History of the Painting Golden Adele, Metropole, 1st of March. Disponible en: https://metropole.at/vienna-legal-klimt-woman-in-gold-case/. Consulta realizada el 30 de abril de 2020.
[84] ROODT, Christa: "Restitution of art", op. cit., p. 287.
[85] HISTORY VS HOLLYWOOD: "Woman in Gold". Disponible en: https://www.historyvshollywood.com/reelfaces/woman-in-gold/. Consulta realizada el 02 de mayo de 2020.

en 1999 a la petición de restitución de Maria Altmann.

Otro hecho de controversia, fue la renuncia de un miembro del Comité de Restitución, alegando que había sido obligada a votar en contra de la petición de 1998 de restitución de Maria Altmann[86]. Gracias a este ejemplo, se extrae la relevancia del término "transparencia". Sin transparencia la restitución de arte no sería posible. Aplicado al Caso Altmann, determinar quiénes eran los propietarios legítimos de las piezas, es decir, en si éstos se habían desprendido voluntariamente de ellas o si las piezas habían sido "expoliadas".

No habiendo finalizado el caso, Maria Altmann en 2001, con ochenta y cinco años de edad, comenta respeto al Estado austriaco a los "*Angeles Times*": «los austriacos posponen y posponen las cosas, esperan que me muera. Pero les voy a dar el placer de permanecer con vida»[87]. A través de su comentario, se intuye lo extenuante que resultó el Caso Altmann, basado en la negación y retraso legal continuo por parte del Estado austriaco de los recursos presentados por su abogado. Fueron necesarios cincuenta y ocho años para que los herederos de Ferdinand Bloch-Bauer fuesen reconocidos como legítimos propietarios de los bienes expoliados de Ferdinand durante la Segunda Guerra Mundial. Esto evoca que Austria reconociese indirectamente que los obtuvo de manera ilícita. El Estado austriaco fue legalmente obligado a devolver las cinco piezas de Klimt. Por consiguiente, la decisión de restitución de las piezas no surgió intrínsicamente del Gobierno Austriaco, sino del tribunal arbitral. Además, Renold *et. al.*[88], califica de coacción y de actitud moralmente incorrecta por parte del Estado austriaco, el hecho de, que familias que habían emigrado en la postguerra tuviesen que donarle bienes artísticos y culturales ("*The Annulment Act*", 1946), Estado que, durante la guerra los había perseguido.

Añadiendo a la controversia del caso, Bazyler[89] explica que Austria ha perpetuado el mito de que fue la primera víctima del nazismo y no su primera aliada. Actualmente, como se ha podido observar en el análisis del Caso Altmanm, el mito aún prevalece puesto que, tal y como explica el profesor Pelinka[90] «el problema ha sido ignorado desde 1945, y la siguiente generación tendrá que enfrentarse con el pasado de Austria».

Retomando la negación por parte de la Galería Belvedere en 1949 de devolver a los herederos de Ferdinand Bloch-Bauer las obras de Klimt, es importante destacar la existencia de una nota que "refutaba" las reivindicaciones expuestas en la negación. La Galería en su negación revindicaba que las obras de arte habían sido donadas por Adele Bloch-Bauer conforme a su testamento. Por contra, en la nota del director de la Galería Belvedere de ese momento, Karl Garzarolli, éste, escribe a su predecesor:

> *I' am in an extremely difficult position because there is no mention [of the gift] in the*

[86] HAY, Bruce-K: *Nazi-Looted Art and the Law,* op. cit., p. 44.
[87] O'CONNOR, Anne-M: *La dama de oro, la historia extraordinaria*, op. cit., p. 364.
[88] RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings", op. cit., pp. 1-9.
[89] BAZYLER, Michael-J: *Holocaust Justice: The Battle for Restitution in America's Courts*, NYU Press, 2005.
[90] PELINKA, Anton: *Austria: Out of the Shadow of the past*, Westview Press, 1998, pp. 11-256.

files of the Austrian Gallery…I cannot understand why even during the Nazi era an incontestable declaration of gift in favor of the state was never obtained from Ferdinand Bloch-Bauer[91].

Tal y como se ha podido observar en el capítulo dos y especialmente a lo largo del tres, el Caso Altmann fue un caso de elevada controversia. La "actitud" de Austria frente a el caso no fue moralmente adecuada. Aun así, el desarrollo concreto de este caso no puede ser extrapolar ni a otros Países, ni incluso a otros casos de restitución dentro de Austria. Cada bien contiene un recuerdo colectivo y por lo tanto cada caso ha de ser estudiado y analizado individualmente.

4.- MÁS ALLÁ DEL CASO BLOCH-BAUER

En el presente, tanto el Estado a través de sus organismos como los individuos pertenecientes a dicho Estado, tienen el cometido de preservar y mantener los recuerdos colectivos que consolidan la memoria colectiva. La memoria colectiva, es un término que refleja cómo las personas que pertenecen a un mismo grupo social recuerdan el pasado[92]. Le Goff escribe[93]; «los olvidos, los silencios de la historia, son reveladores de esos mecanismos de manipulación de la historia colectiva (…) la memoria colectiva no es solo una conquista: es un instrumento y una mira de poder». Por lo tanto, la memoria colectiva es un pensamiento sin finalizar, siendo vital la recuperación de recuerdos individuales y la construcción de una narración común del grupo para consolidar y fortalecer la identidad del mismo. Consecuentemente, la "transparencia" y la "transmisión" son conceptos indispensables para la memoria colectiva y para la restitución de bienes artísticos. Transparencia, ya definida en el capítulo uno, entendida como principio general que clarifica y facilita el análisis y estudio de un caso de restitución de arte, y transferencia, entendida como la acción de transmitir recuerdos colectivos.

A día de hoy, según Katya Hills[94], aún hay más de doscientas mil piezas de arte que permanecen perdidas. Éstas, formaron parte, de la colección de un individuo, familia o institución y fueron saqueadas, perdidas o extraviadas en tiempo de guerra. Debemos tener en cuenta, aquello que se denomina como "*memory of materia*"[95]: la certeza de que los objetos poseen vida y transportan historias consigo. Tal y como se ha podido analizar en el Caso Bloch-Bauer, la restitución de las obras de arte supuso un paso adelante ante la recuperación de la memoria colectiva. La actitud tomada por el Estado austriaco a lo largo del caso, denotó falta de transparencia y moralidad. Es crucial recordar que, fueron necesarios siete años para que el caso de restitución de Maria Altmann, se resolviese a su favor. Según el profesor Richard Hecht[96], muchos abogados consideraron que la probabili-

[91] Altmann v. Republic of Austria, 142 F.Supp.2d 1187 (C.D. Cal. 2001), aff'd, 317 F.3d 954 (9th Cir. 2003), aff'd, 541 U.S. 699 (2004).
[92] ANGULO, Eduardo. (2017) "La memoria colectiva". op. cit., Consulta realizada el 27 de abril de 2020.
[93] LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria.* Edición Paidós, 1991, pp. 134 y 181.
[94] TAYLOR, Paul: *Stealing Teardrops from the rain: the Forbes Triology: Part two.* Lulu Press, 2017, p. 158.
[95] DINER, Dan.; WUNBERG, Gotthart: *Restitution and Memory: Material Restorarion in Europe*. Berghahn Books, 2007.
[96] UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION: (2014) "The recovery of nazi-looted art". op. cit. [Última revisión: 26-04-2020]

dad de victoria por parte de la demandante era muy baja y la resolución a favor de la demandante en la corte suprema de EEUA tuvo implicaciones importantes en la devolución de bienes artísticos.

El debate actual sobre restitución de obras de arte del Holocausto, es causa de controversia, y obliga a museos, instituciones e individuos a reflexionar en cuanto a recuerdos colectivos e identidad grupal. Un ejemplo representativo actual, es el de Ulrich Gauer. Su abuelo, August Gauer, fue parte de la armada alemana en la Segunda Guerra Mundial. Entre sus pertenencias, había la fotografía de un cuadro que siempre había estado en las paredes de su hogar. Ulrich descubrió que la pintura fue realizada por el artista polaco Francizek Mrazek y saqueada por su abuelo en Polonia. Por consiguiente, contactó con la Embajada Polaca de Berlín en enero de 2017 para ofrecer el retorno de la pintura al Estado de Polonia[97]. El cuadro fue entregado en el Consulado General de Polonia en Múnich, en marzo de 2017. Ulrich realizó un "gesto de reconciliación con el pasado". Devolver el arte expoliado, es un avance para la memoria colectiva de un grupo social. Aquellos que sienten nostalgia según Wildschut *et. al.*[98], son los que están más dispuestos a apoyar y reforzar el grupo hacia una conducta para salvaguardar la memoria colectiva.

Es común escuchar, como argumento informal contrario a la restitución de obras que se encuentran en instituciones públicas, "el arte debe ser visto" o "la obra del artista pertenece a toda la humidad"[99]. En referencia al primer argumento, es cierto que el arte ha de ser visto, pero, en este caso, las obras de arte fueron presuntamente expoliadas durante la Segunda Guerra Mundial. Teniendo en cuenta esta información, el objeto, no puede seguir formando parte de la misma manera en la colección de la institución pública, ya que, está vinculado a los recuerdos colectivos de un grupo social, por lo tanto, a la identidad grupal. En referencia al segundo argumento "que el arte pertenece a toda la humanidad", es una cuestión compleja, con una amplia variedad de razonamientos en ambas direcciones. Es cierto, que mucho arte ha llegado a nosotros a través de conflictos bélicos, pero esto, no excusa olvidar las historias que las piezas llevan consigo, los recuerdos colectivos. Hay que trazar la línea temporal del bien artístico. Aun así, debido a la posible apelación por parte del Estado a la inmunidad soberana, tal y como se ha visto en el Caso Altmann, es difícil demandar a una institución pública o Estado, dado que, el individuo demandante tiene recursos limitados económicos y de tiempo. Tal y como se observa en el análisis del Caso Altmann, la aceptación legal de que la pieza fue adquirida de

[97] WEICHHAN, Frank: (2018) "Die Gauers und das Gemälde-Rätsel", Die Kitzinger, 13 de agosto. Disponible en: https://www.infranken.de/regional/kitzingen/Die-Gauers-und-das-Gemaelde-Raetsel;art218,3615853 Consulta realizada el 8 de abril de 2020.

[98] WILDSCHUT, Tim., BRUDER, Martin., ROBERTSON, Sara., van TILBURG, Wijnand, SEDIKIDES, Constantine: "Collective nostalgia: A group-level emotion that confers unique benefits on the group". Journal of Personality and Social Psychology, núm. 5 vol 107, 2014, pp. 844-863.

[99] LIPHSHIZ, Cnaan: (2019) "Una familia judía vendió este cuadro para escapar de los nazis. Un museo holandés lo retiene", Enlace Judío. Disponible en: https://www.enlacejudio.com/2019/07/20/familia-pintura-nazis-museo/ Consulta realizada el 11 de marzo de 2020.

forma ilícita, sucedió cincuenta y ocho años más tarde de su adquisición.

En la actualidad, se puede visualizar historias de expolios nazis en medios de entretenimiento. Por descontado, en la mayoría de veces, éstas son embellecidas, dramatizadas, etc., en definitiva, cambiadas en mayor o menor grado para satisfacer al espectador. No obstante, me gustaría destacar la película "*Woman in Gold*", dirigida por Simon Curtis en el año 2015[100], por ser una buena adaptación cinematográfica del Caso Altmann. A su vez la película es la adaptación filmográfica del libro "*The Lady in Gold*" de Anne Marie O'Connor. Bajo mi opinión, un detalle positivo, tanto de la película como del libro, es, que ofrecen una dualidad, a través del intercambio de escenas entre el siglo XX de Viena, en tiempos del nazismo y del periodo de tiempo donde el Caso Altmann tuvo lugar. A través de la película "*Woman in Gold*" el espectador puede visualizar de manera muy resumida, la complejidad del Caso Bloch-Bauer.

Como punto final del cuarto capítulo, entender por qué los procesos de restitución se inician décadas después del presunto perjurio; por ejemplo, cincuenta y ocho años para el Caso Altmann. En primer lugar, ha habido un desarrollo gradual del consenso internacional de justicia y derechos humanos en los setenta y cinco años que siguieron al Holocausto, que no existía antes de la Segunda Guerra Mundial[101]. Éste ha proporcionado, la restitución de bienes artísticos y culturales, perdidos a causa de saqueos por parte de los nazis. En segundo lugar, en el caso de los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial, "revivirla", con lo doloroso que eso podía significar emocionalmente. Abraham Faxman, superviniente de un campo de concentración cuenta[102]:

> *we didn't deal with this issue for 50 years, because the trauma of the human tragedy was so tremendous, (…), that nobody wanted to talk about material loss for fear that it will lessen the human tragedy. Because when you began talking about property, then what about life?... not that we didn't know that there were bank accounts, that there was insurance, that there was property… but nobody ever raised it. (…) I don't remember conversations of material loss. Now I realise how significant the loss was, (…). Because what they talked about was that they lost 16 members of their family.*

Del extracto anterior, también se entiende que, en esa época, la gente, no pensaba en "*material loss*", sino más bien en "*human loss*".

La importancia de los casos de restitución no recae en dar más valor a la propiedad perdida, sino en mostrar la memoria colectiva y los recuerdos colectivos. Es decir, escribir de nuevo la historia para recuperar los relatos perdidos en tiempos de guerra. Recalcar que, *memory of materia* es aquello que nos hace ser quiénes somos, que nos da valor como grupo socia y seres humanos. "El olvido lleva al silencio", por lo tanto, jamás hay que olvidar nuestra historia colectiva, hay que aprender de ella, estudiarla, analizarla para llegar a una reconciliación con la misma.

5.- BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

[100] Woman in Gold. (2015). [film] Hollywood: Simon Curtis.

[101] BAZYLER, Michael-J.; ALFORD, Roger-P: *Holocaust Restitution*, op. cit., p. 12.

[102] Ibid., p.13.

BAZYLER, Michael-J.; ALFORD, Roger-P: *Holocaust Restitution, Perspectives on the Litigation and Its Legacy*, New York University Press, 2006.

BONET, Llorenc: *Otto Wagner / Gustav Klimt,* A. Asppan S.L., 2003.

BAZYLER, Michael-J: *Holocaust Justice: The Battle for Restitution in America's Courts*. NYU Press. 2005.

BROOK-SHEPHERD, Gordon: *The Anschluss*, Lippincott, 1963.

CAMPBELL, Neil-A.; MITCHELL, Lawrence-G.; REECE, Jane-B: *Biología: conceptos y relaciones*, 3a. ed. México, Pearson Education, 2001.

CZERNIN, Hubertus: *Die Fälschung. Der Fall Bloch-Bauer und das Werk Gustave Klimts. Vienna*, Czernin Verlag, 1999.

DI STEFANO, Eva: *Gustav Klimt, Art Noueau Visionary*, English translation, New York, Sterling Publishing Co, 2008.

DINER, Dan.; WUNBERG, Gotthart: *Restitution and Memory: Material Restorarion in Europe*. Berghahn Books, 2007.

FRADIER, G.; ROLLET, L-J.; MOULEFERA, T.; (…). (1979) Museum, retourn and restitution of cultural property. Vol XXXI, no1. Francia.

FRENCH, Scot, A: *What is social memory? Southern Cultures,* Vol II, 1995.

GIFIS, Steven-H: *Law Dictionary*, Barron's Educational Series, 6th edition, 2010.

HALBWACHS, Maurice: *On Collective memory*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1992.

HAY, Bruce-L: *Nazi-Looted Art and the Law, The American Cases*, Springer, 2017.

HUTT, Sherry.; TARLER, David: *Yearbook of cultural property law*, Left Coast Press, 2010.

LANE, Mary-M: *Hitler's last hostages: looted art and the soul of the Third Reich,* Hachette UK, 2019.

LE GOFF, Jacques: *El orden de la memoria.* Edición Paidós, 1991.

LOZANO, Álvaro: *La Alemania nazi (1933-1945),* Marcial Pons Historia, 2011.

MICHEL, Henri: *La Segunda Guerra Mundial I,* Volumen I, Ediciones AKAL, 1990.

NÉRET, Gilles: *Gustav Klimt: 1862-1918*, Taschen, 2000.

O'CONNOR, Anne-M: *La dama de oro, la historia extraordinaria del Retrato de Adele Bloch-Bauer, obra maestra de Gustav Klimt*, Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2015.

PELINKA, Anton: *Austria: Out of the Shadow of the past*, Westview Press, 1998, pp. 11-256.

PÉREZ-PRAT, D, Luis.; FERNANDÉZ, A.Gloria: *Holocausto y bienes culturales,* Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, 2019.

ROGOYSKA, Jane.; BADE, Patrick: *Gustav Klimt*, Parkstone International, 2012.

RUIZ-DOMÈNEC, José-E: *Crónica Visual del Tercer Reich*, Parte 2, Dossiers siglo XX, National Geographic, 2018, p. 7.

TAYLOR, Paul: *Stealing Teardrops from the rain: the Forbes Triology: Part two.* Lulu Press, 2017.

TOMAN, Jiri: *The Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict,* Dartmouth, Publishing Company, 1996.

TORRES, L. Fernando: *El nuevo esclavo negro,* Palibrio, 2011.

ULRICH, George.; KRABBE, B, Louise: *Human rights in development, Yearbook 2001, Reparations: Redressing Past wrongs*, Kluwer Law International, 2003.

WEIL, Simone: *The need for roots: prelude to a declaration of duties towards mankind*, Routledge, 2002.

VRDOLJAK, Ana-F: *International Law: Museums and the retourn of cultural objects*, Londres, Cambridge University Press, 2006.

Artículos

BINRKRANT, Michael-J: "The Failure of Soft Law to Provide an Equitable Framework for Restitution of Nazi-looted Art", Washington University Global Studes Law Review, núm. 1 vol. 18, 2019, pp. 213-247.

CORNU, Marie.; RENOLD, Marc-André: "New Developments in the Restitution of Cultural Property: Alternative Means of Dispute Resolution", International Journal of Cultural Property, núm. 1 vol. 17 no. 1, (2010), pp. 1-31.

O'DONNELL, Thérèse: "The Restitution of Holocaust Looted Art and Transitional Justice: ¿The Perfect Storm or the Raft of the Medusa?". The European Journal of International Law, núm. 1 vol. 22, EJIL, (2011), pp. 49-80.

Ramón Fernández, F. "El mercado del arte: la restitución de bienes culturales y la protección del patrimonio. A propósito de la Ley 1/2017, de 18 de abril, y la transposición de la Directiva 2014/60/UE". Revista General de Derecho Europeo (43) 2017.

RENOLD, Caroline, CHECHI, Alessandro, BANDLE, Anne-L, RENOLD, Marc-A: "Case 6 Klimt Paintings – Maria Altmann and Austria," Platform ArThemis, Art-Law Centre, University of Geneva. 2012, pp. 1-9.

ROODT, Christa: "Restitution of art and cultural objects and its limits". The Comparative and Inter-national Law Journal of Southern Africa, núm. 3 vol. 46, (2013), pp. 286-307.

SALTARELLI, Angela: "Restitución del arte saqueado en Europa: pocos casos, muchos obstáculos". Revista La Propiedad Inmaterial, núm. 25, (2018), pp. 141-153.

STONE, Charles-B.; HIRST, William: "Forgetting to form a collective memory", Memory Studies, núm. 3 vol.7, (2014), pp. 314-327.

TORRECUADRADA, GARCIA-LOZANO, Soledad: "Las obras de arte del Estado y su inmunidad", Anuario Colombiano de Derecho Internacional (acdi), vol. 10, 2017, pp. 401-426.

WALTON, Kelly. D.: "Leave No Stone Unturned: The Search for Art Stolen by the Nazis and the Legal Rules Governing Restitution of Stolen Art", Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal, núm. 2 vol. 9, (1999), pp. 550-616.

WILDSCHUT, Tim., BRUDER, Martin., ROBERTSON, Sara., van TILBURG, Wijnand, SEDIKIDES, Constantine: "Collective nostalgia: A group-level emotion that confers unique benefits on the group". Journal of Personality and Social Psychology, núm. 5 vol 107, 2014, pp. 844-863.

Avanzada

Altmann v. Republic of Austria, 142 F.Supp.2d 1187 (C.D. Cal. 2001), aff'd, 317 F.3d 954 (9th Cir. 2003), aff'd, 541 U.S. 699 (2004).

Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen, 4 December 1998, Federal Law Gazette 1998/181.

In the arbitral case: EL CASO ARBITRAL Disponible en: https://www.unodc.org/res/cld/case-law-doc/traffickingculturalpropertycrimetype/aut/maria_altmann_vs__republic_of_austria_html/Arbitral_Award_-_5_Klimt_paintings_Maria_V._Altmann_and_others_v._Republic_of_Austria-_15_January_2004.pdf [Última revisión: 12-04-2020]

Legal Information Institute: Sovereign immunity. Disponible en: https://www.law.cornell.edu/wex/sovereign_immunity [Última revisión: 12-04-2020]

Ley 16/1985, de 25 de julio, de patrimonio histórico español, «BOE» núm. 155, de 29/06/1985.

Ley 19/2013, de 9 de diciembre, de transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno, «BOE» núm. 295, de 10/12/2013.

Republic of Austria v. Altmann, 541 U.S. 677 (2004), U.S Supreme Court.

SCHOENBERG, E. Randol: "Summary and factual background of Ferdinand Bloch-Bauer Klimt Case", Burris&Schoenberg, LLP, 2005, pp. 1-103.

The Austrian Art Restitution Law. Disponible en: http://www.commartrecovery.org/docs/TheAustrianArtRestitutionLaw.pdf [Última revisión: 10-04-2020]

TRAVEL.STATE.GOV. Legal Considerations, Foreign Sovereign Immunities Act. Disponible en: https://travel.state.gov/content/travel/en/legal-considerations/judicial/service-of- process/foreign-sovereign-immunities-act.html [Última revisión: 12-04-2020]

TUE, art. 1; Carta de Derechos Fundamentales de la UE. art. 42, de 18/12/2000.

En la red

ANGULO, Eduardo: (2017) "La memoria colectiva". 19 de junio de 2017. Disponible en: https://culturacientifica.com/2017/06/19/la-memoria-colectiva/ [Última revisión: 01-05-2020]

FESQUET, Silvia: (2018) "La increíble historia de la Mona Lisa de Austria". 27 de enero. Disponible en: https://www.clarin.com/opinion/increible-historia-mona-lisa-austria_0_HklhJbtBf.html [Última revisión: 11-04-2020]

ICOM. (1999) "Recommendations concerning the Return of Works of Art Belonging to Jewish Owners". 14 de enero. Disponible en: http://archives.icom.museum/worldwar2.html [Última revisión: 11-04-2020].

KRONES, Christoph: (2018): "Vienna Legal. Love and Loss. The Legal History of the Painting Golden Adele, Metropo-

le". 1st of March. Disponible en: https://metropole.at/vienna-legal-klimt-woman-in-gold-case/. [Última revisión: 30-04-2020]

LACMA: (2006) "Gustav Klimt: Five Paintings from the Collection of Ferdinand and Adele Bloch-Bauer". 2006. Disponible en: https://www.lacma.org/art/exhibition/gustav-klimt-five-paintings-collection-ferdinand-and-adele-bloch-bauer [Última revisión: 20-04-2020]

LIPHSHIZ, Cnaan: (2019) "Una familia judía vendió este cuadro para escapar de los nazis. Un museo holandés lo retiene", Enlace Judio. Disponible en: https://www.enlacejudio.com/2019/07/20/familia-pintura-nazis-museo/ [Última revisión: 12-04-2020]

MARIN, Diego-E: (2015). "La dama de oro", Klimt y el arbitraje internacional (caso Maria Altmann c. Austria), Opinió. Disponible en: http://afarbit.org/la-dama-de-oro-klimt-y-el-arbitraje-internacional-caso-maria-altmann-c-austria/ [Última revisión: 10-04-2020]

PATERSON, Tony: (2008). "Anschluss and Austria's guilty conscience, Independent". Disponible en: https://www.independent.co.uk/news/world/europe/anschluss-and-austrias-guilty-conscience-795016.html [Última revisión: 25-04-2020]

REICH, Howard: (2015). "Why Maria Altmann fought for the "Woman in Gold", Chicago Tribune, 4 de abril. Disponible en: http://www.chicagotribune.com/entertainment/music/reich/ct-woman-gold-reflections-20150404-column.html [Última revisión: 12-04-2020]

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA. "Bienes artísticos y culturales". Disponible en: http://www.patrimonio.udg.mx/documento/bienes-artisticos-y-culturales [Última revisión: 01-01-2020]

WEICHHAN, Frank: (2018) "Die Gauers und das Gemälde-Rätsel". Die Kitzinger, 13 de agosto. Disponible en: https://www.infranken.de/regional/kitzingen/Die-Gauers-und-das-Gemaelde-Raetsel;art218,3615853 [Última revisión: 12-04-2020]

Filmografía

CURTIS, Simon. (2015) Woman in Gold. [film] Hollywood.

SCHOENBERG, E, Randol. (2013) "Christie's Klimt Auction November 2006". 10 de diciembre, Youtube Channel. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=FMeBI97BUFA [Última revisión: 12-04-2020]

UNIVERSITY OF CALIFORNIA TELEVISION. (2014) "The recovery of nazi-looted art: The Bloch-Bauer Klimt Paintings". 9 de junio, Youtube Channel. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zTi0q6AVDIY [Última revisión: 26-04-2020]

LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO EN AGUAS INTERNACIONALES DENTRO DEL ORDENAMIENTO JURÍDICO ESPAÑOL

Iris Oña Muñoz
Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona
Máster en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid

RESUMEN:

Los mares y océanos han servido durante siglos como rutas de transporte y comunicación, convirtiendo los lechos subacuáticos en grandes cementerios de información sobre antiguas civilizaciones. No obstante, el acceso del ser humano a sitios arqueológicos cada vez más profundos ha acabado derivando en actividades de destrucción y saqueo del patrimonio cultural subacuático. Como respuesta, el Derecho ha reaccionado postulando por una legislación que combata y reprima cualquier actividad que atente contra este patrimonio. Este artículo traza un recorrido histórico y analítico por la normativa que contempla la protección del Patrimonio Cultural Subacuático dentro del ordenamiento jurídico español, con el fin de configurar una visión global de la protección efectiva que España prevé para este tipo de patrimonio.

ABSTRACT:

For centuries, seas and oceans have served as transport and communication routes, turning seabed into great cemeteries of information on ancient civilizations. However, human access to increasingly deep archaeological sites has ended up leading to activities of destruction and looting of underwater cultural heritage. In response, law has reacted by postulating legislation that combats and represses any activity that threatens this heritage. This article traces a historical and analytical journey through the regulations concerning the protection of the underwater cultural heritage within the Spanish legal system, in order to configure a global vision of the effective protection that Spain provides for this type of heritage.

PALABRAS CLAVE: *Patrimonio*, *subacuático*, *arqueología*, *expolio*, *protección, legislación*.
KEYWORDS: *Heritage, underwater, archaeology, plunder, protection, legislation.*

1.- INTRODUCCIÓN

La búsqueda y recuperación de objetos arqueológicos ha sido una actividad recurrente y muy lucrativa a lo largo de la historia. A pesar de que el acceso al medio subacuático estuvo durante años limitado para el ser humano, la aparición de la escafandra autónoma y de las modernas técnicas de localización de objetos a grandes profundidades multiplicaron las incursiones a sitios arqueológicos subacuáticos cada vez más profundos. Pese a que en un principio las actividades estuvieron orientadas a la investigación y al estudio arqueológico, no tardaron en derivarse en explotación, destrucción y saqueo (sobretodo tras el mediático descubrimiento del Titánic en 1986), prácticas amparadas por un derecho marítimo que poca protección ofrecía a las aguas

jurisdiccionales[1] y un derecho consuetudinario que promulgaba la libertad de actuación en alta mar[2]. Así, la creciente accesibilidad a las profundidades, junto a las importantes lagunas legales que rodeaban los hallazgos subacuáticos derivaron en conflictos internacionales en los que se reclamaba la propiedad de los bienes encontrados.

2.- LA ARQUEOLOGÍA SUBACUÁTICA Y EL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO (PCS)

Mucha ha sido la controversia sobre la concepción jurídica de la arqueología subacuática y el patrimonio que se deriva de ella. Las distintas normativas que se han adoptado para la salvaguarda de dicho patrimonio han ido desarrollando una definición cada vez más completa de estos dos conceptos.

Tal y como apunta R. Ruiz Manteca (2013), la arqueología debe considerarse como una única ciencia que engloba varias disciplinas: principalmente la arqueología terrestre y la subacuática. De la misma forma, el *International Council on Monuments and Sites* (en adelante ICOMOS) también define la disciplina subacuática a partir de la terrestre. Concretamente en la Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Arqueológico (1990), ICOMOS define el patrimonio arqueológico como:

> *Art. 1. Parte del material patrimonial con respecto al cual los métodos arqueológicos proporcionan información primaria, que comprende todos los vestigios de la existencia humana, estructuras abandonadas y restos de todo tipo, junto con los bienes muebles culturales asociados a ellos*[3].

Como complemento a esta carta, en 1996 se desarrolla la Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático, que amplía la definición implementada en la carta anterior añadiendo:

> *Introducción. El Patrimonio Cultural Subacuático es el Patrimonio Arqueológico que se encuentra o ha sido retirada de un entorno subacuático. Incluye sitios y estructuras sumergidas, restos de naufragios y su contexto arqueológico y natural*[4].

Es interesante observar como ICOMOS prevé una definición de PCS extensiva pero sin llegar a resultar ambigua. Además esta formulación genérica del PCS implica que la arqueología no puede afirmar de forma unánime y taxativa qué es digno de formar parte del PCS (J. Aznar-Gómez, 2008), pues se entiende que para ello sería necesario disponer de todo el PCS y posteriormente evaluarlo. Así, el principal objetivo de ICOMOS es la salvaguarda y conservación de todos aquellos bienes que pueden ofrecer información científica sobre la existencia del ser

[1] Zonas marítimas sobre las que un determinado estado tiene soberanía. La Convención de las Naciones Unidas sobre Derecho del Mar (UNCLOS) de 1982 propone la división del espacio marítimo en distintas zonas sobre las que los Estados tendrán mayor o menor grado de jurisdicción. De este modo, las aguas jurisdiccionales comprenden: las aguas interiores, el mar territorial, la zona contigua, la plataforma continental y la zona económica exclusiva.

[2] Fue definida en la Convención de Ginebra sobre Alta Mar (1958) como *parte del mar no perteneciente al mar territorial ni a las aguas interiores de un Estado*. Posteriormente, con la redacción de la UNCLOS, la definición fue ampliada para configurarse como un concepto negativo que se construye a partir de los demás espacios y en el que rige la libertad de actuación de todos los Estados, siempre respetando unos requisitos mínimos de convivencia (art. 87).

[3] ICOMOS (1900): *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Arqueológico*.

[4] ICOMOS (1900): *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático*.

humano en épocas pasadas, sin pararse a juzgar su valor histórico, artístico o cultural.

A partir de lo comentado, la arqueología debe entenderse como una actividad científica pública que se desarrolla con el objetivo de investigar y estudiar el pasado de la humanidad para entender su presente. Del mismo modo, el PCS contribuye a la formación de la identidad tanto de los individuos como de los pueblos.

3.- LEGISLACIÓN INTERNACIONAL

Para poder entender la protección del PCS en el ordenamiento español es imprescindible empezar analizando la legislación internacional existente que, al ser ratificada, ha pasado a formar parte del ordenamiento interno español. De acuerdo con el art. 96.1 de la Constitución Española, así como el artículo 1.5 del Código Civil, cualquier norma internacional que haya sido ratificada y publicada en el BOE pasa a formar parte del ordenamiento interno vigente español. Así, cualquier normativa que proceda del derecho internacional, una vez ratificada, derogará todas aquellas leyes internas ya existentes que le sean contrarias y las leyes posteriores deberán adaptarse a ella[5]. Con todo, la Convención de 2001 ha pasado a formar parte del ordenamiento interno español de forma íntegra, pues no ha sufrido ninguna adaptación.

En base a lo expuesto, la legislación internacional y la normativa interna deberán interpretarse de forma complementaria, rellenando la una las carencias de la otra. No obstante, en el supuesto en que se dé algún tipo de discordancia entre preceptos prevalecerá la normativa internacional.

3.1.- RECOMENDACIÓN 848 DE LA ASAMBLEA PARLAMENTARIA DEL CONSEJO DE EUROPA.

El catedrático de derecho internacional público M. Aznar, en un artículo para el Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, afirmó que la primera vez que se utilizó el concepto jurídico de *Patrimonio Cultural Subacuático* de forma independiente fue en la Recomendación 848 de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa, de 4 de octubre de 1978[6], iniciativa pionera en materia de PCS.

Entre las distintas aportaciones que se han derivado de este documento, remarcar la concepción global del término "Arqueología", en el que tienen cabida tanto la arqueología terrestre como la acuática. Aunque a priori parece una nimiedad, en realidad la repercusión práctica es muy significativa. Ejemplo de ello es el Convención Cultural Europea para la Protección del Patrimonio Arqueológico (1969) en la que no se hace explícita mención al PCS pero a la que se podría recurrir si se hiciera una interpretación inclusiva del término.

[5] Según el principio de jerarquía normativa, las normas internacionales que han pasado a formar parte del ordenamiento interno español son infraconstitucionales pero están por encima de las leyes (art. 9.3 CE). Para más información, CASADO RAIGON, R. (2012): *Derecho Internacional. Parte General.* Ed. Tecnos, Madrid.

[6] Consejo de Europa. Recomendación 848 de la Asamblea Parlamentaria, de 4 de octubre del 1978, sobre Patrimonio Cultural Subacuático.

En la Recomendación se propone además crear Zonas de Protección Cultural Nacional, ampliando la jurisdicción de los Estados en materia de protección del PSC hasta las 200 millas náuticas. Esta iniciativa, aunque prometedora y favorable, continúa sin ofrecer una protección efectiva en alta mar. Otra de las propuestas a señalar es la posibilidad de inclusión o exclusión de objetos en atención a su significación histórica o artística[7] y no solo en base a requisitos temporales.

En base a lo comentado, aunque la Recomendación 848 asentó por primera vez las bases sobre las que legislar en materia de PCS, continuó dejando sin regular elementos esenciales como la concreción de los mecanismos efectivos de protección del patrimonio, la determinación de la propiedad o la gestión de los objetos que se hallaran en Alta Mar.

3.2.- CONVENCIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS SOBRE DERECHO DEL MAR (UNCLOS)

El borrador definitivo de la Convención de las Naciones Unidas sobre Derecho del Mar fue adoptado en 1982 como resultado de la pretensión de codificar una ley internacional sobre el mar, y fue ratificado por España el 14 de febrero de 1997, publicándose en el BOE número 39.

A pesar de que UNCLOS ha sido una de las primeras normas internacionales en hacer referencia a la arqueología subacuática, sigue sin ofrecer un marco legislativo internacional efectivo que permita disipar dudas sobre cómo actuar en caso de localización de sitios arqueológicos en alta mar (La Zona). En todo su corpus jurídico, únicamente dos artículos hacen especial mención al PCS: el artículo 149 y el 303.

Del precepto 149 se derivan varias problemáticas. La primera es que no llega a definir qué es el "carácter arqueológico e histórico" de un objeto, dejando gran margen a la interpretación. En cambio, sí que se concreta la localización de dichos objetos, que se hallarán en La Zona. Esta concreción en la ubicación es en realidad una estrategia del legislador para proteger estos bienes sin incurrir en la vulneración del derecho a la libertad de actuación de los Estados en aguas internacionales[8].

La segunda problemática surge de la intención misma del precepto, que no es otra que conservar y disponer del PCS en beneficio de toda la humanidad. Reiterativas referencias se hacen al término *beneficio* a lo largo del corpus de la Convención, todas ellas de carácter esencialmente económico y vinculadas con los recursos de La Zona. Parece obvio mencionar que en lo relativo al PCS el beneficio hace referencia a la posibilidad de enriquecimiento histórico y cultural de los seres humanos y no a un beneficio económico.

[7] En el Anexo de la Recomendación se señala que se <<*ofrece excluir aquellos objetos que cumplan con la edad pero cuya importancia sea nimia, previo estudio e incluir aquellos más recientes con significación histórica o artística*>>. A pesar de que se pretende ofrecer una interpretación menos restrictiva del PCS, la indeterminación y ambigüedad del concepto *significación histórica o artística* lo hace inoperable.

[8] En el art. 1 de la UNCLOS se define La Zona como "*los fondos marinos y oceánicos y su subsuelo fuera de los límites de la jurisdicción nacional*". Este término es de gran importancia en materia de PCS porque a pesar de que se habla de que determinados bienes se hallan en "alta mar" en realidad lo hacen en La Zona, pues se entiende que se ubican físicamente en el lecho marino u oceánico.

En cuanto al término *disposición*, no hace referencia necesariamente a una enajenación, con lo que desde esta óptica parece ser irrelevante cuestionarse la propiedad de los bienes hallados. No obstante, esta irrelevancia es cuestionada al final del precepto cuando se hace referencia a unos "derechos preferentes" que supuestamente unos Estados ostentan por encima de otros. Aunque no acaba de concretar a qué derechos se refiere, podría interpretarse como el derecho de adquisición de los objetos hallados, lo que llevaría a pensar que el legislador sí que contempla la posibilidad de propiedad del PCS. Importante señalar que el precepto refleja de forma explícita que el sujeto que ostenta esos derechos preferentes es un Estado, lo que implica irremediablemente que quedan excluidos de éste las personas físicas y jurídicas.

En cuanto al art. 303, se vuelve a hacer referencia a la obligación de protección de los objetos de carácter arqueológico e histórico, pero continúa sin ofrecer una definición satisfactoria. En este precepto se añade que los Estados Partes deberán cooperar para hacer efectiva dicha obligación. De ello se deriva que la protección del PSC es obligación de todos los Estados. En el tercer párrafo la Convención apunta que este precepto no afectará a los "derechos de los propietarios identificables" (vuelve aquí a señalarse la posibilidad de adquisición del PCS), a las "normas sobre salvamento u otras normas del derecho marítimo o a las leyes y prácticas en materia de intercambios culturales". Así, a tenor de la UNCLOS, la protección del PCS podría llegar a quedar limitada por normas de salvamento como las Leyes de Almirantazgo[9] propias del derecho anglosajón, fomentando así la economización del patrimonio.

Además de estos dos preceptos que hacen especial referencia al PCS, es interesante remarcar el art. 153 y los artículos 95 y 95.

En el art. 153 se introduce la figura de la "la Autoridad [Internacional de los Fondos Marinos]"[10] que será quien realice y controle las actividades que se lleven a cabo en La Zona, siempre en beneficio de la humanidad.

Finalmente, y en base a la importancia de los pecios en el conjunto del PCS, resaltar los artículos 95 y 96, en los que se determina que los buques de guerra y los buques pertenecientes a un Estado o explotados por él, siempre que sean utilizados para un servicio oficial no comercial, tendrán completa inmunidad de jurisdicción en alta mar respecto de cualquier otro Estado que no sea el de su pabellón. Estos buques dispondrán de la jurisdicción del Estado que enarbole su pabellón de conformidad con su derecho interno.

En base a lo comentado y pese a que UNCLOS se presentó como una gran oportunidad para la comunidad internacional en materia de regulación de PCS hallado en alta mar (La Zona), el corpus

[9] Las leyes de Almirantazgo son una figura jurídica propia del derecho consuetudinario anglosajón y que se basa en (1) la Ley de Salvamento, que tiene como objetivo preservar la destrucción o el hundimiento de bienes en el mar que corren el riesgo de perderse compensando económicamente al salvador por su buena labor; y (2) la Ley de Hallazgos, que regula los descubrimientos casuales de bienes o restos sumergidos y que, *a priori*, se presumen abandonados.

[10] En los artículos 156 y 157 se define la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos, una organización (se entiende, supranacional) por la cual los Estados Partes organizan y controlan las actividades en la Zona.

legislativo resultante continúa siendo demasiado genérico y ambiguo como para ofrecer una protección efectiva. Así mismo, fracasa en su intento por establecer unas pautas internacionales en cuanto a derechos de propiedad de restos arqueológicos submarinos en alta mar (E. Barrowman, 1987), que permanecen sujetos a la arbitrariedad de la ley consuetudinaria de salvamento. Únicamente quedan protegidos los buques de guerra y aquellos pertenecientes a un Estado, que quedarán amparados por la legislación interna del mismo.

Si bien es cierto que UNCLOS ofrece unas primeras guías para la futura elaboración de una legislación más proteccionista, éstas se limitan a señalar qué hacer, pero no proponen el cómo hacerlo.

3.3.- CONVENCIÓN SOBRE LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO (UNESCO, 2001)

La Convención de la UNESCO de 2 de noviembre de 2001, sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático fue ratificada por España en 2005 y entró en vigor, tras su publicación en el Boletín Oficial del Estado, en el año 2009. Se trata, hasta la fecha, de la normativa internacional más completa y especializada en materia de PCS.

Aunque no se procederá a analizar de forma exhaustiva todo el cuerpo jurídico de la Convención - pues no es ese el objeto de este estudio -, sí que se desarrollarán e interpretarán algunos preceptos que pueden considerarse esenciales para la comprensión del tema que se está tratando. Así, el artículo 1 ofrece una definición de PCS que, a pesar de que su formulación es más completa y descriptiva que en el caso de la UNCLOS, sigue utilizando una terminología ambigua en cuanto a la característica esencial de estos bienes, que define como "un carácter cultural, histórico o arqueológico". De nuevo estos conceptos se dejan al criterio del legislador.

Se añaden, además, limitaciones que hasta la fecha no habían aparecido, como la necesidad de que los objetos integrantes del PCS hayan estado sumergidos en agua parcial o totalmente y de forma periódica o continuada. El uso del presente perfecto del subjuntivo se interpreta como la posibilidad de que formen parte del PCS (y por consiguiente, queden protegidos por esta normativa) tanto los objetos que se encuentran sumergidos actualmente como los que una vez lo estuvieron pero han dejado de estarlo (ya sea por causas naturales o porque han sido hallados y extraídos del medio acuático). Además, se mantiene la limitación temporal de los objetos hallados, pero se emplea de forma más restrictiva al no permitir la inclusión de aquellos objetos que no cumplan con este requisito. Entendemos que esta restricción temporal responde a la necesidad práctica de limitar aquellos naufragios que quedan cubiertos por la Convención, aunque con ello se esté preponderando el criterio temporal por encima del histórico o artístico.

En cuanto a la regulación en alta mar, la Convención únicamente hace referencia a La Zona (arts. 11 y 12) pues se sobreentiende (de igual manera que en la UNCLOS) que el PCS únicamente puede localizarse en el fondo marino, y se evita así que se pueda ver afectado por las libertades de actuación en aguas internacionales. En el artículo 11 se insta a todos los Estados Partes a proteger el PCS que pueda hallarse en La Zona y se determina

un protocolo de actuación en caso de descubrimientos o en caso de tener intención de realizar alguna actividad dirigida al patrimonio. El precepto parte de la idea de la UNCLOS de que altamar y, por consiguiente La Zona, son espacios públicos que se rigen por la actuación libre, pacífica y respetuosa, pero de los que se derivan también obligaciones, entre las que destaca la protección y conservación del PCS por parte de todos los Estados. De este modo, el precepto determina que los Estados Partes deberán notificar al Director General y al Secretario General de la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos aquellos descubrimientos o actividades relacionadas con el PCS. Una vez informado, el Director General lo transmitirá a todos los Estados Partes que podrán declararle su interés en ser consultados sobre "cómo asegurar la protección efectiva de ese PCS".

En estos preceptos se señala, además, que cuando un Estado Parte trate de realizar actividades en La Zona que puedan afectar de forma directa o indirecta al PCS será necesario que soliciten una autorización a la Autoridad. No obstante, el artículo 12 prevé la posibilidad de llevar a cabo todas las medidas necesarias para la protección del PCS sin necesidad de solicitar autorización únicamente cuando sea con el fin de impedir o mitigar una situación de peligro inmediato. De este artículo se derivan varias problemáticas en cuanto a la interpretación. La primera es clara, ¿qué es una situación de peligro inmediato? ¿Se encuentra el PCS en peligro por el mero hecho de hallarse bajo las aguas? ¿Estaría menos amenazado si se rescatara? El autor C. Hoefly (2016) responde presentando dos posturas claramente diferenciadas: por un lado los arqueólogos argumentan que la extracción de bienes subacuáticos del lecho marino es del todo destructiva pues se trata de bienes cuyo proceso de deterioro ha sido ralentizado gracias a la privación de oxígeno bajo el agua. Afirman además que está probado científicamente que tras varias décadas de rápido deterioro dichos bienes alcanzan gradualmente una estabilidad que les permite su conservación durante siglos (J. Molina, 2008). Por otro lado, las empresas privadas defienden que el salvamento es esencial para proteger y preservar los bienes que se encuentran en sitios arqueológicos subacuáticos, que están amenazados por desastres naturales y actividades humanas. Este precepto podría ser interpretado como un incentivo para emprender actividades de búsqueda de sitios arqueológicos subacuáticos en situación de peligro inmediato (principalmente pecios) e intentar preservarlos[11]. Lamentablemente la posibilidad de localizar estos sitios es directamente proporcional al número de empresas privadas dedicadas al salvamento, creándose aquí un fuerte conflicto: la Convención, en su objetivo por proteger y preservar el PCS prohíbe explícitamente su salvamento con fines lucrativos[12], sin embargo, sin este propósito las empresas privadas no tendrán ningún interés en invertir esfuerzos ni capital en llevar a cabo salvamentos. El autor J. Neil (2010) propone que la Convención no debería centrarse en limitar el número de empresas que se dedican a la localización de pecios, sino que debería promover una mayor y más

[11] Recordar que en el art. 2 se recogen los objetivos y principios generales de la Convención, entre los que figura la obligación de los Estados Partes en preservar el PCS en beneficio de la humanidad.
[12] Art. 2.7. El PCS no será objeto de explotación comercial.

adecuada protección del PCS[13]. Una afirmación un tanto contradictoria si se tiene en cuenta que una de las principales amenazas contra el PCS deriva de empresas privadas que dedican su actividad a la localización y extracción de bienes para posteriormente reclamar su propiedad y comercializarlos. Con esta interpretación no se pretende emitir un juicio generalista sobre este tipo de empresas, pues no todas ellas actúan de igual manera ni su principal objetivo es siempre la adquisición del patrimonio, pero se debe ser realista y atender todos los ejemplos que la jurisprudencia[14] ofrece sobre empresas con supuestos objetivos científicos cuya actividad ha acabado siendo de cazatesoros. Pretender estipular medidas efectivas para la protección del patrimonio sin legislar sobre las empresas que se dedican a él es del todo incoherente pues lo uno se deriva de lo otro y sería imposible asegurar la preservación del patrimonio sin restringir las amenazas que se ciernen sobre él. Una posible solución a esta problemática podría ser la subvención de estas empresas. De esta manera mantendrían el interés en las labores de búsqueda sin que se viera afectado el patrimonio. Así, además de poder controlar más eficientemente las actividades de búsqueda y de dirigirlas exclusivamente hacia la vertiente científica, se evitarían disputas en cuanto a propiedad.

En resumen, la Convención de la UNESCO de 2001 sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático ha supuesto un gran avance en cuanto a la regulación del mismo, erigiéndose hasta el día de hoy como principal norma internacional dedicada exclusivamente a esta materia. Además de ofrecer una definición más concreta de PCS (aunque continuamente cuestionada) y de proponer un procedimiento de actuación para actividades y hallazgos en La Zona en el que se posibilita la intervención (a modo de consulta) de todos los Estados interesados bajo la supervisión de una autoridad supraestatal, la Convención apunta la dirección en que deben legislar los Estados Partes para poder conseguir preservar y proteger el PCS a la vez que lo liberan de las amenazas de expoliación y comercialización. Continúan habiendo, no obstante, lagunas y ambigüedades, que se entiende que son fruto del intento de los redactores por no perjudicar los derechos y libertades contenidos en otros preceptos del derecho internacional, así como los ámbitos jurisdiccionales y las soberanías. La Convención debe entenderse como una norma de mínimos (RUIZ, R., 2015) que asienta unas primeras bases sobre las que los Estados Partes podrán legislar y ampliar. Además, establece una relación complementaria con la UNCLOS ya que, siendo ambas normas reguladoras del espacio oceánico, la UNCLOS legisla principalmente cuestiones económicas y jurisdiccionales mientras que la Convención de la UNESCO se centra exclusivamente en el PCS.

4.- LEGISLACIÓN ESPAÑOLA

A lo largo de la historia el PCS español se ha visto afectado por el creciente inte-

[13] NEIL, J. (2010): *Sifting Through the Wreckage: An Analysis and Proposed Resolution Concerning the Disposition of Historic Shipwrecks Located in International Waters*; New York Law School Law Review, Vol. 55; pp. 895-921.

[14] La jurisprudencia ofrece, de entre otras, tres importantes sentencias sobre disputas entre empresas privadas y PCS con origen español: Nuestra señora de Atocha, Juno y Galga y Nuestra Señora de las Mercedes.

rés por la arqueología subacuática y por las actividades recreativas, que han acabado atentando en mayor o menor medida contra él. Como consecuencia, han ido emanando del derecho español distintas leyes cuyo objetivo a sido la salvaguarda y conservación del patrimonio español en general, y del subacuático en particular.

A pesar de que, como se verá a continuación, la doctrina española lleva regulando el patrimonio desde hace años, en lo que respecta al PCS su introducción ha sido más reciente y paulatina, acentuándose especialmente tras la resolución de tres casos muy mediáticos: Nuestra señora de Atocha, Galga y Juno, Nuestra Señora de las Mercedes y San José.

4.1.- SITUACIÓN LEGISLATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL SUBACUÁTICO EN ESPAÑA ANTES DE LA LEY 16/1985 DEL PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

La primera norma en la legislación española que plantea la posibilidad de una arqueología subacuática es la Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911[15] cuyo reglamento de aplicación fue aprobado por el Real Decreto 1912[16] y que en su artículo primero reza lo siguiente:

> *Artículo 1. Se entiende por excavaciones, a los efectos de esta ley, [...] los trabajos de rebusca arqueológica que tengan carácter espeleológico o submarino, y otros similares [...].*

A pesar de que a lo largo de todo el articulado no se vuelve a hacer mención a la arqueología subacuática, se interpreta en todo momento que el término *arqueología* se utiliza en su forma extensiva, refiriéndose a las dos disciplinas. Coincidiendo con los autores R. Ruiz Manteca[17] y V. M. Guerrero[18] parece lógica esta concepción conjunta de la arqueología pues ambas disciplinas parten de las mismas bases, principios y objetivos, aunque cada una de ellas utilice métodos de actuación distintos y adaptados al medio en el que se desarrollan. En palabras de Guerrero <<*el hecho de que esta disciplina se desenvuelva en un medio distinto [...] y necesite de una tecnología especial para llevar a cabo su labor, no justifica en modo alguno la pretensión [...] de erigirla en una ciencia nueva y autónoma*[19]>>.

Volviendo de nuevo a la Ley de Excavaciones de 1911, es sorprendente ver cómo pudo desarrollarse una norma tan significativa en cuanto a patrimonio español si se tiene en cuenta que en aquél momento estaba en vigor la Constitución Española de 1876[20], en cuyo articulado en ningún momento se hace mención al patrimonio.

Más de una década después entra en vigor el Real Decreto Ley, de 9 de agosto de 1926, regulador del Tesoro Artístico Arqueológico Nacional[21], una nueva

[15] España. Ley, de 1911, de Excavaciones Arqueológicas. Gaceta de Madrid, 9 de julio de 1911, núm. 189, pp. 95 a 96.

[16] España. Real Decreto, de 1912, que Aprueba el Reglamento de la Ley de Excavaciones Arqueológicas. Gaceta de Madrid, 5 de marzo de 1912, núm. 65, pp. 671 a 673.

[17] RUIZ MANTECA, R. (2013): *Régimen jurídico del Patrimonio Cultural Subacuático. Aspectos de derecho interno y de derecho internacional público y privado.* Editado por el Ministerio de Defensa del Gobierno de España.

[18] GUERRERO, V. M. (1981): *El Patrimonio Arqueológico Subacuático Mallorquín. Antecedentes y Perspectivas Futuras.* En MAYURQA: Revista del departamento de ciencias históricas y teoría de las artes, número 20, pp. 77 a 92.

[19] GUERRERO, op. cit., 1981, pp. 77 a 92.

[20] España. Constitución Española de 1876.

[21] España. Real Decreto Ley, de 9 de agosto de 1926, Regulador del Tesoro Artístico Arqueológico Nacional. Gaceta de Madrid, 15 de agosto de 1926, núm. 227, pp. 1027 a 1031.

normativa que, a pesar de presentar definiciones muy completas y ricas en matices, no hace referencia explícita a la arqueología subacuática ni, por ende, al PCS. En su artículo primero se determina qué bienes constituyen el Tesoro Artístico Arqueológico Nacional y en ningún caso se hace mención alguna al PCS, sino que únicamente se mencionan aquellos bienes muebles e inmuebles con valor artístico y cultural. En el segundo precepto se concreta más la definición, y en su apartado "c" puntualiza lo siguiente:

> *Art. 2. Formarán parte del Tesoro Artístico Nacional [...] c) Los yacimientos y objetos de interés paleontológico y prehistórico, [...] los campos de excavaciones acotados y deslindados, de acuerdo con los preceptos de la vigente ley de Excavaciones y Antigüedades; y en ,general, cuantos objetos tengan interés paleontológicos, histórico, artístico, arqueológico o documental [...].*

Puede observarse que, aunque no se hace referencia explícita a la arqueología subacuática, sí que se apunta la dirección en que debe interpretarse el término "arqueología" al remitirse a la Ley de Excavaciones y Antigüedades, en la que se hace referencia a la modalidad subacuática y se propone una visión generalista de la arqueología que englobe las dos disciplinas.

Con la entrada en vigor de la Constitución de la República Española de 1931[22] el Patrimonio Nacional adquiere un nuevo matiz, sobre todo en cuanto a protección estatal. Es interesante señalar el carácter proteccionista de esta carta magna en relación al Patrimonio Español, que deberá ser custodiado y conservado por el Estado. Además se prevén, por primera vez, medidas concretas, como la prohibición de exportación y de enajenación, la elaboración de un registro de bienes e incluso se contempla la expropiación, indicando de este modo que el Estado es el propietario último de dichos bienes. Nuevamente, y aunque no se hace especial referencia al patrimonio arqueológico (de ningún tipo), se sobreentiende su inclusión en la "riqueza artística e histórica del país", que se abstiene de prefigurar ningún espacio físico de ubicación de los bienes pertenecientes al Patrimonio Español y posibilita la inclusión tanto de los bienes hallados en tierra como en las aguas. Además contempla la posibilidad de concebir los sitios arqueológicos como parte de ese patrimonio estatal por su valor histórico.

Dentro de este marco proteccionista se desarrolla en 1947 la Orden del Ministerio de Marina sobre Hallazgos Arqueológicos Submarinos en cuyo cuerpo legislativo se señala: <<*Al haber tenido noticia los comandantes militares de Marina de cualquier objeto arqueológico aparecido en hallazgo submarino [...], se pondrá en comunicación con la Comisaría Provincial correspondiente de Excavaciones Arqueológica, con objeto de que [...] sean depositadas en el museo más próximo... Desde entonces, la Armada ha dispuesto de sus medios para colaborar con las Administraciones del Estado en la vigilancia y protección del patrimonio que yace en el fondo de nuestras aguas jurisdiccionales*[23] >>. De este precepto se pueden extraer dos puntos interesantes a

[22] España. Constitución de la República Española, de 9 de diciembre de 1931.
Art.45. *Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. […].*

[23] ARAGÓN, M. (2011): *La Armada y la Protección del Patrimonio Subacuático*; Universidad de Coruña.

comentar: el primero es la colaboración de los buzos de la Armada con las comisarías provinciales y con los museos arqueológicos, tanto en lo que respecta a las expediciones arqueológicas (ejemplo de ello es la realización de las primeras prospecciones arqueológicas científicas sobre pecios romanos y púnicos en Cartagena)[24], como a la labor de protección y custodia a la que está obligado el Estado (p.e. comunicación de hallazgos fortuitos). El segundo punto es la limitación de dicha protección únicamente a las aguas jurisdiccionales. La primera gran normativa internacional que reguló las distintas zonas jurisdiccionales marinas (entre ellas, altamar y La Zona) fue la UNCLOS en 1982 por lo que no es de extrañar que las normativas internas anteriores a esta fecha se limitaran únicamente a las zonas en las que el Estado tenía plena soberanía. Como consecuencia, a pesar de que esta Orden supuso un gran avance en la protección efectiva del PCS, continuó dejando sin regular todo el patrimonio que sobrepasara el límite jurisdiccional estatal: altamar y la Zona.

Otra de las leyes más significativas en materia de protección del PCS es la Ley 60/1962, de 24 de diciembre, por la que se regulan los auxilios, salvamentos, remolques, hallazgos y extracciones marítimos[25], y que es, a día de hoy, la que regula los hallazgos de PCS así como su propiedad. De todo el articulado se extraerán solo los siguientes preceptos: el artículo 19, relativo a los hallazgos, el artículo 23, de extracciones y el artículo 29, sobre propiedad.

En el precepto 19[26] se contemplan tanto los hallazgos intencionados como los fortuitos, así como los bienes abandonados o perdidos, y se dispone que todos ellos deberán comunicarse y entregarse (en caso de que hayan sido extraídos) a la Autoridad de Marina. En los artículos siguientes se prevé además un sistema de compensación económica[27] para el hallador.

En cuanto al artículo 23, se obliga al requerimiento de una autorización por parte de la Autoridad de Marina para poder llevar a cabo actividades de extracción de bienes hundidos en aguas jurisdiccionales españolas. De nuevo se subraya la desprotección de todos aquellos bienes que quedan fuera de las fronteras jurisdiccionales.

Finalmente, el artículo 29 estipula que el Estado será el legítimo propietario de todos los buques, aeronaves o bienes hundidos, tanto si han sido salvados o hallados, cuando éstos hayan sido abandonados (tanto expresa como tácitamente).

[24] Para más información sobre la Armada y su vinculación con el PCS consultar: Op. cit.

[25] España. Ley 60/1962, de 24 de diciembre, por la que se regulan los auxilios, salvamentos, remolques, hallazgos y extracciones marítimos. BOE, núm. 310, de 27 de diciembre de 1962, pp. 18269 a 18273.

[26] Art. 19. El que encontrase cosas abandonadas en la mar o arrojadas por ella en la costa que no sean producto de la misma mar deberá ponerlas a disposición de la Autoridad de Marina en el plazo más breve posible. La misma obligación tendrá el que extrajese casualmente cosas hundidas o lo haga inmediatamente después de haberlas descubierto.

[27] En los artículos 20 y 21 se determina que en caso de que apareciera el legítimo propietario del bien, el hallador tendrá derecho a un tercio del valor de lo hallado. Por el contrario, en caso de que el propietario no apareciese, el hallador adquirirá el bien, siempre que el valor de tasación del mismo no sea superior a las 10.000 pesetas (60 € aprox.). En el supuesto en el que se supere dicho valor, el hallador tendrá derecho a esa suma además de una tercera parte del beneficio que se adquiriese tras la subasta del bien.

Puede observarse que en toda la ley no se hace mención explícita al PCS, ni siquiera a bienes con valor artístico, histórico, cultural o arqueológico, aunque sí que podría hacerse una interpretación en la que éstos se incluyeran entre los "objetos hundidos" a los que se refiere esta ley. Precisamente así lo corrobora la Ley 28/1969, de 26 de abril, sobre costas[28] (actualmente derogada por la Ley 22/1988) en la que se hace remisión a la Ley 60/1962 para regular las extracciones submarinas de restos u objetos de interés artístico, histórico o arqueológico[29].

La redacción de la Constitución Española de 1978[30] (en vigencia hasta el día de hoy) también contempla la regulación del patrimonio histórico español así como su inclusión en el reparto competencial autonómico[31]. Aunque en materia de gestión de patrimonio la Constitución otorga competencia a las comunidades autónomas, en los casos en los que la preservación del PCS requiera de negociaciones diplomáticas (como en el caso de hallazgos en La Zona), será el Estado quien tenga competencia exclusiva (art. 149.1.3 y 97 CE). En su artículo 46 se establece la obligación de los poderes públicos de conservar y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España, independientemente de su régimen jurídico y de su titularidad. De nuevo se observa una definición poco concreta y ambigua al no determinar qué bienes integran dicho patrimonio. Debe entenderse, no obstante, que la Constitución es el centro del ordenamiento jurídico y que es a partir de ésta que todas las disciplinas jurídicas se conforman y desarrollan (Balaguer, F., 2011)[32], por lo que en esta definición de *patrimonio* se entienden incluidas todas y cada una de las concepciones descritas en las distintas normas internas (incluyéndose así al PCS).

Finalmente, el concepto de "bienes de dominio público estatal" que se tipifica en la carta magna, hace referencia a bienes inalienables, imprescriptibles e inembargables (art. 132.1), entre los que se encuentran el mar territorial y los recursos de la zona económica y la plataforma continental (art. 132.2). En ningún caso se hace referencia a si el precepto se refiere al espacio en sí o a los bienes ubicados en el mismo, pero atendiendo al carácter genérico y preeminente de la Constitución, desde aquí se aboga por la inclusión de ambas opciones pues se entiende que lo uno implica indirectamente lo otro, y

[28] España. Ley 28/1969, de 26 de abril, sobre costas. BOE, núm. 101, de 28 de abril de 1969, pp. 6358 a 6361.

[29] Art. 12. En las extracciones submarinas de restos u objetos de interés artístico, histórico o arqueológico, intervendrán los Ministerios de Educación y Ciencia y Marina, conforme a la Ley sesenta/mil novecientos sesenta y dos, de veinticuatro de diciembre.

[30] España. Constitución Española de 1978. BOE, núm. 311, de 29 de diciembre de 1978.

[31] En el art. 148.1.16º de la CE se señala que las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en materia de patrimonio de interés para la propia comunidad. No se va a llevar a cabo un análisis de las distintas leyes autonómicas patrimoniales pues éstas se limitan exclusivamente a su ámbito territorial, siendo el Estado el único competente en materia de patrimonio ubicado en espacios físicos internacionales. Para más información, ALCOCEBA, M. (2009): *Algunas consideraciones sobre los aspectos competenciales del caso Odyssey y el régimen de protección del Patrimonio Subacuático español.* Dentro del libro: *La Protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural especial referencia a España;* Ed. Colex.

[32] Para más información sobre la Constitución y su relevancia jurídica consultar BALAGUER, F. y otros (2011): *Manual de Derecho Constitucional*; Vol. I; 6ª edición, Ed. Tecnos.

en todo caso ya serán las normas específicas las encargadas de legislar en sentido contrario.

4.2.- LEY 16/1985, DE 16 DE JULIO, DE PATRIMONIO HISTÓRICO ESPAÑOL

Dentro de la legislación española merece especial mención la Ley 16/1985, de 16 de julio, de Patrimonio Histórico Español [33] (en vigencia actualmente), que consume el proceso de regulación del Patrimonio Español que venía llevándose a cabo desde principios del siglo XX[34] y que se considera la principal norma en materia de patrimonio en este país.

En su artículo primero se ofrece una definición de Patrimonio Histórico Español (en adelante, PHE) en la que se incluyen todos aquellos bienes muebles e inmuebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico, además de los yacimientos y zonas arqueológicas. Entendiendo que esta definición debe interpretarse de manera extensiva, puede considerarse incluido el PCS, que como se ha ido viendo a lo largo de las normativas anteriores queda incluido en el concepto de *bien arqueológico* sin que tenga que constar explícitamente (aunque con ello no se quiere decir que no se eche en falta alguna referencia al respecto). Además, el hecho de que los intereses mencionados no sean definidos puede corresponderse a una intención de ampliación del margen de interpretación que permita que más bienes puedan ampararse en esta regulación. Por otro lado es relevante señalar el carácter innovador de esta regulación al reconocer el valor histórico de los yacimientos y sitios arqueológicos y no únicamente el de los bienes, ofreciéndoles así garantías de salvaguarda y conservación.

Entrando un poco más en materia, el título V se dedica en exclusiva al patrimonio arqueológico. En su artículo 40 se complementa la definición de PHE:

> *Art. 40.1. [...] forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes muebles o inmuebles de carácter histórico, susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie o en el subsuelo, en el mar territorial o en la plataforma continental. [...]*

En este precepto puede observarse que el término arqueología engloba ambas modalidades (terrestre y subacuática). De este modo el PCS quedaría, en principio, amparado por esta ley. Importantísimo señalar que por primera vez se hace referencia explícita a la necesidad de proteger el PCS, tanto el que se halle bajo las aguas como el que haya sido extraído, confiriéndole valor al bien en sí y no al espacio en el que se encuentre.

Coincidiendo con R. Ruiz Manteca[35], el hecho de que la arqueología englobe tanto la modalidad terrestre como la subacuática no implica que el régimen

[33] España. Ley 16/1985, de 16 de julio, sobre Patrimonio Histórico Español. BOE, núm. 155, de 29 de junio de 1985, pp. 20342 a 20352.
[34] MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *La legislación del Patrimonio Histórico Español.*

[35] RUIZ MANTECA, R. (2013): *Régimen jurídico del Patrimonio Cultural Subacuático. Aspectos de derecho interno y de derecho internacional público y privado.* Editado por el Ministerio de Defensa del Gobierno de España.

jurídico de ambas disciplinas sea el mismo ya que la jurisdicción del estado dependerá del área en el que el sito arqueológico se ubique. En este caso, en vez de ofrecer distintos métodos de protección que contemplen todas las posibles zonas marítimas de actuación, el legislador se ha limitado a incluir únicamente el mar territorial y la plataforma continental, quedando desamparados los bienes ubicados en altamar. El hecho de que los bienes ubicados en altamar queden desamparados puede deberse a que cuando entró en vigor la Ley de PHE el estado español aún no había ratificado la UNCLOS (y no lo haría hasta más de una década después). A día de hoy, en aquellos casos en que la normativa internacional prevea la posibilidad de aplicar el derecho interno español sobre bienes ubicados en aguas internacionales, éstos quedarán amparados por la Ley de PHE.

En el artículo 42 se describe el procedimiento a seguir para poder llevar a cabo excavaciones y prospecciones[36] arqueológicas, que deberán ser autorizadas por la administración competente así como entregados los bienes obtenidos, habiendo sido inventariados y catalogados previamente. Además, se prevé sancionar aquellas actividades no autorizadas, las llevadas a cabo incumpliendo los términos en que se autorizaron o las que se realicen de forma posterior en el lugar dónde se haya producido un hallazgo casual[37]. En el artículo 44 se señala que todos los bienes descubiertos como consecuencia de dichas actividades serán considerados de "dominio público" y por tanto, inalienables, imprescriptibles e inembargables (art. 132.1 CE), no pudiendo aplicarse el precepto 351 del Código Civil[38] en el que se concibe al hallador como propietario del bien hallado, aunque sí que tendrá derecho a una compensación en concepto de premio en metálico de la mitad del valor de tasación del bien (art. 44.3 LPHE). En relación a lo expuesto en estas últimas líneas, comentar que el artículo 44 señala que serán considerados como "bienes de dominio público" aquellos que hayan sido descubiertos, pero ¿y los bienes que no han sido descubiertos?. Parece obvio afirmar que si no se tiene conocimiento de un determinado bien es imposible prever su salvaguarda y, por lo tanto, no tiene ningún sentido incluirlo en este precepto. Además se entiende que cuando dicho bien sea descubierto pasará a ser inmediatamente de dominio público, amparándose en la normativa. Pero, ¿y si se trata de bienes que aún no han sido descubiertos pero se conoce su existencia? Muchos son los buques y fragatas españoles que yacen en los fondos marinos aún sin descubrir pero cuya existencia consta en documentos y registros. En este caso parece poco adecuado dejar desamparados a estos bienes a la espera de que sean descubiertos, sabiendo ya de

[36] En el art. 41 se señala que las excavaciones son las remociones en la superficie, en el suelo o en los medios subacuáticos con el objetivo descubrir e investigar restos históricos o paleontológicos. De la misma forma, las prospecciones son las exploraciones superficiales o subacuáticas que aunque no tienen remoción del terreno se basan en los mismos objetivos que el anterior. Puede observarse pues, que en ambos casos se hace referencia a la arqueología subacuática.

[37] Art. 41.3. Se consideran hallazgos casuales los descubrimientos de objetos y restos materiales que, poseyendo los valores que son propios del Patrimonio Histórico Español, se hayan producido por azar o como consecuencia de cualquier otro tipo de remociones de tierra, demoliciones u obras de cualquier índole.

[38] España. Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. BOE, núm. 206, de 25 de julio de 1889.

antemano que se trata de bienes de dominio público. Con todo, se puede afirmar que el hecho de considerar, o no, un bien como "bien de dominio público" no debería regirse por su estatus (si ha sido descubierto) sino que deberían considerarse bienes de dominio público *per se*.

4.3.- PLAN NACIONAL DE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO SUBACUÁTICO

La lucha contra el expolio, la destrucción y el deterioro del PCS en España se lleva a cabo desde dos vertientes: (1) La prevención, que incluye el Libro Verde y que es el compromiso consensuado de todas las instituciones implicadas [en la protección del PCS] y de las Comunidades Autónomas[39] con el fin de desarrollar medidas para normalizar la gestión de dicho patrimonio; y el Plan Nacional de Protección, que es un decálogo de medidas para garantizar la protección efectiva del PCS. (2) La represión, que prevé sanciones administrativas (art. 776 Ley de Patrimonio Histórico Español) y penales (art. 235, 240 y 32340 Código Penal).

El Plan Nacional de Protección del Patrimonio Arqueológico Submarino (en adelante PNPPAS) fue impulsado por el Ministerio de Cultura y aprobado por el Consejo de Ministros, en 2007. En él se recogen las medidas que las administraciones competentes deberían llevar a cabo para ofrecer una salvaguarda eficiente del PCS así como una minimización del impacto tanto de las actividades no autorizadas como de aquellas lícitas pero que afectan a la conservación de dicho patrimonio. A pesar de que este decálogo no tiene no tiene capacidad para obligar, sí que recurre a las normas vigentes para su desarrollo, sirviendo así de material complementario para la aplicación eficiente de las mismas. La principal normativa a la que hace referencia explícita es a la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español (LPHE), a la que se remite para definir el PCS así como para delimitar el ámbito competencial de cada actor. Respecto a esto último, tanto el PNPPAS en su punto 1.3, como la LPHE en su artículo 5, determinan que será competencia de la Administración General del Estado la defensa de nuestros intereses arqueológicos fuera de nuestras fronteras, precepto que refuerza la obligación del Estado de intervenir en asuntos de diplomacia y relaciones exteriores.

En los puntos 1.4.1 y 1.4.2 se especifican las obligaciones que debería asumir cada uno de los ministerios. A efectos de este trabajo se subrayan únicamente dos, pues serán los únicos cuyas actuaciones influirán en la protección del PCS en alta mar: Por un lado el Ministerio de Cultura tendrá como misión difundir el régimen jurídico que velará por la protección del patrimonio subacuático a nivel internacional, y participará activamente en la elaboración de normativa de derecho internacional sobre esta materia. Por otro lado, el Ministerio de Defensa se encargará de ofrecer, a través de las Fuerzas Ar-

[39] RUIZ MANTECA, R. (2015): *La protección jurídica del Patrimonio Cultural Subacuático frente al expolio*; Revista de la Universidad de Granada; Vol. 5; pp. 49 a 72.

[40] Por su explícita referencia al PCS se hace constar el tipo del artículo 323 CP: *Será castigado con la pena de prisión de seis meses a tres años o multa de doce a veinticuatro meses el que cause daños en bienes de valor histórico, artístico, científico, cultural o monumental, o en yacimientos arqueológicos, terrestres o subacuáticos. Con la misma pena se castigarán los actos de expolio en estos últimos.*

madas[41], vigilancia y seguridad tanto en los espacios marítimos en los que el Estado tiene soberanía como en altamar (siempre con arreglo al derecho internacional).

El PNPPAS destina en exclusiva su punto 2.2 a la gestión de medidas para la protección de los pecios españoles ubicados en aguas internacionales o de terceros países. Se promueve la defensa (hasta última instancia) de todos aquellos casos que sean llevados ante tribunales de terceros países, ya sea reclamando su propiedad, estableciendo medios de cooperación o convenios de colaboración. Además, las embajadas españolas situadas en países costeros y en cuyas aguas se presuma que puedan hallarse pecios españoles, deberán prestar atención a los posibles descubrimientos con el objetivo de informar en la mayor brevedad posible al Estado de las novedades y poder actuar en consecuencia. Se señala que en todo momento se deberán respetar los principios de incomerciabilidad, protección jurídica, conservación e inalienabilidad del PCS, así como el tratamiento científico de los yacimientos y la cooperación y colaboración entre países. Finalmente, el tercer apartado propone medidas para llevar a cabo esa salvaguarda. Es en este punto en el que el PNPPAS sirve como complementación a la normativa interna al consolidar un texto en el que no sólo se plantean obligaciones sino que se proponen acciones concretas para garantizar resultados efectivos. Entre las medidas que se proponen cabe destacar la implantación de una base de datos integral que recoja toda la información cartográfica y documental de bienes pertenecientes al PCS, la promoción de proyectos de protección in situ de yacimientos, la puesta en marcha de programas de vigilancia vía satélite, la instauración de cursos de formación y educación en PCS y la organización de campañas de sensibilización ciudadana.

Con todo, el PNPPAS es un documento importantísimo en materia de PCS que sirve de soporte y guía para el efectivo cumplimiento de las regulaciones existentes. Además de utilizar como base la LPHE, puede observarse una gran influencia de la Convención de 2001 que, a pesar de que cuando se redactó este documento España aún no la había ratificado, muy probablemente fue la que impulsó la consolidación de este texto, concienciando al Estado de la necesidad de asumir obligaciones eficientes en la protección y conservación del patrimonio subacuático.

4.4.- JURISPRUDENCIA INTERNACIONAL SOBRE PECIOS ESPAÑOLES

En 1976 se planteó ante el Juzgado Estadounidense del Distrito Sur de Florida[42] un litigio sobre propiedad derivado del descubrimiento, por parte de la empresa privada norteamericana *Treasure Salvors Inc.,* de los restos del galeón español *Nuestra Señora de Atocha*, así como de su cargamento, que había sido hundido en el estrecho de Florida en el año 1622. A pesar de que durante el litigio el pecio fue incuestionablemente identificado, el

[41] LO 5/2005, de 17 de noviembre, de la Defensa Nacional. BOE, núm. 276, de 18 de noviembre de 2005.

[42] Treasure Salvors, Inc. v. The Unidentified Wrecked and Abandoned Sailing Vessel, case number 75-1416-Civ-WM, District Court of the Southern District of Florida.

Estado Español no se personó. El tribunal estadounidense interpretó la actitud del Estado Español como abandono emitió una resolución en la que se concedió la propiedad a la empresa privada de acuerdo con la aplicación de las leyes de almirantazgo.

En abril de 1992 se llevó a cabo un pleito en la Corte de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito Oriental de Virginia[43] por la propiedad (así como por la concesión de un premio por salvamento) de los pecios *Galga* y *Juno*, dos navíos españoles que habían naufragado durante una travesía rumbo a Cádiz, el primero en 1759 y el segundo en 1802. El caso se resolvió con la Corte aplicando el *Abandoned Shipwreck Act* 1987[44], en el que se consideró aprobado el abandono de los restos de *Galga* pero no el de *Juno*. No conformes ninguna de las partes, la sentencia fue apelada en el año 2000 por la Corte de Apelación del Cuarto Circuito, que asentó doctrina aportando un nuevo matiz en la interpretación del *Abandoned Shipwreck Act:* para poder considerar abandonado un buque de estado era indispensable una confirmación tácita por parte del Estado que enarbolaba su pabellón. La Corte dictó la sentencia a favor de España considerándola propietaria de ambos pecios.

Uno de los pleitos más controvertidos fue el del caso de la empresa privada norteamericana *Odyssey Marine Exploration* y *Nuestra Señora de las Mercedes*, una fragata de guerra española que naufragó a causa de un ataque inglés mientras se dirigía a Cádiz en 1804. Odyssey llevaba realizando actividades de exploración en aguas cercanas a Algeciras con la autorización de España desde 2001. Sin embargo, en 2007, y sin haber informado previamente al Estado español, Odyssey se personó ante la Corte de Distrito Centro de Florida[45] para demandar la propiedad de los restos de un pecio que había descubierto[46] y del que había extraído su cargamento. Al saber de la noticia, España se personó ante el juzgado alegando su estatus de propietaria del pecio así como de su cargamento. La Corte resolvió declarándose incompetente por considerarse los restos sujetos a inmunidad soberana (de conformidad con la UNCLOS).

Finalmente, el último caso es el del galeón *San José*, que en el año 1708 navegaba al frente de la Flota Española de Tierra Firme y que zarpó de Portobelo con un cargamento de oro, plata y joyas preciosas que pretendía transportar a España. A los pocos días el galeón se vio sitiado por el buque inglés Charles Wager y acabó naufragando frente a las costas de Cartagena de Indias, en aguas jurisdiccionales colombianas (hechos conocidos como la Batalla Naval de Barú). Después de siglos desaparecido, el descubrimiento del galeón por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia en 2015 no tardó en

[43] Sea Hunt, Inc. v. Unidentified Vessel or Vessels. Case number 2:98cv284, US District Court for the Eastern District of Virginia.

[44] Este acta regula aquellos pecios abandonados hallados en aguas jurisdiccionales estadounidenses y posibilita la aplicación de las ley de salvamento y hallazgos. Para que un pecio pueda ampararse en este acta es requisito indispensable que se pruebe su abandono. Para más información, CURFMAN, D. (2008): *Thar Be Treasure Here. Rights to Ancient Shipwrecks in International Waters-A New Policy Regime*; Washington University Law Review; vol. 86; pp. 181 a 207.

[45] Odyssey Marine Exploration, Inc. v. The Unidentified, Shipwrecked Vesselor Vessels, case number 8:2007cv00614.

[46] El pecio fue localizado en el Atlántico a 100 millas náuticas al oeste del estrecho de Gibraltar, en aguas internacionales.

congregar paternidades. Tres fueron las partes que demandaron les fuera reconocida la propiedad del buque: por un lado la empresa *Sea Search Armada*, que reclamaba que le fueran considerados derechos por haber hallado el lugar del naufragio treinta años antes que lo hiciera el Instituto Colombiano; por otro lado el Estado español alegaba que se trataba de un buque de guerra estatal y que por tanto gozaba de inmunidad soberana de acuerdo con la UNCLOS; y finalmente la Nación Colombiana consideraba que, en virtud de su ley de Patrimonio Sumergido en vigencia desde 2013, los restos era propiedad de la Nación al tratarse de bienes representativos de su cultura. Tras varios litigios, en 2018 el caso fue llevado ante el Consejo de Estado Colombiano (máximo órgano judicial en el ámbito contencioso administrativo)[47] que falló en favor de la Nación Colombiana alegando que, al tratarse de bienes de valor histórico, formaban parte de su patrimonio cultural.

Una vez comentada brevemente la jurisprudencia más relevante, pueden extraerse los siguientes puntos: el primero es que tres de los cuatro casos se han llevado a cabo ante tribunales norteamericanos. Este hecho puede parecer obvio si se tiene en cuenta que los dos primeros casos se basan en bienes hallados en aguas jurisdiccionales estadounidenses y que el tercer caso, aún tratándose de bienes ubicados en aguas internacionales, han sido descubiertos por una empresa estadounidense. Sin embargo, la verdadera intención de estas empresas de salvamento al acudir a tribunales ubicados en estados en los que prima la *common law*[48] es que éstos tienden a posicionarse a favor de los salvadores (Lindbloom, S.J., 1986), que son considerados como sujetos ostentadores de una especie de derecho real sobre los bienes salvados[49]. El modus operandi de los tribunales estadounidenses facilita la adquisición de la propiedad de los bienes hallados e implica que en toda operación de salvamento o hallazgo el salvador debe obtener un beneficio. Así lo afirma R. Ruiz (2015) al señalar que las leyes de almirantazgo propias del derecho anglosajón son instituciones impregnadas de interés económico[50].

El segundo punto a remarcar es que, a pesar de que la ubicación de los pecios es distinta en cada caso (*Nuestra Señora de Atocha* fue hallada en la plataforma continental de EEUU, *Juno* y *Galga* fueron localizados en el mar territorial del EEUU y *Nuestra Señora de las Mercedes* fue ubicada en aguas internacionales), ésta es indiferente en términos de jurisdicción pues la Constitución de los EEUU otorga poder a los tribunales federales para conocer de "todos los casos de jurisdicción marítima y almirantazgo"[51], independientemente del espacio marítimo en el que se desarrolle. Además, si se tiene en cuenta que una demanda contra un buque es

[47] Colombia. Sentencia de 13 de febrero de 2018 del Consejo de Estado. Sala Plena de lo Contencioso Administrativo. CE-SIJ 25000-23-15-000-2002-02704-01. Bogotá D.C.

[48] El *Common Law* se basa en el derecho anglosajón (Estados Unidos, Canadá, Australia, Reino Unido…), mientras que el *Continental Law* se basa en el derecho romano (España, entre otros).

[49] LINDBLOOM, S. J. (1986): *Historic Shipwreck legislation. Rescuing the Titanic rom the Law of the Sea. Note*; Journal of legislation, Vol. 13, Iss. 1, article 5; pp. 92 a 111.

[50] RUIZ, R. (2015): *La Protección Jurídica del Patrimonio Cultural Subacuático frente al Expolio*; Revista de la Universidad de Granada. Vol. 25; pp. 49 a 72.

[51] Odyssey Marine Exploration, Inc. v. The Unidentified, Shipwrecked Vesselor Vessels, case number 8:2007cv00614.

claramente un procedimiento de almirantazgo, esta siempre estará dentro del ámbito de los tribunales federales. Coincidiendo con el autor R. Ruiz Manteca (2013), en esta materia el caso Odyssey supuso un punto de inflexión, pues asentó doctrina limitando la jurisdicción de los tribunales americanos cuando se tratara de buques de terceros países con inmunidad soberana, lo que comportó un cambio en la concepción de los casos de descubrimiento de pecios en aguas internacionales. Finalmente recalcar que los tres primeros pleitos se han llevado a cabo con la única pretensión de adquirir la propiedad del PCS, lo que parece demostrar que éste es el único interés por el que se mueven las compañías privadas de salvamento.

Mención aparte merece el caso del galeón *San José,* cuyo litigio se presentó ante tribunales colombianos al hallarse éste en las aguas jurisdiccionales de dicho país. En este caso se plantea la problemática de qué ocurre cuando las partes en el litigio no comparten normas en común. Como se ha podido observar, en los litigios entre España y los tribunales estadounidenses, ambas partes contemplan la inmunidad soberana sobre los buques de guerra estatales, pese a que cada una de ellas lo hace a partir de normas distintas (España se ampara a la UNCLOS y Estados Unidos a su normativa interna). En cambio, en el caso de Colombia esta inmunidad no se prevé ni en su ordenamiento interno ni en las normativas internacionales[52] que ha ratificado. La solución prevista en estos casos parece ser la primacía del ordenamiento interno del Estado en cuyas aguas jurisdiccionales se encuentre el PCS, primacía que no parece tan clara cuando se trata de bienes hallados en altamar.

En la jurisprudencia citada puede observarse una evolución en la actitud del Estado español en cuanto a la protección del PCS, que ha pasado de una absoluta indiferencia (no comparecencia en el caso de *Nuestra Señora de Atocha*) que derivó en la pérdida de los bienes en favor de una empresa privada norteamericana, a una implicación cada vez mayor. Esta evolución se debe tanto a la concienciación de las instituciones públicas como a la presión internacional, que han permitido una paulatina regulación interna del PCS cada vez más proteccionista.

5.- CONCLUSIONES

A partir del análisis de las legislaciones y de los ejemplos jurisprudenciales se ha podido observar que cuando se localiza un sitio arqueológico subacuático la sede a la que se acudirá dependerá de la zona marítima en que se encuentre. Si los bienes se ubican en aguas jurisdiccionales serán las autoridades de este Estado las que deberán ser informadas del descubrimiento así como su tribunal el único con potestad para resolver cualquier posible litigio, pues será ese Estado el que tenga soberanía sobre dichos bienes. Sin embargo, en caso de que el PCS se localizara en alta mar, el sujeto que lo hubiera localizado podría decidir a qué Estado acudir, siendo generalmente elegidos los Estados Unidos, bien porque la gran mayoría de empresas de salvamento son nacionales de ese país, bien porque la legislación interna tiende a favorecer a los descubridores.

[52] Aunque Colombia firmó el texto de la UNCLOS en 1982, nunca lo llegó a ratificar.

Una vez localizado el sitio e informadas las autoridades competentes, se determinará si se trata de un pecio o de otros bienes arqueológicos. En el caso de que se trate de lo primero, se atenderá al tipo de buque, pues de ello dependerá el continuar con el litigio para determinar quién dispone de derechos sobre el pecio o cesarlo por tratarse de los restos de un buque de guerra estatal. Así lo indica el jurista español C. Pérez Vaquero (2015) en un artículo para la BBC sobre el caso del galeón San José cuando afirma que en estos casos <<*no se trata de dilucidar en una sentencia quién es el legítimo dueño del patrimonio subacuático hallado porque, según el principio de inmunidad soberana, mientras un Estado no abandone expresamente su patrimonio público subacuático, seguirá siendo su propietario, con independencia del tiempo que haya transcurrido o del lugar en el que se encuentren los restos*>>. En base a esta consideración quedarían resueltos todos los casos de hallazgos de pecios tanto en aguas jurisdiccionales como en alta mar, pero nada más lejos de la realidad, pues el fallo que el tribunal colombiano sentenció en 2018 ha hecho ver a la comunidad internacional que aunque las normas internacionales hayan sido ratificadas por algunos de los Estados partes del litigio éstas no afectan *per se* al resto. Y es que para que una norma internacional tenga capacidad de obligar a un estado, éste debe haberla firmado y ratificado.

De todo esto se desprende que ni en los casos más sencillos (los de inmunidad soberana) el derecho internacional actual en materia de PCS ofrece una protección efectiva debido a que su capacidad para obligar dependerá de si el Estado en el que se presenta el litigio ha ratificado una determinada norma internacional y, de no ser así, ésta quedaría subrogada al derecho interno del mismo. Si se parte de esta última idea y se asume que el derecho internacional pierde su eficacia en favor de las legislaciones internas, será entonces necesario atender al tipo de protección que nuestro ordenamiento ofrece a este patrimonio.

Como se ha comentado, el derecho interno español engloba tanto las normas elaboradas por él como aquellas de ámbito internacional que ha ratificado. De este modo, aquél PCS en el que tenga interés el Estado español (ya sea porque se encuentra en sus aguas jurisdiccionales o porque aún ubicándose en alta mar o en aguas jurisdiccionales de terceros países mantiene con él un vínculo histórico o cultural) quedará amparado por la Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar (UNCLOS), la Convención de la UNESCO de 2001 (CU), la Constitución Española (CE), la Ley de Patrimonio Histórico Español (LPHE) e, indirectamente, el Plan Nacional de Protección del Patrimonio Arqueológico Subacuático, que sin ser una norma con capacidad para obligar, servirá de guía para la correcta actuación de las autoridades competentes.

En base a estas normas internas, se deberá atender a las siguientes consideraciones:

1. Deben considerarse Patrimonio Histórico Español los bienes arqueológicos sumergidos (art. 40 LPHE), total o parcialmente, hayan sido recuperados o se mantengan aún bajo el agua y con más de 100 años de antigüedad (art. 1 CU), tanto si se hallan en las aguas jurisdiccionales (art. 40 LPHE) como en La Zona (art. 149 UNCLOS y art. 1 CU).

2. Las Comunidades Autónomas podrán asumir competencias en materia de

gestión del patrimonio que les sea de interés para la comunidad, siempre que se encuentre en su ámbito territorial (art. 148.1.16º CE). En el caso de bienes ubicados en La Zona (alta mar) o en aguas jurisdiccionales de terceros Estados, será el Estado quien disponga de competencia exclusiva (art. 97 y 149.1.3º CE).

3. Toda actividad arqueológica de remoción o prospección en aguas jurisdiccionales deberá ser autorizada por la administración competente. Además, lo que se descubra se considerará "bien de dominio público" (art. 42 LPHE). En el caso de actividades arqueológicas en La Zona, deberán ser autorizados por la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos. Además, deberá informarse a la Autoridad de lo que se descubra, que se pondrá en conocimiento del resto de Estados y se atenderá a posibles solicitudes de interés. Todos los Estados que prueben un legítimo interés en los bienes hallados, así como el Estado descubridor, podrán ser consultados sobre la mejor manera de preservar los mismos. (art. 11 CU).

4. El PCS no podrá ser explotado comercialmente ni podrá estar sujeto a las normas de salvamento y hallazgos (art. 2.7 y 4 CU).

5. Los pecios pertenecientes a buques de guerra estatales o a navíos del estado que en el momento de naufragar estuvieran llevando a cabo actividades no comerciales están sujetos a la inmunidad soberana del Estado que enarbole su pabellón, independientemente de la zona marítima en la que se encuentren (aguas jurisdiccionales o alta mar), del transcurso del tiempo que haya pasado y siempre que el Estado que enarbola el pabellón no haya presentado una petición expresa de abandono (arts. 95 y 96 UNCLOS y 2.8 y 12.7 CU).

6. Cooperación estatal para la protección y conservación del PCS en beneficio de la humanidad (arts. 149 y 303 UNCLOS y arts. 2.2 y 2.4 CU).

La regulación del PCS en aguas internacionales es una asignatura aún pendiente tanto a nivel de derecho internacional como de derecho interno español. A pesar de que se han llevado a cabo varios intentos por asentar unas bases internacionales que garanticen su efectiva protección, su aplicación continúa quedando aplacada por la falta de consenso entre los Estados y las continuas interferencias por parte de las legislaciones internas.

Dado el gran interés de este patrimonio en cuanto a beneficioso para toda la humanidad, debería promoverse una regulación internacional, de aplicación en todos los Estados, que postulara por la propia humanidad como propietaria única de estos bienes (por supuesto: inalienables, imprescriptibles e inembargables), que estarían bajo la supervisión de la Autoridad Internacional de los Fondos Marinos u otra institución supraestatal análoga. De esta manera se disiparían las disputas por la propiedad y el patrimonio se mantendría ajeno a la explotación comercial, reduciéndose así las actividades de expolio y saqueo. Por otro lado, debería instarse a los Estados a que ofrecieran, en la medida de lo posible, subvenciones u otro tipo de ayudas (formación de expertos, facilidades burocráticas, sensibilización ciudadana, recaudación de fondos) para que las empresas de salvamento pudieran llevar a cabo labores de localización (siempre desde un punto de vista científico y con el único fin de preservar los sitios encontrados). Finalmente esta regulación debería servir como incentivo

para que los Estados que dispusieran de más recursos y de un mayor desarrollo tecnológico ayudaran en la salvaguarda de bienes ubicados en jurisdicciones de otros Estados con menos posibilidades.

Actualmente esta utópica regulación internacional no tiene cabida en un mundo en el que los intereses económicos se sitúan por encima de los culturales e históricos. Atendiendo a la situación real actual y a la dificultad de consenso entre los distintos Estados, la única solución factible para asegurar una mínima pero eficiente protección del PCS en alta mar es la celebración de acuerdos bilaterales entre los Estados que han ratificado la UNCLOS y la Convención de la UNESCO y los que no.

La legislación interna española, por su parte, debería elaborar una nueva norma (o modificar la Ley de Patrimonio Histórico Español) que contemplara explícitamente la protección del PCS tanto en aguas jurisdiccionales como en alta mar, unificando y actualizando las regulaciones internas actuales y las internacionales. De esta manera se evitaría que la dispersión normativa hiciera menguar la protección efectiva del patrimonio. Además, debería prestar especial atención al protocolo de actuación en caso de hallazgos en alta mar o en jurisdicciones de terceros países para poder informar sobre su legítimo interés a ser consultado en relación a métodos salvaguarda. Finalmente debería incluir el Plan de Protección del Patrimonio Arqueológico Subacuático para ofrecer medidas concretas que permitieran al Estado cumplir con sus derechos y obligaciones.

6.- BIBLIOGRAFÍA

ALCOCEBA, M. (2009): *Algunas consideraciones sobre los aspectos competenciales del caso Odyssey y el régimen de protección del Patrimonio Subacuático español.* Dentro del libro: *La Protección jurídico internacional del Patrimonio Cultural especial referencia a España;* Ed. Colex.

ARAGÓN, M. (2011): *La Armada y la Protección del Patrimonio Subacuático*; Universidad de Coruña. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13498/CC-131_art_10.pdf?sequence=1>

AZNAR GÓMEZ, M. J. (2008): *La definición del Patrimonio Cultural Subacuático en la convención UNESCO 2001*; Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico; nº 67, agosto; pp. 100 a 109.

AZNAR GÓMEZ, M. J. (2017): *The 2001 Convention's relation with UNCLOS*; <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/MarianoAznarPtt.pdf>

BALAGUER, F. y otros (2011): *Manual de Derecho Constitucional*; Vol. I; 6ª edición, Ed. Tecnos.

BORROWMAN, E. (1987): *The Recovery of Shipwrecks in International Waters. A multilateral solution;* Michigan Journal of International Law; vol. 8; pp- 231 a 246. Disponible en: <https://repository.law.umich.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1771&context=mjil>

CASADO RAIGON, R. (2012): *Derecho Internacional. Parte General.* Ed. Tecnos, Madrid.

CURFMAN, D. (2008): Thar be treasure here. Rights to ancient shipwrecks in In-

ternational Waters - A new Policy Regime; Washington University Law Review; Vol. 86; pp. 181 a 207. Disponible en: <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1116&context=law_lawreview>

GUERRERO, V. M. (1981): *El Patrimonio Arqueológico Subacuático Mallorquín. Antecedentes y Perspectivas Futuras*. En MAYURQA: Revista del departamento de ciencias históricas y teoría de las artes, número 20, pp. 77 a 92.

HOEFLY, C. (2016): *National Treasure. A survey of the current international law regime for underwater cultural heritage;* Penn State Journal of Law & International Affairs. Vol. 4, pp. 814 a 839. Disponible en: <https://elibrary.law.psu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1139&context=jlia>

ICOMOS (1900): *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Cultural Subacuático*. Disponible en: <https://www.icomos.org/18thapril/underwater-esp.pdf>

ICOMOS (1900): *Carta para la Protección y Gestión del Patrimonio Arqueológico*. Disponible en: <https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/arch_sp.pdf>

LINDBLOOM, S. J. (1986): *Historic Shipwreck legislation. Rescuing the Titanic rom the Law of the Sea. Note*; Journal of legislation, Vol. 13, Iss. 1, article 5; pp. 92 a 111. Disponible en: <https://scholarship.law.nd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1346&context=jleg>

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE: *La legislación del Patrimonio Histórico Español.* Disponible en: <https://www.mecd.gob.es/cultura/mc/bellasartesypatrimonio/exposicion-virtual-presentacion/exposicion-virtual-secciones/bellas-artes-y-patrimonio-cultural/8patrimonio-historico-espaol.html>

MIRANDA GONÇALVES R. (2017): *La protección del patrimonio cultural subacuático en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático de 2001*; Revista de derecho (COQUIMBO), Universidad Católica del Norte, Chile; Vol. 24, núm. 1. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/3710/371052293008.pdf>

MOLINA, J (2008): *What's up with the underwater archaeological heritage?;* Revista *Estat Crític*, nº2, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 75 a 80.

NEIL, J. (2010): *Sifting Through the Wreckage: An Analysis and Proposed Resolution Concerning the Disposition of Historic Shipwrecks Located in International Waters*; New York Law School Law Review, Vol. 55; pp. 895-921. Disponible en:

<http://www.nylslawreview.com/wp-content/uploads/sites/16/2013/11/55-3.Neil_.pdf>

PARHAM D. y WILLIAMS, M (2010): *An outline of the nature of the threat to under cultural heritage in international waters*. Seminario *Protection of UNH in International waters. Waters adjacent to the UK Proceedings of the JNAPC 21st anniversary.* Ed. R. A. Yorke. Portsmouth. Disponible en:

<http://www.jnapc.org.uk/UNESCO-Seminar-2010-final.pdf>

RUIZ MANTECA, R. (2013): *Régimen jurídico del Patrimonio Cultural Subacuático. Aspectos de derecho interno y de derecho internacional público y privado.* Editado por el Ministerio de Defensa del Gobierno de Es-

paña. Disponible en: <https://publicaciones.defensa.gob.es/media/downloadable/files/links/r/e/regimen_patrimonio_subacuatico.pdf>

RUIZ MANTECA, R. (2015): *La protección jurídica del Patrimonio Cultural Subacuático frente al expolio*; Revista de la Universidad de Granada; Vol. 5; pp. 49 a 72. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cpag/article/viewFile/5393/5043>

6.1- LEGISLACIÓN

UNESCO (1972): Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural; Disponible en: <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>

Consejo de Europa. Recomendación 848 de la Asamblea Parlamentaria, de 4 de octubre del 1978, sobre Patrimonio Cultural Subacuático.

Naciones Unidas. Convención de Ginebra, de 29 de abril de 1958, sobre Alta Mar. BOE, núm. 309, de 27 de diciembre de 1971, pp. 20994 a 20997. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1971/12/27/pdfs/A20994-20997.pdf>

España. Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. BOE, núm. 206, de 25 de julio de 1889.

España. Constitución Española de 1978. BOE, núm. 311, de 29 de diciembre de 1978.

España. Ley 16/1985, de 16 de julio, sobre Patrimonio Histórico Español. BOE, núm. 155, de 29 de junio de 1985, pp. 20342 a 20352.

España. LO 5/2005, de 17 de noviembre, de la Defensa Nacional. BOE, núm. 276, de 18 de noviembre de 2005.

España. Ley 28/1969, de 26 de abril, sobre costas. BOE, núm. 101, de 28 de abril de 1969, pp. 6358 a 6361.

España. Ley 60/1962, de 24 de diciembre, por la que se regulan los auxilios, salvamentos, remolques, hallazgos y extracciones marítimos. BOE, núm. 310, de 27 de diciembre de 1962, pp. 18269 a 18273.

España. Constitución Española de 1876. Disponible en formato electrónico en: <http://www.senado.es/web/wcm/idc/groups/public/@cta_senhis/documents/document/mdaw/mde5/~edisp/senpre_018546.pdf>

España. Real Decreto Ley, de 9 de agosto de 1926, Regulador del Tesoro Artístico Arqueológico Nacional. Gaceta de Madrid, 15 de agosto de 1926, núm. 227, pp. 1027 a 1031.

España. Constitución de la República Española, de 9 de diciembre de 1931. Disponible en formato electrónico en: <http://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf>

España. Real Decreto, de 1912, que Aprueba el Reglamento de la Ley de Excavaciones Arqueológicas. Gaceta de Madrid, 5 de marzo de 1912, núm. 65, pp. 671 a 673.

España. Ley 10/1977, de 4 de enero, sobre mar territorial. BOE, núm. 7, de 8 de enero de 1977, pp. 373 a 374.

España. Ley, de 1911, de Excavaciones Arqueológicas. Gaceta de Madrid, 9 de julio de 1911, núm. 189, pp. 95 a 96.

EN TORNO A LA IDEA DE MERCADO DEL ARTE

Paloma Villarreal Suárez de Cepeda
Profesora del Máster Universitario en Mercado del Arte, UDIMA

RESUMEN:

El sintagma "Mercado del Arte" responde a una realidad de tipo económico vinculada a la segunda globalización neoliberal y liderada por los Estados Unidos de América. Tiene su origen, pues, tras la Segunda Guerra Mundial y hace referencia al comercio de un tipo de mercancía muy específico relacionado con lo artístico. Es precisamente esta idea de lo artístico o del arte lo que añade confusión a este mercado no exento de las tensiones propias del comercio internacional. España se incorpora plenamente al así llamado mercado del arte a partir de su homologación como Estado social y democrático de Derecho con un régimen económico propio de una economía de libre mercado en la órbita de los Estados Unidos. Por supuesto, tal libertad, en términos absolutos y sin parámetros, es imposible. En el caso de España, estas tensiones comerciales se incrementan por los límites impuestos al comercio de objetos pertenecientes al denominado Patrimonio histórico-artístico y por las ideas políticas disolventes que se mueven alrededor de la idea de "cultura", también involucrada en este sector.

ABSTRACT:

The phrase "Art Market" responds to an economic reality linked to the second neoliberal globalization as led by the United States of America. It has its origin, then, after the Second World War and refers to the trade in a very specific type of merchandise related to art. It is precisely this idea of the artistic or the art that adds confusion to this market, not exempt from the tensions of international trade. Spain is fully incorporated into the so-called art market from its homologation as a social and democratic State of Law with an economic regime typical of a free market economy in the orbit of the United States. Of course, such freedom, in absolute terms and without parameters, is impossible. In the case of Spain, these commercial tensions are increased by the limits imposed on the trade in objects belonging to the so-called historical-artistic heritage and by the dissolving political ideas that move around the idea of "culture", also involved in this sector.

PALABRAS CLAVE: *Mercado del Arte*, *Patrimonio histórico-artístico, Cultura, Materialismo filosófico.*
KEYWORDS: *Art Market, Historical and Artistic Heritage, Culture, Philosophical Materialism.*

1.- EL MERCADO

El sintagma "Mercado del Arte" está consolidado en nuestra sociedad y, sin embargo, aunque pudiera parecer que hace referencia a una realidad armónica, lo cierto es que esconde tensiones en las que están involucradas ideas de máxima importancia para la eutaxia[1] del Estado. El propio sintagma es confuso. Al refe-

[1] Sobre la idea de "eutaxia", *vid.* BUENO, Gustavo: *Primer ensayo sobre las categorías de las 'ciencias políticas',* Biblioteca Riojana, nº 1, Cultural Rioja, Logroño,1991.

rirnos al mercado y al arte, en singular, damos por hecho que existe un único mercado y una idea de arte unívoca, cuando lo cierto es que, por mercado, podemos entender una pluralidad de realidades y, por arte, otras tantas. Así, no habría un único mercado de un arte absoluto, sino diversos mercados para diversos "objetos artísticos" o mercancías que, además, no se pueden aislar del contexto político en el que se desarrollan. Trataremos, a continuación, de la idea de mercado, de la idea de arte y del resultado de la combinación de ambas ideas antes de entrar a analizar las relaciones entre el llamado Mercado del Arte y el Estado español, parámetro necesario para poder llegar a alguna conclusión que explique su realidad en tanto que se trata de una cuestión económica y, por lo tanto, económico-política en la que el Estado está necesariamente involucrado.

Porque es indiscutible que "mercado" es un término económico. Por lo tanto, al tratar del mercado nos situamos inexorablemente en el campo de una disciplina muy concreta: la economía. Pero una economía que es política siempre. Es este uno de los aspectos que menos se comprende y que más confusión genera.

En primer lugar, se hace necesario deslindar la idea de comercio de la de mercado. Aunque con raíz similar, del etrusco *merx*[2], ambas palabras hacen referencia a conceptos esencialmente distintos. El comercio es una conexión de intercambio que implica una interacción entre sujetos, es decir, una actividad física en la que un sujeto intercambia objetos con otro sujeto, mientras el mercado se refiere a las relaciones que se establecen dada esa actividad comercial[3]. De entre los distintos tipos, o especies, de comercio que se pueden abstraer siguiendo la evolución histórica de estos intercambios[4], el mercado aparece necesariamente vinculado a un Estado que acuña moneda. En las sociedades tribales o proto-estatales no hay mercado, sino conexiones comerciales que van dibujando líneas de intercambios de tipo dinerario. El mercado se constituye en los puntos de intersección de esas líneas disociándose de él y generando las relaciones que constituyen la oferta, la demanda, los proveedores, los compradores, las proyecciones financieras, etc., y esto solo ocurre una vez se ha introducido la moneda. Por lo tanto, sin esas líneas comerciales no hay mercado, pero sin moneda tampoco.

La moneda supone la existencia de tres técnicas funcionando desde milenios: en primer lugar, la metalurgia, siempre controlada por el Estado; en segundo lugar, las técnicas con ejes, fuerzas y relaciones de pesos para los que la balanza es una tecnología esencial; y, en tercer lugar, las técnicas contables desarrolladas, muy principalmente, a través de los templos. Sin estas técnicas, metalurgia, balanza y contabilidad, son imposibles las monedas, sus leyendas, números, relaciones de pe-

[2] PITTAU, Massimo: *Dizionario comparativo latino-etrusco*, Ipazia Books, 2018, p. 135,

[3] MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos: "Filosofía de la moneda", *El Basilisco. Revista de materialismo filosófico*, núm. 49, 2017, pp. 57 y siguientes.

[4] Primer tipo, intercambio ocasional, como reverso de la guerra, de la tribu paleolítica o contemporánea "no contactada"; segundo tipo, intercambio de objetos con alguna cualidad estética o mágica, de las sociedades pre-políticas; tercer tipo, comercio dinerario proto-estatal propio de los Imperios absolutos; y cuarto tipo, el mercado. *Ibid*, pp. 58 y siguientes.

sos, etc. Median, además y de manera fundamental, otras técnicas indispensables para el surgimiento de la moneda como son la escritura y la aritmética: el alfabeto y los números. En relación con la escritura, resulta fundamental mostrar la analogía de su desarrollo con la moneda. Si la grafía fonética transforma todo el campo del habla dominante hasta determinarlo, la moneda transforma todo el campo del dinero[5].

Junto a estas técnicas se encuentran una serie de instituciones que hacen posible la aparición de la moneda. Entre ellas es indispensable mencionar la institución religiosa por excelencia: el templo. En el templo se marcan las unidades de cambio que, a continuación, se trasladan a los particulares garantizando el cumplimiento de los derechos o las obligaciones comunes en la distribución de bienes. Es decir, el sacerdote o escriba une el peso de la unidad de medida metálica con el signo estatal que se traslada a los propietarios de bienes automatizando la legalidad y el cumplimiento de los contratos. Sin querer afirmar que la moneda es el origen del Derecho, se puede sostener la tesis de que, más allá de los clásicos fundamentos morales sobre los que, mayoritariamente, distintas y principales Teorías del Derecho sitúan su origen, la aparición de la moneda precipita y conforma la constitución de esta institución[6].

A medida que se extienden los imperios monetarios y, muy principalmente, el griego[7], se van destruyendo las conexiones dinerarias, es decir, las formas prehistóricas o pre-políticas de cambio. El contexto griego es esencial para entender el vínculo entre el comercio, el mercado, la moneda y el Estado[8]. Es a partir de este momento histórico cuando se configuran de manera autónoma las relaciones entre la oferta y la demanda, aparecen los créditos, las reservas, se hacen cálculos a futuro, aparecen las apuestas, etc., dando lugar a lo que se conoce como economía de mercado. La moneda permite el desarrollo de profesiones improductivas, ajenas a los mercados de abastos, como las que involucran actividades intelectuales específicas: maestros, poetas, escultores, arquitectos, médicos, etc. La moneda, por tanto, produce una revolución en Grecia y se configura como un signo civilizador.

La diferencia específica de la moneda en relación con otras formas dinerarias es, sin duda, su propiedad. La moneda es propiedad del Estado.

Si las monedas son estatales no se puede desvincular, sin más, el mercado del Estado. No hay mercado que funcione por sí mismo porque no hay mercado sin moneda, ni moneda sin Estado[9]. Si la

[5] *Ibid.*, pp. 75 y siguientes.

[6] Tesis que contrasta con las constantes referencias a la Edad Media como época histórica de origen del Derecho mercantil, *vid.* GARCÍA GALLO, Alfonso: *Manual de Historia del Derecho español,* Tomo I, Madrid, 1959, p. 254; TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: *Manual de Historia del Derecho español*, Tecnos, 2004, p. 368.

[7] Obviamos la clásica discusión sobre el origen de la moneda dado que, tanto en Lidia como en Persia, la moneda no se desvincula del lingote. MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos, "Filosofía de…", *op.cit.,* p. 65.

[8] *Ibid.*, pp. 64 y siguientes.

[9] Contra esta afirmación se puede objetar la existencia de monedas virtuales o *bitcoins*, pero estas llamadas monedas no son tal sino un tipo de dinero. Además, el papel de China en este negocio pone en tela de juicio su proclamada independencia del Estado, vid. CoinShares Research, *The bitcoin mining network report*, December 2019, en https://coinshares.com/research/bitcoin-mining-network-december-2019. También pudiera objetarse a esta afirmación la existencia del euro como moneda compartida por diversos Estados, pero, al

res lleva en el lomo la marca, grabada a fuego, de su propietario, la moneda lleva en alguna de sus caras la marca, también grabada a fuego, del Estado (ver Anexo 1).

En el mercado la creación de los precios se da según las elecciones de los individuos con ánimo de ganancia y, siempre, dentro de estructuras institucionales controladas por el Estado. Lo que haga un Estado en relación con su moneda repercute en otros y en sus monedas, dando lugar a resultados no del todo controlados completamente. La moneda es, pues, plural desde su inicio, y el valor de una implica el valor de las otras. Las relaciones económicas que se establecen entre los Estados a través de la moneda no son pacíficas, en absoluto. Cuando una moneda aumenta su valor, otra se deprecia. La moneda no aparece para resolver problemas en relación con la medida en el intercambio de productos, sino que tiene un componente político esencial y se convierte en un arma de guerra tan eficaz como cualquier otra.

Por otro lado, es fundamental introducir una nota característica de la moneda y es su papel fiduciario. El valor de la moneda permite prever la compra de determinados bienes en un futuro, es decir, quien cuenta con moneda cree que podrá comprar en un futuro unos determinados bienes, creencia que será verdadera si esa moneda no pierde valor. Pero también supone anticipar la adquisición de estos bienes a través del crédito, es decir, a través de la compra de la propia moneda. La moneda tiene una capacidad formidable de poner en marcha los planes de los individuos, es decir, su capacidad de proyectar su actividad hacia el futuro, multiplicando su potencia como persona. Introducida la moneda y establecidos los mercados de compraventa, se producen las acumulaciones de moneda que serán prestadas con interés, es decir, participando de los bienes adquiridos tras la inversión de lo prestado, dado, por supuesto, un escenario de éxito. El capitalismo sólo puede darse a través de la moneda.

En conclusión, las relaciones que se establecen en el mercado son esencialmente monetarias, mientras que las unidades comerciales no lo son. Así, a la hora de establecer diferentes formas de comercio habrá que atender a los sujetos que operan con los objetos a intercambiar, sujetos necesariamente insertos en un grupo, ya sean tribus, sociedades proto-estatales o Estados. Sin embargo, el criterio debe cambiar a la hora de establecer diferentes formas de mercado que se pueden deducir teniendo en cuenta la circulación monetaria: mercados de bienes y servicios, el mercado de trabajo y mercados monetarios y los mercados financieros[10]. Por supuesto, sentado esto, cabe una pluralidad de clasificaciones según una pluralidad de criterios: mercados mayoristas o minoristas, nacionales o internacionales, en oligopolio, monopolio, duopolio, etc.

El mercado es, pues, una especie de comercio siendo el comercio, el género. El mercado involucra necesariamente a las monedas vinculadas a los intereses de los Estados que las emiten. Por lo tanto,

contrario, es el mejor ejemplo de la pérdida de soberanía que supone abandonar la moneda propia.

[10] MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos, "Filosofía de…", *op.cit.,* pp. 84 y siguientes.

la idea de mercado del arte no puede ser sinónimo de la idea de comercio de arte. Y, en tanto que mercado, debe ser estudiado desde la economía política teniendo en cuenta las relaciones siempre dialécticas entre los Estados.

2.- EL ARTE

La palabra "Arte" hace referencia a una idea, de la misma manera que las palabras "Dios", "Felicidad" o "Ciencia"[11]. En tanto que idea, el Arte aparece como un todo atributivo[12], es decir, se presenta como un todo de partes relacionadas entre sí de manera muy diversa. Sin embargo, siendo un todo atributivo es común entenderlo como un todo totalizador en sentido típicamente kantiano, es decir, trascendental y metafísico. El Arte contendría todo el Arte de todas las épocas y todo tipo de Arte: escultura, pintura, arquitectura, etc., de manera que todo lo que esté fuera de ese Arte no sería tal sino artesanía, decoración, industria, … El Arte, entendido en el sentido metafísico actual, desprecia los materiales que no comulgan con ciertas preceptivas ideológicas y los expulsa a otros campos considerados menos valiosos. Por supuesto, también se produce el fenómeno inverso: todo objeto que se cataloga como Arte pasa a incorporarse a ese todo transcendental que es la idea de Arte que rige en la sociedad actual.

Ante esta situación generalizada cabe llevar a cabo una crítica desde posiciones materialistas. Sin ánimo de sistematización y solo a modo de ejemplos dialécticos, en primer lugar, es urgente eliminar cualquier atisbo de trascendentalidad metafísica para considerar un criterio de distinción válido entre lo que sea, o no, arte. Cualquier objeto artístico, reconocido hoy en día como tal, no lo es porque posea algún tipo de cualidad trascendental relacionada con alguna sustancia divina o cuasi divina, que se niega rotundamente, sino que es esa misma consideración de obra artística continuada en el tiempo lo que la provee de tal cualidad. La sustantividad artística no la da la obra en sí, sino la obra en unas sociedades determinadas y en unos tiempos determinados. Así, lo que hoy día es la obra de arte más cara de China, el conjunto de doce paisajes pintados por el artista Qi Baishi (1864 – 1957) vendido en subasta en Pekín por algo más de 931 millones de yuanes[13], es una obra de arte sustantivo que solo puede entender quien sea chino o haya incorporado esa cultura a su acervo de conocimientos. Si se quiere seguir la línea de la trascendentalidad metafísica o *gracia divina*, diríamos que la obra de Qi Baishi participa de la *gracia* de un dios chino incomprensible e incomunicable a las obras de artistas de otras latitudes.

Por lo tanto, en lugar de buscar esencias a través de la pregunta qué es arte, se debe afrontar la tarea de responder a pre-

[11] Sobre la idea de Dios, *vid.* BUENO, Gustavo: *El animal divino,* Pentalfa, Oviedo, 1996; sobre la idea de Felicidad, *id.*: *El mito de la felicidad*, Ediciones B, Barcelona, 2005; sobre la idea de Ciencia, id.: *¿Qué es la ciencia?*, Pentalfa, Oviedo, 1995.

[12] *Id.*, *Teoría del Cierre Categorial*, tomo V, Pentalfa, Oviedo,1992.

[13] Al cambio en la fecha de la compraventa, día 17 de diciembre de 2017, 140.954.580 dólares, 119.966.450 euros. Obsérvese la dificultad de valorar la obra sin el apoyo del parámetro dólar/euro. *Vid.* https://es.artprice.com/artmarketinsight/top-10-of-the-most-expensive-artworks-in-2019

guntas del tipo cuándo surge la idea de arte, desde qué conceptos se construye y en qué campos se utiliza. Los objetos artísticos por sí mismos no nos llevarán a una sustancia del arte, sino a unas técnicas y tecnologías distintas en cada una de las disciplinas. Así, la pintura requiere de lino, chinchillas, martillos, etc. y se desarrolla en dos dimensiones; la música requiere de maderas, metales, tripas, etc. y se desarrolla a través de un proceso; la literatura requiere de grafito, cañadillas, celulosa, etc. y se desarrolla a través de un proceso, etc.. El desarrollo de las técnicas y su resultado dado en coordenadas de tiempo y espacio precisos permitirán, entonces, considerar una tradición que permita determinar qué es arte.

Una consecuencia de desposeer al arte de la metafísica en la que está envuelto sería, por ejemplo, entender que el silencio en un museo no se hace necesario por la trascendentalidad de la obra que se presenta ante nuestros ojos sino de la necesidad de concentración del espectador para su análisis. El silencio lo requiere la persona que observa el cuadro y no el cuadro en sí mismo, al contrario de lo que ocurre en una iglesia en la que el silencio está impuesto por ser la casa donde habita la divinidad y la sumisión se ejercita mediante el silencio. Siguiendo con el ejemplo religioso, que no es baladí, el artista o "creador" actual desprende un aura de divinidad heredada de la idea de la *gracia* y de los agraciados, o desgraciados. Y es que la idea de creación, procedente de la teología católica, ha quedado fosilizada en el ámbito de lo que hoy día llamamos "Arte" o, más ampliamente, "Cultura". Una idea esta de Cultura que se utiliza, además, para establecer una línea divisoria, no ya entre las artes humanas y las artes divinas, sino entre el hombre y el animal lo cual permite desechar las obras animales del mundo de los creadores o artistas y, por lo tanto, de los museos, de las ferias de arte, etc. La Cultura, en un sentido objetivo, y el Arte como parte de ella, elevaría al hombre por encima de los animales. En la idea de Arte se da por hecho que el artista es humano, aunque no faltan ejemplos de animales capaces de pintar o esculpir de manera, digamos, abstracta[14]. Pero esto dice más de la pintura abstracta que de la capacidad pictórica del animal. Es más, pudiéramos decir que, a la hora de establecer una jerarquía de las artes, aquellas obras que se distinguen más de las que pudiera llevar a cabo un animal tendrían más valor.

Otra idea adherida a esta de "Arte", en un sentido totalizador y metafísico, es la que une la obra de arte al sentimiento, ya sea la expresión del sentimiento del autor o el sentimiento que provoca en el espectador. El sentimiento en el sentido kantiano del *yo ante sí mismo*[15], es una idea romántica e irracional que subsiste en la actual posmodernidad en la que el individualismo y el subjetivismo sustentan las ideologías dominantes. La idea del arrebato en la que el artista se presenta como un autor irreflexivo que "no piensa" sino que está "inspirado" manifestándose su genio (de nuevo, la *gracia divina*) en esa "creación", elimina el acto intelectual del proceso creativo. Todo se reduce al senti-

[14] Es de todos conocida la obra de Congo (Ver Anexo 2) expuesta en 1957 en el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres, exposición comisariada por Desmond Morris. *Vid.* https://es.wikipedia.org/wiki/Congo_(chimpancé).

[15] KANT, Emmanuel: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres,* Austral, 2016.

miento. Así, Hegel, por ejemplo, afirma que la formación intelectual de los artistas anega la capacidad artística que da por perdida, superada por la religión y, posteriormente, por la filosofía[16]. Esta transcendentalidad del sentimiento, en tanto que compartido por todos los "seres humanos", introduce la idea de que el arte "transmite" y se manifiesta habitualmente a través de la pregunta "¿qué te dice el cuadro?", o "¿qué te transmite?", en el convencimiento de que lo transmitido es ajeno a cualquier acto intelectual, por tanto, "¿qué te hace sentir?". Sin embargo, ¿cómo podrían expresarse los sentimientos?. El "no hay palabras para expresar cómo me siento" equivaldría a "no hay medios pictóricos para expresar cómo me siento". Lo máximo que puede alcanzar un pintor, y ya es meritorio, es retratar a alguien con expresión de tristeza. Pero en este caso no se está pintando un sentimiento, sino la mueca en un rostro en el caso del pintor figurativo, o unas líneas negras y rojas, en el caso del abstracto. Lo que hace la obra es determinar, en todo caso, el sentimiento del espectador, y no tanto el sentimiento del artista "expresado" a través de su obra. Gustavo Bueno utiliza como el colmo de la impostura el ejemplo del autorretrato[17]. Cuando un artista se dispone a pintar un autorretrato re-presenta un rostro objetivamente dado sobre la superficie de un espejo condicionado por la técnica que haya elegido para llevarlo a cabo, el dominio que pueda tener de ella y su habilidad. Nada de esto está "dentro" del artista, mal llamado creador, sino necesariamente "fuera" en el sentido de visto a distancia[18], objetivamente dado, como es el reflejo del rostro sobre un cristal.

La contemplación de una obra de arte provocará un sentimiento, habitualmente de admiración, desprecio o indiferencia, sobre la base de unos conocimientos objetivos que la sitúen entre las de su género y la relacionen, además, con otras de distintos géneros. La obra de arte sustantiva no expresa sentimientos, más bien los determina, pero su estructura objetiva no se reduce a los sentimientos que pueda determinar. De hecho, lo que exprese o quiera expresar el sujeto no altera en nada este juicio. Cuando un creador afirma "con esta escultura he querido expresar…", no cambia en absoluto el resultado de su obra. La finalidad expresada del artista es una cosa bien distinta de su objetiva producción. Si se cubriese el título de una pintura cualquiera y se preguntase a diversos espectadores qué ha querido expresar el pintor con ella, las respuestas serán variopintas. Si alguno dijera "el pintor ha querido expresar tristeza" habría que considerar si no es el espectador el que la siente a través de esas alegorías pintadas que, muy probablemente, se hayan constituido ya en clichés. Así, en pintura, un paisaje desolado quiere expresar tristeza; niños jugando, alegría; puesta de sol, paz; anciano sonriendo, serenidad; colores oscuros, tristeza o muerte; colores *vivos*, dinamismo o vida; trazos anchos y desgarbados, caos; trazos finos y geométricos, orden, paz; etc. En el caso de la música, los tonos graves y ritmos lentos quieren expresar la tragedia; los tonos y ritmos medios, tranquilidad, orden; tonos

[16] HEGEL, G.W.F.: *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
[17] GARCÍA SIERRA, Pelayo: *Diccionario filosófico*, Pentalfa, Oviedo, 2000, pp. 661-663

[18] Lo *apotético* o percibido a distancia frente a lo *paratético* o percibido por contacto, *ibid.*, p. 215.

agudos y ritmos rápidos, sensualidad, desorden, etc.

El objetivismo estético sostenido por una filosofía materialista tendrá en cuenta la capacidad de una obra de arte de producir esos sentimientos en el espectador. La expresión del artista a través de su obra no se descarta, sino que se ubica entre otros componentes a tener en cuenta para valorar la obra de arte y se relaciona con ellos para concluir sobre su eficacia. El valor de la obra de arte sustantiva estaría en su capacidad para recrear las formas representativas incluidas, por supuesto, formas que implican analogías de los sentimientos. Así, por ejemplo, y volviendo al cliché, si un desolado paisaje evoca un sentimiento de soledad el valor de la obra de arte reside en su capacidad de evocación o re-presentación de ese sentimiento. Pero, al ser representados, la obra nos sitúa a distancia de ellos, los estiliza y los presenta de manera que puedan ser captados o entendidos de una manera universal y no subjetiva. Debe haber un reconocimiento público objetivo de la calidad de la obra a través de ese necesario distanciamiento. Así, se puede apreciar el "alma" que ha puesto un autor en su obra, pero en el sentido de esfuerzo e, incluso, pasión cuando se trata, por ejemplo, de una interpretación musical, pero la obra no se agota en esa pasión o sentimiento de dolor, alegría o tristeza que haya puesto el autor y ni siquiera resulta ser lo más relevante a la hora de establecer un criterio objetivo en el valor estético de una obra de arte. ¿Acaso es relevante lo triste que se sentía Cervantes cuando escribió la Galatea? ¿Lloraba Góngora al escribir el Persiles? Nadie en su sano juicio se pregunta si Quevedo "disfrutó" mucho o poco escribiendo sonetos, o si Juan de Herrera se sentía "feliz" al trazar los planos de El Escorial. Y, por supuesto, es irrelevante si el autor de Los Pazos de Ulloa es mujer o varón en relación con la calidad de la obra.

Por lo tanto, preguntarse ante un cuadro "¿qué mensaje ha querido enviar el autor?" es mera retórica ajena a la potencialidad que el cuadro pueda tener para convertirse en una obra de arte sustantiva. Incluso el Quijote trasciende lo que Cervantes quisiera "enviar como mensaje" a los españoles de principios del siglo XVII. Si el Quijote fuera un mensaje de Cervantes tendría el mismo valor que un telegrama. Lo que el público, coetáneo o no a Cervantes, lee no es al autor, sino a Don Quijote, a Sancho y al resto de personajes que, estos sí, "hablan entre sí"[19]. Desde el punto de vista de la obra de arte sustantivo que es el Quijote, Cervantes es nada más y nada menos que "alguien" que escribió en un momento dado ese texto con la finalidad de que fuera leído. La obra de arte se desconecta del autor para alcanzar sustantividad sin que esto quiera decir que conocer los avatares propios de la vida del autor y las circunstancias que rodearon su composición no tenga interés, que lo tiene, por supuesto. Pero, se trata de dos planos distintos. No se separa al autor de la obra, pero sí se disocia al autor de la obra.

En el actual afán totalizador de la idea de Arte, se llegan a incorporar técnicas que involucran sentidos distintos a la vista y el oído. Así, ocurre, por ejemplo, con la cocina. El *arte culinario* no se puede considerar Arte más que de una manera

[19] *Ibid.*, p. 670.

metafórica, por más que los cocineros hayan asumido un lenguaje estético (la tortilla *deconstruida*). Desde este criterio estético, el observador considerará la composición del plato una obra de arte por la disposición de los colores y las formas y le resultará "bonito", pero estará haciendo referencia a esa composición estética y no al plato en sí. Si para apreciar las cualidades de la obra de arte, el espectador la tiene que deglutir, no se puede hablar de obra de arte. La obra de arte requiere la capacidad de observar en la distancia y del contraste de juicios. Si en esa valoración median los sentidos del olfato o del gusto se rompe la distancia entre el espectador y la obra perdiendo esta toda su sustantividad.

Por último, es preciso descartar el criterio de utilidad como diferenciador de lo que sea arte o no. Es de todos conocida la dicotomía entre las artes útiles y las bellas artes. Las bellas artes no servirían para "hacer nada", y se agotarían en su mera contemplación. Pero esta afirmación es insostenible. Las obras de arte sirven para múltiples funciones, por ejemplo, para evitar accidentes, como es el caso de las esculturas que hacen visibles las rotondas. Otra cosa será que no sea este tipo de utilidad el característico de la obra de arte sustantivo, aunque sí lo es de la obra de arte adjetiva. Las artes sustantivas no se agotan con el mero hecho de ser leídas, escuchadas, contempladas, etc., sino que requieren de la observación y análisis de sus distintos elementos formales y materiales en relación con un curso histórico de la disciplina a la que pertenecen.

En conclusión, cualquier intento de considerar el Arte como un todo totalizador y trascendental sobre bases metafísicas o psicológicas está llamado a fracasar en un ámbito de crítica artística. No todas las artes se pueden reducir a un solo principio. La poesía y la pintura no son lo mismo. De la misma manera, no se puede prescindir de los lugares y momentos en los que se desarrollan esas obras de arte. Resulta de todo punto absurdo pedirle a un ciudadano chino que describa y explique "La expulsión de los mercaderes del templo" del Greco, como resulta absurdo pedirle a un ciudadano español que explique el conjunto de doce paisajes pintados por el artista Qi Baishi.

Por lo tanto, no se pueden aplicar criterios análogos, ni caben los mismos adjetivos en las artes. Los objetos artísticos están reglados por una serie de técnicas y tecnologías y dentro de cada arte habrá obras de mejor o peor calidad en función del cumplimiento de esas normas técnicas, junto a otros factores, dadas en tiempos y lugares concretos y su relación con otras obras dentro de su misma categoría como también con otras pertenecientes a distintas categorías.

3.- EL MERCADO DEL ARTE

Si el mercado hace referencia al conjunto de relaciones establecidas en la dinámica comercial que tienen como base el intercambio de bienes y servicios a través de la moneda, la posibilidad de que una idea como la idea de "Arte" pueda ser objeto de intercambio es imposible, de la misma manera que no puede haber un "mercado de Dios" o un "mercado de Felicidad" o un "mercado de Ciencia". El mercado hace referencia necesariamente a bienes y servicios, términos fisicalistas

indispensables para que se produzca el intercambio o comercio[20]. Las ideas no pueden ser objeto de intercambio comercial, aunque están, necesariamente, involucradas en él.

El sintagma "mercado del arte" es la traducción del inglés *art market*. Esta expresión surge en un espacio geográfico y en un momento histórico muy concretos: los Estados Unidos de América tras la Segunda Guerra Mundial (ver Anexo 3).

Tiene, por lo tanto, muy corta vida. Hasta hace apenas un siglo, los mercados lo eran de pinturas, monedas, antigüedades, joyas, etc. pero no lo eran de "Arte". La idea de "Arte" como todo totalizador se implanta definitivamente a partir de los años 40 del pasado siglo desde una plataforma política concreta en enfrentamiento directo con otras. El sintagma, compuesto desde los Estados Unidos, es asumido por los países de su radio de influencia acríticamente. Por lo tanto, en tanto que mercado, está vinculado al impulso globalizador desarrollado por el Imperio que surge tras la Segunda Guerra Mundial y el sistema de economía política que supone uno de sus fundamentos, el capitalismo, sostenido por una moneda hegemónica, el dólar americano. El mercado del arte habla inglés.

El llamado *art market* se desarrolla como un apéndice dentro de los muy consolidados mercados de pinturas y esculturas que se nutren de objetos procedentes, muy principalmente, del continente europeo. Junto a estos mercados y vinculados a ellos se sitúa el mercado de objetos *arqueológicos*[21] nacido de la mano de la empresa colonizadora desarrollada por los países del Norte de Europa sobre territorios que no se habían constituido todavía como la capa basal de un Estado-nación canónico[22].

A finales del siglo XIX este mercado maduro situado principalmente en Nueva York, Londres, París y Ámsterdam y dotado de consolidados canales de distribución, inicia un proceso de absorción de obras esencialmente distintas a las ofertadas hasta el momento. Se trata de obras formalmente similares a las académicas que se rigen por un principio de tradición, pero llevadas a cabo por contemporáneos a los potenciales compradores fuera de esa estructura institucional a la que se enfrentan. Esta introducción en el mercado de antigüedades de pinturas o esculturas realizadas, ya no en tiempos pretéritos por artistas o artesanos fallecidos, sino en tiempos contemporáneos al

[20] Fisicalista que no corporeísta. Tan físico es un bit de información como la placa CPU del ordenador. Sobre la materia y los tres géneros de materialidad, *ibid.*. p. 102.

[21] La palabra Arqueología, como también, Deontología, Etología, Etnología, etc., son todas compuestas en idiomas distintos del griego si bien con morfemas propios del griego para dotar a la disciplina de apariencia de antigüedad y cientificidad. La mayoría son compuestas en la Inglaterra de principios del siglo XIX para designar a nacientes disciplinas dentro de la corriente cientificista de la época. La Arqueología se independiza de la Historia a través del estudio de los objetos pertenecientes a civilizaciones antiguas importados de las colonias, en muchos casos, pero no todos, obtenidos a través de excavaciones. La excavación es el medio para la obtención del objeto. Su éxito y expansión está relacionado pues, directamente, con el régimen colonial. España incorpora oficialmente la palabra a su léxico en 1884. Vid. Mapa de Diccionarios Académicos, Real Academia Española. Recuperado de http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub

[22] Sobre las ideas de imperio generador-imperio depredador, BUENO, Gustavo: *España frente a Europa*, Obras completas, 1, Pentalfa, Oviedo, 2019.

de los compradores, es decir, "modernos", y alejados de las instituciones académicas, es el que alcanza un éxito rotundo tras la Segunda Guerra Mundial[23] hasta el punto que fagocita al primero y aparece como hegemónico. La idea totalizadora de Arte tiene una función, pues, esencial en el progreso imperialista de los Estados Unido y su expansión económica y política mediante la disolución de las fronteras que distinguían disciplinas y la ecualización del valor artístico a través del triunfo del subjetivismo humanista.

La fuerza expansiva de los Estados Unidos, la apertura de nuevos mercados y el aumento de la riqueza determinan características esenciales en la nueva mercancía. Este mercado del arte absorbe lo que hasta el momento eran mercados de objetos artísticos y, muy especialmente, antigüedades. Dada la heterogeneidad de los participantes en un mercado que pretende ser internacional, pronto se apreciará como una ventaja, en primer lugar, disponer de una mercancía desposeída de aquellas cualidades que requieren de un análisis complejo y, en segundo lugar, disponer también de un volumen de mercancía suficiente como para alimentar a un mercado puntualmente voraz. Nada de esto se puede dar con un objeto "antiguo" que requiere, para su valoración, de un análisis complejo por parte del espectador y potencial comprador y que es un bien escaso por naturaleza. A estos inconvenientes se añaden políticas estatales protectoras que evitan su salida hacia el extranjero, muy concretamente, hacia el Norte de Europa y los Estados Unidos. La irrupción de las obras de arte llamadas "contemporáneas" proveen al mercado de las mercancías necesarias para cubrir la demanda de una sociedad sostenida por una amplia clase media propietaria de inmuebles necesitados de decoración y que se convierten, dada su naturaleza, en signos distintivos entre clases. La sociedad de consumo que se consolida en el continente europeo tras la transformación de la Comunidad Europea del Carbón y del Acero[24] en Comunidad Europea[25] y la consolidación del Estado del Bienestar se incorpora a esta corriente estableciendo nuevos nódulos de compraventa y condicionando tanto la oferta como la demanda.

La respuesta a la pregunta sobre la esencia de la obra de arte, "¿qué es arte?", se modula para adecuarse a una demanda dentro de una sociedad de consumo que necesita reponer constantemente bienes iguales, pero también bienes similares porque dentro de un mercado la obra de arte necesita no solo repetirse sino, además, repetirse *de otra manera* que pueda satisfacer la demanda de poseer otra cosa mejor con la que sustituir lo pasado de moda. Y, en este sentido, el momento de creación de esa obra de arte es indiferente, es más, aparece el valor de la inmediatez en el consumo de manera que la compra pionera de alguna obra de arte de algún autor "emergente" supone un éxito

[23] Sotheby's abre departamento de Arte Moderno e Impresionista a mediados de los años 50 del pasado siglo XX. Recuperado de https://www.sothebys.com/en/about/our-history.

[24] Tratado de París firmado el 18 de abril de 1951 entre la República Federal Alemana, Francia, Italia, Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo.

[25] Tratado fundacional de la Comunidad Económica Europea y Tratado fundacional de la Comunidad Europea de la Energía Atómica o Tratados de Roma firmados el 25 de marzo de 1957 por la República Federal Alemana, Francia, Italia, Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo.

en si mismo. Se cumple el requisito de novedad vinculado al consumo.

En este complejo proceso de conformación del *art market,* o mercado del arte, se involucran categorías o planos muy variados. Uno de los más importantes es, sin duda, el ya mencionado subjetivismo estético psicológico. Su hegemonía puede explicarse en la combinación de la economía libre de mercado, por un lado, y la psicología del artista que trabaja en una sociedad de mercado altamente competitiva, por otro. El expresivismo subjetivista funciona como ideología de autopropaganda del artista que vive de una obra que ha entrado en el tráfico mercantil y necesita diferenciarse de otras. Es la política publicitaria de la obra firmada. Hoy en día, la firma, el autor, domina la producción artística porque esta producción está determinada por un mercado que necesita seguridad en la inversión y, por tanto, fomenta la idea del autor como valor económico seguro al quedar difuminados los criterios técnicos esenciales a la obra de arte sustantivo.

Ahora bien, el subjetivismo no es incompatible con el reconocimiento práctico de la sustantividad de la obra de arte. En un entorno de *art market* cabe la obra de arte sustantiva aunque nunca es suficiente, por su rareza, para mantener un mercado pletórico capaz de satisfacer una demanda que abarca todas las clases sociales. El arte se ha "democratizado", pero, para democratizarlo, ha sido necesario eliminar la competencia técnica que impedía el éxito inmediato y ligaba, en la mayoría de los casos, la excelencia a la experiencia.

En la dinámica de reposición e innovación de este mercado en una sociedad de consumo aparecen nuevos formatos derivados o relacionados con artes improductivas, en el sentido de no generadoras de mercancías, como la Música y el Teatro. En estos casos las nuevas tecnologías arbitran formas de mercantilización gracias a los soportes fonográficos y videográficos. El gran triunfo de los Estados Unidos como imperio actual, sin duda, se refleja en la constitución de una industria musical en el sentido de fabricante de discos de vinilo, cintas de casete, discos compactos y, en la actualidad, archivos de bits. Sorprenden las numerosas analogías existentes entre la música pop y el arte contemporáneo.

Las imposiciones del mercado pletórico y de la sociedad de consumo producen nuevas formas de atraer potenciales compradores. Una de las más desarrolladas en la actualidad es la utilización de los llamados "rasgos identitarios", de nuevo, de marcado carácter estadounidense[26]. En este caso se puede afirmar que en la forma de promocionar determinados objetos y distinguirlos de otros toma impulso el subjetivismo estético sociológico. En esta categoría sustituimos el sentir del artista por el sentir de una "identidad"[27], es decir, de una clase social, un grupo étnico, una generación, etc. Un ejemplo muy en boga en la actualidad sería la diferenciación del producto a través de las preferencias sexuales de los autores compartidas con los potenciales compradores. Se trata del denominado arte *queer* relacionado con la "identidad" homosexual. Con esto no se quiere decir que la obra de arte *queer* no forme parte del acervo cultural

[26] Sobre la identidad cultural, GARCÍA SIERRA, Pelayo: *Diccionario…*, *op.cit.* p. 426.
[27] Sobre la idea de identidad como mito ideológico, *ibid.*, p. 427.

de una sociedad o sea un objeto que pueda ser estudiado en su valor objetivo como obra de arte sustantiva, sino que en tanto que puede estar condicionada por esa referencia al grupo puede perder su sustantividad. En la medida en la que la obra de arte *quee*r aparezca como una forma de arte vinculada a un determinado grupo social que viste, se trata y actúa de manera diferente y "mejor" que otras a las que, cínicamente, pretende incorporar a estas ceremonias e, incluso, convertir en potenciales compradores, puede crear una dependencia en los autores que limite su calidad como obra de arte sustantiva. Cuanta más dependencia tenga la obra de arte de este tipo de adherencias, menor será su valor intrínseco.

En la misma línea, se puede afirmar que la obra de arte sustantivo requiere de una distancia objetiva del espectador, pero también del autor. Cuanto más necesite una obra de arte, para darse significado, de la involucración del cuerpo de su autor, más lejos estará de constituirse en una obra de arte sustantiva. Así, el actor sordomudo que interpreta un personaje sordomudo es peor actor que el actor que oyendo y hablando, interpreta con acierto el mismo personaje.

La distancia entre el autor y la obra de arte, prácticamente inexistente en el *art market*, corre paralela a la distancia temporal que separa a la obra de arte sustantiva del espectador. Así, la denominada "obra de arte efímera" es, de nuevo, un producto que surge de la necesidad de generar novedades constantes en un mercado en tensión. La obra de arte efímero es, prácticamente, un oxímoron. En la trituración de la obra de arte de Bansky no hay pintura sino acto teatral o *performance*[28], pero un acto teatral más cercano al repicar de unas campanas que a una obra de teatro. Si todavía Banksy escribiese un texto sobre la representación se estaría ante una obra de teatro, pero entonces ya no encajaría en la etiqueta de obra de arte "efímera" pues tampoco es una obra de arte efímera ni la Quinta Sinfonía de Mahler ni el Mercader de Venecia de Shakespeare, obras, además, con las que la obra de Bansky tendría que medirse.

Algo similar ocurre con el video-arte. Los valores artísticos del videoarte no tienen por qué ser distintos a los del cine aunque en muchos casos, para alejarse de él y dar la apariencia de constituir una nueva disciplina, se presentan imágenes sin drama que no se diferencian de las que resultarían de grabar la vida de un hormiguero. Pudiera parecer que la categoría de videoarte como disciplina artística vendría dada por romper el esquema de identidad del cine, ya sea mediante la repetición constante de una sucesión de imágenes iguales o por la toma continua de algo que se mueve lentamente, etc., pero mientras el cine se proyecta para ser visto por un público amplio, el video arte se proyecta para ser visto por un público entendido, versado o iniciado. Y es en este punto en el que esta disciplina se acerca a la función que, por ejemplo, cumple actualmente la ópera en la medida en la que se dirige a un muy determinado

[28] Término que no se traduce al español para mantener la apariencia falaz de novedad aprovechando el desconocimiento del idioma por la mayoría de los potenciales consumidores. Según el Diccionario Cambridge, del inglés *perfomance*, el español *función*.
https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/performance

sector social, burgués, que se acompaña de una serie de ceremonias distractoras de la obra en sí, lo cual añade más dificultad todavía a una obra de arte para constituirse como obra de arte sustantiva[29].

Por último, otra forma de crear distancia con la tradición es romper con las proporciones de la obra de arte. El producto de un juego óptico como puede ser la *Julia* de Jaume Plensa, se convierte en obra de arte al producirse en un tamaño desproporcionado con el canon humano[30] y acompañarse de una literatura que, de nuevo, caracteriza a la obra de arte adjetiva en tanto que trata de trasladar ideas supuestamente adheridas o contenidas en el objeto que, al no verse a simple vista (por el inexperto espectador) merecen ser explicitadas. El texto que acompaña a la *Julia* de Jaume Plensa es el siguiente[31]:

> Nunca nadie ha visto directamente su propio rostro. Creemos conocerlo gracias a la incierta imagen que nos devuelven los espejos.
>
> Nuestro rostro es una duda que nos acompañará siempre. Una duda que ofrecemos generosamente a los demás como el más fiel documento de lo que somos…de lo que creemos ser. Cada rostro nos representa a todos. Miles y miles de rostros entrelazados como palabras, como paisajes. Como sueños. Yo, tú, él, ella… El rostro nos pertenece a todos. Es el lugar común que nos convierte en comunidad, en el que hablamos todas las lenguas, en el que nos sentimos amados. Julia está dirigida al corazón de nuestro ser. Es un espejo poético y virtual en el que cada uno de nosotros pueda verse reflejado en sus preguntas más íntimas:
>
> ¿En qué y cómo podemos mejorar la vida de los que nos rodean? ¿De qué forma podríamos ayudar a los que pierden la casa o el trabajo?
>
> ¿Cómo ser útil a los que buscan un nuevo hogar huyendo de su país? ¿Habría alguna forma de frenar el hambre, la guerra o la violencia de cualquier género? ¿En qué medida se debería educar a los niños para crear una sociedad más justa y tolerante? Etc. Etc. Etc. ¡Tantos rostros, tantas preguntas…! JULIA.

Las ideas que un espectador no puede ni siquiera intuir contemplando la *Julia*, son de tipo ético y moral, político, en suma, y se sitúan dentro de la ideología predominante del pacifismo y la justicia social. Al espectador, sin embargo, desconocedor de este texto, le impresiona el inesperado formato y la maleabilidad de la imagen. Un objeto similar, aunque desposeído de las notas típicas del *art market,* serían los espejos de la calle del Gato en Madrid, si bien estos pasan desapercibidos quizás por faltarles un autor y un texto similar al de la *Julia* para poder ser incorporados a esta nueva categoría.

Dada la fuerza de la transacción económica, es decir, la fuerza del mercado, cualquier intento de equiparar el interés económico con el valor artístico es confundir planos de análisis. Las obras que nutren el *art market* no necesita de calidad

[29] Sobre la ópera como obra de arte, *vid.* BUENO, Gustavo: *El mito de la Cultura*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996. pp. 217-218.

[30] O animal, como sería el caso del *Puppy*, en español, cachorro, escultura de Jeff Koons situada en la puerta del Museo Guggenheim de Bilbao desde 1997.

[31] Recuperado de: https://www.revistadearte.com/2018/12/18/julia-de-jaume-plensa-en-la-plaza-de-colon-de-madrid/.

sino de cantidad, como tampoco necesita de tradición sino de innovación. La crítica de la obra de arte y el mercado responden a finalidades distintas. Desde el punto de vista del mercado, si las nuevas formas de *arte* producen beneficios económicos, el resultado es plenamente satisfactorio. La crítica de arte, en tanto que arte sustantivo, debe moverse en otro plano, aunque hoy en día esa crítica de arte se ha institucionalizado y forma parte del mercado bajo la forma mercantil de comisionista, agente, comercial, etc. El error de concepto no está en la actividad del crítico de arte, sino en su denominación, pues bien debiera denominarse por la actividad económica que prima en su tarea: la de publicista. Se mantienen las apariencias falaces en la adopción de términos que ocultan la verdadera actividad del sujeto involucrado en una operación comercial: el comprador es coleccionista, el vendedor es marchante, el publicista es crítico, el encargado de una exposición es comisario o curador[32], etc.

La crítica del arte en el mercado no responde a criterios artísticos sino económicos. La mejor obra será la que se venda con mayor margen de beneficios, es decir, la que se ha adquirido a un precio x y se ha vendido a un precio x^n siendo *n* mayor de 0. Pero en el precio se ha incluir el coste del pago de posibles impuestos a las operaciones mercantiles y traslados físicos de la obra. Estando el mercado necesariamente mediado por la actividad de los Estados, las distintas políticas fiscales aplicables a estas operaciones mercantiles serán un elemento más a tener en cuenta en su configuración. El que Hong Kong sea el lugar de China en el que se llevan a cabo el mayor número de transacciones de este tipo no responde a una mayor cultura de los que allí habitan, sino en las características de Hong Kong como paraíso fiscal o centro financiero *offshore*, más vinculado a su naturaleza de antigua colonia del Reino Unido que a territorio nacional chino:

> El sistema legal y fiscal, por ejemplo, es mucho más flexible en Hong Kong que en la China continental. Hong Kong ofrece además unas condiciones mucho más favorables para los coleccionistas internacionales. En la China continental, resulta imposible subastar bronces antiguos y los impuestos sobre la importación y exportación de obras de arte son extremadamente elevados, lo cual elimina por completo el atractivo que podría tener el mercado chino para las casas de subastas occidentales que desean trabajar allí. Hong Kong no está limitada por este tipo de restricciones[33].

Quizás Hong Kong sea el ejemplo más evidente del vínculo entre el mercado del arte y los mercados financieros. Este vínculo se escenifica a través de, al menos, cinco fenómenos: en primer lugar, la salida a bolsa de las casas de subastas[34], en segundo lugar, la creación de

[32] La palabra "curador" ni siquiera es la traducción literal de *curator*. Según el Diccionario de Cambridge, del inglés *curator*, el español *conservador-a, comisario-a*. https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/curator

[33] Alex Chang, director general de Poly Auction Hong Kong. Entrevista en Artpprice, 2017. Recuperado de https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-contemporaneo-2017/entrevista-alex-chang.

[34] Christie´s en la Bolsa de Valores de Londres desde 1973 y Sotheby's en la Bolsa de Valores de Nueva York en 1977, ambas con salidas y entradas en función de compraventas privadas. The Supermodel and the Brillo Box: Back Stories and Peculiar Economics from the World of Contem-

departamentos financieros dentro de las casas de subastas[35], en tercer lugar, la normativa específica sobre blanqueo de capitales en relación con la compra y venta de objetos artísticos[36], en cuarto lugar, la creación de puertos francos[37], y en quinto lugar, la creación de fondos de inversión ligados a obras de arte[38]. Relacionado, pues, estrechamente con los mercados financieros y en competencia directa con otros mercados que también atraen capitales, el mercado del arte encuentra una manera excepcional de diferenciarse de ellos a través de la idea de "Cultura". Hoy día, la idea de Mercado del Arte está sustentada por la idea de Cultura.

Una vez aclarados los términos, se puede afirmar que el sintagma "mercado del arte" hace referencia a las relaciones establecidas a través del comercio de un tipo específico de bienes frente a otros como los mercados de valores, el mercado inmobiliario, el mercado automovilístico, etc. dentro de un Estado y mediante transacciones monetarias también relacionadas entre sí y todas ellas dependientes del dólar americano. Por lo tanto, lo que hoy día se denomina "mercado del arte" es la transformación, por degeneración o corrupción, de los mercados de objetos artísticos, muy principalmente, los mercados de pinturas y antigüedades, impulsada muy principalmente desde la potencia hegemónica estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial y dada su necesidad financiera de inversión de capitales.

4.- EL MERCADO DEL ARTE EN ESPAÑA

Si el mercado del arte hace referencia necesariamente a un producto socioeconómico de origen estadounidense adoptado por los países de su influencia y dentro de un esquema de economía de mercado, necesariamente habremos de situar su irrupción en España tras la transformación del régimen franquista en una monarquía parlamentaria democrática integrada en la plataforma militar liderada por los Estados Unidos y, posteriormente, en la plataforma político-económica que es la Unión Europea.

porary Art, Don Thompson, 2014, St. Martin's Press, Nueva York.

35 *Vid.* Sotheby's financial services, https://www.sothebys.com/en/about/services/sothebys-financial-services.

36 De las cinco Directivas del Parlamento Europeo y del Consejo sobre prevención del blanqueo de capitales y financiación del terrorismo, Directivas 91/308/CEE, 2009/138/CE, 2001/97/CE, 2005/60/CE, 2015/849/UE y 2018/843/UE, la segunda y la quinta obligan a personas que comercian con artículos de elevado valor, como piedras o metales preciosos, u objetos de arte, subastadores, cuando el pago se realice en efectivo y en cuantía igual o superior a 15.000 euros; y a las personas que comercien con obras de arte incluyendo galerías de arte y casas de subastas, cuando el importe de la transacción o de una serie de transacciones relacionadas sea igual o superior a 10.000 euros y a las personas que almacenen, comercien o actúen como intermediarios de obras de arte cuando lo lleven a cabo puertos francos, cuando el importe de la transacción o de una serie de transacciones sea igual o superior a 10.000 euros.

37 SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús: "Los puertos francos y su influencia en el mercado del arte", *La Albolafia,* Revista de Humanidades y Cultura, nº. 19, 2020.

38 Es paradigmático que la mayor propuesta empresarial en torno al *art market* en España haya derivado en una estafa piramidal. Vid. Sentencia 850/2018 de 23 de febrero del Tribunal Supremo, ECLI: ES:TS:2018:850, caso Arte y Naturaleza.

No puede extrañar, pues, que en la primera edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo, ARCO, en 1982 su directora, Juana de Aizpuru, se exprese en estos términos: «España es un país virgen en el mercado del arte internacional y hay mucho interés en la difusión de obras y artistas, además de conocer las nuevas corrientes de la pintura joven» o que Antonio Bonet Correa, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, presidente de su comité organizador, declare que,

> Esta salida al plano internacional es importante para el arte español, que al mismo tiempo sirve para unir el comercio y la cultura, conceptos relacionados desde la Edad Media y el Renacimiento, pero que en nuestro país no ha sido tan visible. Para los artistas es fundamental el contraste con otras personas de distintos países, con el fin de evitar una cultura localista[39].

A partir de esta irrupción se perfilan dos mercados de objetos artísticos con repercusiones sociales y políticas de suma importancia: el mercado del arte en el sentido estricto de mercado de arte contemporáneo, representado por la feria ARCO y sus comercios a pie de calle denominados "galerías", y el mercado de antigüedades en cualquiera de sus formas, representado por la feria FERIARTE y los comercios denominados "anticuarios". Porque la aparición y consolidación de ARCO no supone, en absoluto, que España haya estado ajena a la compra y venta de objetos de arte *actuales* sino que aparece un punto más, un nuevo nódulo, en el incesante cruce de líneas comerciales que sostienen el mercado. La compra y venta de objetos de arte *actual* que se daba en nuestro país generalmente entre el artista y el comprador sin intermediarios, con precios ajenos o no fundamentalmente determinados por un mercado, es absorbida por el nuevo modelo de distribución.

Pero, la aparición de ARCO no solo influye en el mercado de arte *actual* español que, aunque de dimensiones muy reducidas por razones eminentemente socio-económicas, existía en España en ese momento[40], sino también por presión sobre el tradicional mercado de antigüedades.

Por lo tanto, es necesario distinguir el nódulo recién establecido para la compra y venta de arte contemporáneo, o *art market*, del ya existente mercado de antigüedades. El nuevo mercado, a través de la idea de totalización del arte, utiliza las formas y los medios de aquel acaparando la demanda de objetos artísticos. Las tensiones entre los dos mercados son evidentes por el papel tan distinto que adopta España en cada uno de ellos.

En el nuevo mercado España actúa bajo la fórmula del libre comercio, mientras que en el mercado tradicional lo hace bajo la fórmula de la restricción al comercio. En el mercado tradicional se encuentra involucrada la idea de patrimonio histórico-artístico español, frontalmente distinta de la idea que sustenta al arte contemporáneo, esencialmente norteame-

[39] El País, domingo 7 de febrero de 1982.

[40] Ya en 1961 el pintor Fernando Zóbel, estaba decidido a crear un museo para las obras de arte abstracto que, en cantidad y calidad, se estaban produciendo desde hacía décadas. El museo se ubicó en Cuenca tras la intervención deel artista conquense Gustavo Torner y se abrió al público el 1 de julio de 1966. Recuperado de: Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Arte_Abstracto_Espa%C3%B1ol

ricano y con pretensiones de universalidad. Mientras el Estado español restringe el comercio internacional de objetos artísticos antiguos, el Estado norteamericano, dada su política expansionista, fomenta la salida de estos objetos hacia otros países de la misma manera que fomenta la hamburguesa o el cine de Hollywood. Se trata de un producto "cultural" más de necesario consumo universal dado su sistema de producción.

Por lo tanto, el mercado de antigüedades en España es el mercado de objetos artísticos pre-existente a la llegada del denominado *art market* o mercado del arte. La intervención del Estado en este mercado está ligada necesariamente a la idea de Historia, pero no una Historia universal, del todo imposible[41], sino a la idea de Historia de España y, por lo tanto, de España en relación con terceros países ya sea en concordia o en discordia.

La Historia se entiende al menos desde el siglo XVIII como una disciplina comprometida con la política que necesita para su constitución de reliquias y relatos[42]. De hecho, será la Real Academia de la Historia[43] la que a lo largo del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX impulse la protección de las antigüedades sitas en España para su estudio histórico. Esta protección se despliega de dos maneras fundamentales: en primer lugar, mediante el establecimiento de límites al derecho de propiedad privada sobre estos objetos y, en segundo lugar, mediante la prohibición de su comercio fuera de las fronteras españolas. La Real Academia de Bellas Artes[44] cumplía un papel distinto y más vinculado con las ideas estéticas, por lo tanto, ajeno al ámbito del comercio.

Los objetos que quedan fuera del comercio internacional reciben a lo largo de los años distintos nombres, todos ellos de contenido económico: riqueza, tesoro y patrimonio[45]. Así, en la exposición de motivos del Real Decreto-Ley de 9 de enero de 1923[46]: «preciso sé hace afirmar que el conjunto de esa riqueza artística constituye un patrimonio nacional en el orden más elevado del espíritu…», y en los propios títulos del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 relativo el Tesoro Artístico Nacional[47] o de la Ley de 13 de mayo de 1933 sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Artístico Nacional[48].

Dada su naturaleza de reliquias requerían de un criterio objetivo de tipo temporal para su identificación. Así, durante el siglo XIX se atendió a periodos históricos anteriores a la constitución del Estado moderno para establecer un límite a partir del cual aplicar la normativa protectora, por ejemplo, en «las estatuas, bustos (…) reputadas por antiguas, ya sean Púnicas, Romanas, Cristianas, ya Godas,

[41] Sobre la idea de historia universal, *vid.* BUENO, Gustavo: "Reliquias y Relatos: construcción del concepto de "Historia fenoménica", *El Basilisco. Revista de materialismo filosófico*, 1ª época, nº1, 1978, pp. 5-16.
[42] *Ibid.*, p.4.
[43] La Carta-Cédula de Fundación Real Academia de la Historia data de 1738. Vid. https://www.rah.es/la-academia/real-cedula-fundacional/
[44] La Real Academia de Bellas Artes se funda por Real Decreto el 12 de abril de 1752. Vid. http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/academia/historia
[45] Ejemplos serían:";
[46] Gaceta de Madrid, núm.10, 10 de enero de 1923.
[47] Gaceta de Madrid, núm. 227, 15 de agosto de 1926.
[48] Gaceta de Madrid, núm. 145, 25 de mayo de 1933.

Árabes y de la baxa edad»[49] o en «todos los [monumentos] pertenecientes a la antigüedad, los tiempos medios y al renacimiento»[50] o en «todas las obras de arte y productos industriales pertenecientes a las edades prehistóricas, antigua y media»[51]. Lo antiguo interesaba por lo histórico, lo artístico interesaba por su mérito, hasta que se desarrolla una visión más amplia que totaliza el conjunto bajo la denominación de "patrimonio histórico y artístico" o, ya en nueva composición mediante guion, "patrimonio histórico-artístico", incorporando así a la idea de patrimonio histórico todo el esplendor artístico español de los siglos posteriores al XV. Con el precedente del Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 relativo al Tesoro Artístico español[52] en el que se establece un límite temporal relacionado con la vida de los autores, los anteriores a 1830, serán las Cortes Constituyentes de la II República española las que establezcan los cien años como criterio objetivo para la división del presente y el pasado histórico[53]:

> Los particulares, las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos o históricos de una antigüedad que, entre los peritos en la materia, se considere mayor de cien años, cualesquiera que sean su especie y su valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependan y mediante escritura pública.

Posteriormente, la Ley de 13 de mayo de 1933 de la Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Artístico Nacional[54]. dispondrá en su artículo 1:

> Están sujetos a esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto por el artículo 45 de la Constitución y el artículo 18 de la Ley de 10 de diciembre de 1931, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tenga un valor artístico o histórico indiscutible, exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y mueves así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional.

Establecido el objeto: antigüedades y pinturas, su disciplina de estudio: la Historia, y el límite temporal que lo objetivaba: 100 años[55], es necesario introducir la naturaleza del interés público que pone límites al interés privado o económico, implícito en el comercio. Se trata de un

[49] Real Cédula de Su Majestad y Señores del Consejo, por la cual de aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reino, 6 de julio de 1803. Vid. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/real-cedula-de-su-majestad-y-senores-del-consejo-por-la-qual-se-aprueba-y-manda-observar-la-instru-0/html/00224e2e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

[50] Real Decreto de constitución del Museo Arqueológico nacional y museos provinciales, de 20 de marzo de 1867, art. 2 (Gaceta de Madrid núm. 80, 21 de marzo de 1867).

[51] Ley relativa a la declaración y conservación de monumentos arquitectónicos artísticos de 4 de marzo de 1915, art. 2 (Gaceta de Madrid núm. 54, 5 de marzo de 1915).

[52] Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 relativo al Tesoro Artístico Nacional, art.26 (Gaceta de Madrid, núm. 227, 15 de agosto de 1926).

[53] Ley de 10 de diciembre sobre enajenaciones de inmuebles y objetos artísticos, arqueológicos o históricos, art.1 (Gaceta de Madrid, núm. 346, 12 de diciembre de 1931).

[54] Gaceta de Madrid, núm. 145, 25 de mayo de 1933.

[55] Sobre la teoría del presente anómalo, *vid.* BUENO, Gustavo: "Reliquias y…", op.cit. p. 7.

interés político de escala nacional, en el que están implicados todos los tipos de Estado que se han sucedido durante los siglos XVIII, XIX y XX. Cualquiera que fuera la forma que adoptara el Estado, la idea de Nación aparece como fundamental para la defensa de este Patrimonio. Cuando en el preámbulo al Real Decreto-Ley de 16 de febrero de 1922 sometido a aprobación por Miguel Primo de Rivera, Presidente a la sazón del Gobierno y aprobado por Alfonso XIII, se manifiesta: «Precisa, por lo tanto, Señor, la intervención directa y eficaz del Estado, si es que pretendemos fijar de una vez y para siempre la riqueza monumental de España al suelo de la Nación» no se innova, sino que se sigue una línea política constante que vincula al Patrimonio histórico-artístico con la capa basal del Estado[56] y, a esta, con la Nación. Por lo tanto, la expresión patrimonio histórico-artístico español responde a una idea nacional de España con su base en el territorio unitario en el que se sitúan unos objetos que no deben exportarse a terceros países por su carácter constitutivo de la Nación española.

Pero estos límites al comercio no lo eran exclusivamente objetivos, también lo eran subjetivos. La Iglesia católica no puede vender sus objetos artísticos o arqueológicos libremente al menos desde 1866[57], y la Monarquía se ve despojada del denominado Patrimonio de la Corona, que es declarado propiedad estatal, en 1869[58] adquiriendo las típicas notas de los bienes de dominio público: inalienabilidad, imprescriptibilidad e inembargabilidad. Aunque devuelta la gestión, que no la propiedad, a Alfonso XII, su absorción por el Estado será definitiva tras la proclamación de la II República[59].

Por lo tanto, en la medida en que España limitaba la salida de determinados bienes artísticos al extranjero, intervenía en el mercado limitando la oferta y condicionándola. Los mayores flujos de objetos históricos, artísticos, suntuarios…, desembocaban en las capitales de los Estados imperialistas de la época, principalmente en Londres, Ámsterdam, París, pero también Roma, procedentes de las colonias mediterráneas, africanas y asiáticas que, al no estar integradas en la civilización occidental carecían de instituciones para poder impedir su salida. Por lo tanto, no es apropiado calificar este comercio como lícito o ilícito ya que esta categoría de lo lícito es jurídica y requiere de unas instituciones compartidas, es decir, de sujetos políticos constituidos a la medida del Estado moderno.

[56] Sobre las capas del Estado, *vid.* BUENO, Gustavo: *Primer ensayo sobre las categorías de las "ciencias políticas"*, pp. 307-310.

[57] *Apud*, MARTÍNEZ BLANCO, Antonio, "El Patrimonio Artístico y Documental eclesiástico como parte del patrimonio nacional en España" en *Anales de la Universidad de Murcia. Derecho*, núm. 30, 1972-1973, p. 48, nota a pie 11. Ya antes, la Real Orden de 17 de junio de 1834 (Gaceta de Madrid, núm.125, 22 de junio de 1834) somete a licencia la venta de "bienes inmuebles, alhajas ó muebles preciosos" en el marco de ajustes tras el proceso desamortizador. Ya en el siglo XX el Real Decreto de 9 de enero de 1923 (Gaceta de Madrid, núm.10, 10 de enero de 1923) prohíbe a las iglesias, catedrales, colegiatas, parroquias, monasterios y demás edificios religiosos, la enajenación de obras artísticas, históricas o arqueológicas sin la oportuna autorización del entonces Ministerio de Gracia y Justicia.

[58] Ley de 18 de diciembre de 1869 de extinción del Patrimonio de la Corona (Gaceta de Madrid, núm. 353, 19 de diciembre de 1869).

[59] La Ley de 22 de marzo de 1932 constituye el Patrimonio de la República y reorganiza la gestión y destino de sus bienes (Gaceta de Madrid, núm. 84, 24 de marzo de 1932).

En el momento en el que despega el *art market* o mercado del arte contemporáneo desde Estados Unidos, España mantiene la normativa de protección de los objetos histórico-artísticos a través de la permanencia durante el periodo franquista de la legalidad republicana, a su vez, heredera de todo un siglo de desarrollo de la idea de patrimonio nacional[60]. Frente a esta idea del valor histórico, es decir, de la necesidad de evitar la salida de España de objetos que se han convertido en reliquias, se alza en Estados Unidos el valor de las obras realizadas por artistas vivos. Estas obras se incorporan a todo el aparato institucional creado para los objetos con valor histórico, principalmente a los museos, que siendo depositarios naturales de reliquias, pasan a serlo de obras de arte de artistas vivos en las que desaparece la cualidad de "histórico" o el vínculo con la constitución de una nación, lo cual es perfectamente comprensible teniendo en cuenta el Estado de procedencia de estos objetos: un Estado muy joven con un recorrido histórico-artístico prácticamente inexistente y ávido de capitales extranjeros.

Para esta extraordinaria conquista comercial, los Estados Unidos se valen de una ideología necesaria para vencer los obstáculos que puedan plantear los países denominados "proveedores", muy especialmente a través de aranceles: la idea de Cultura. La denominación de "objeto cultural" o "bien de interés cultural" anula totalmente lo que en ellos pueda haber de histórico-artístico y, por supuesto, de nacional[61]. Mientras el Patrimonio histórico-artístico había sido objeto de atención y regulación por parte del Ministerio de Instrucción pública o de Fomento, a partir de la Constitución de 1978 pasa a serlo del Ministerio de Cultura. La idea de "Cultura" y la idea de "Arte" funcionan de una manera similar (ver Anexo 4).

Aunque la "cultura" ya había aparecido en textos jurídicos anteriores como, por ejemplo, el ya mencionado Real Decreto-Ley de 1926 o Decreto "Callejo": «Constituye el Tesoro artístico arqueológico nacional el conjunto de bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la Nación por razones de Arte y cultura» (obsérvese la minúscula); o en la Constitución española de 1931: «Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación, y estará bajo la salvaguardia del Estado,…»[62]; será con la entrada en vigor de la Constitución española de 1978 cuando adquiera la dimensión totalizadora que interesa en relación con el mercado del arte. Así, su artículo 44 encomienda a los poderes públicos «promover y tutelar el acceso a la cultura como derecho de todos los españoles»; o el artículo 46 añade 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».

[60] No confundir con la institución de Patrimonio Nacional que hace referencia al conglomerado de bienes muebles e inmuebles que lo fueron de la Corona y pasaron a ser propiedad de la Nación en el siglo XIX.

[62] En un sentido cercano a educación lo encontramos en el mismo texto dentro del Título III, *Derechos y deberes de los españoles*, Capítulo II, *Familia, economía y cultura*.

Con la Constitución del 78 se quiebra el vínculo entre el patrimonio histórico y la Nación española, categoría esta que desaparece para ser sustituida por "los pueblos de España". Este cambio radical está al servicio de la nueva configuración administrativa del Estado. Mientras en la Constitución de 1931 el "tesoro cultural de la Nación" no aparece entre las competencias que pudieran asumir las regiones autónomas[63], en el artículo 148 de la Constitución de 1978 se permitir la delegación de competencias sobre Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma; Patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma; el fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma. El artículo 149 reserva al Estado en exclusiva la defensa del patrimonio "cultural", artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación.

Siete años más tarde, y ya implantado el nuevo Estado autonómico, se aprueba la, actualmente en vigor, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español [64] con la pretensión de regular, de manera integral, la gestión de estos bienes, ahora denominados, en su máxima categoría de protección, "bienes de interés cultural" lo cual fue inmediatamente contestado a través de una serie de recursos de inconstitucionalidad presentados ante el Tribunal Constitucional por la Generalidad de Cataluña, Junta de Galicia y Gobierno del País Vasco que fueron desestimados parcialmente[65].

A partir de este momento, las Comunidades Autónomas tienen el camino expedito para transformar el patrimonio histórico español en patrimonio cultural autonómico con la intención de construir una "identidad" nacional sobre la base de la siguiente relación de ideas: una cultura, una nación, un Estado. En la actualidad, todas las comunidades autónomas cuentan con una Ley de Patrimonio Cultural[66], y la potestad de declarar como bienes de interés cultural y, por lo tanto, condicionar su comercio, a aquellos objetos que puedan considerar de interés cultural de la comunidad autónoma. El Estado mantiene a través de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, la capacidad última para decidir si un objeto perteneciente al Patrimonio histórico, tal y como se recoge en la Ley de 1985, puede ser exportado o no para su ulterior venta en un tercer país.

Por último, la entrada de España en la Unión Europea introduce una nueva idea de patrimonio, el patrimonio cultural

[63] De hecho, ni siquiera se menciona como competencia exclusiva del Estado. Vid. Constitución de la República española de 9 de diciembre de 1931, Gaceta de Madrid, núm. 344, 10 de diciembre de 1931, art.14.

[64] Sorprende la permanencia de la denominación "patrimonio histórico-artístico" frente a "patrimonio cultural" ya recogido en la Constitución del 78.

[65] El Consejo Ejecutivo de la Generalidad de Cataluña, la Junta de Galicia, el Gobierno Vasco y el Parlamento catalán interponen recursos de inconstitucionalidad contra diversos artículos de esta ley que son resueltos desfavorablemente por el Tribunal Constitucional en sentencia 17/1991, de 31 de enero de 1991 (BOE, núm. 48 de 25 de febrero de 1991).

[66] Mantienen el adjetivo "histórico", como excepciones, la Ley de Patrimonio histórico de Andalucía, Ley de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja, Ley de Patrimonio Histórico y Cultural de Extremadura, Ley del Patrimonio Histórico de las Islas Baleares y la Ley de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.

europeo. Así, el art.3 del Tratado de Maastricht: «La Unión respetará la riqueza de su diversidad cultural y lingüística y velará por la conservación y el desarrollo del patrimonio cultural europeo»[67].

De todo esto se concluye la íntima relación del sistema económico imperante en la actualidad tal y como lo impone el imperio hegemónico, los Estados Unidos, y el sistema de ideas sobre el que se fundamenta que sitúa al mercado en la órbita del "Arte", la "Cultura" y la "Humanidad". Y esto afecta al mercado de objetos pertenecientes al Patrimonio histórico-artístico español que ahora se ve más limitado que nunca al territorio patrio, sin posibilidades de salida a terceros países, lo cual resulta contradictorio y, por supuesto, un "retraso", con estas categorías de tipo universal o totalizador, diríamos *lisológicas*[68], impuestas desde la plataforma geopolítica y de interés económico anglosajón. Así, el propietario de un Picasso no entiende que el Estado español impida su exportación para ulterior venta a un tercer país cuando estos cuadros se venden en el mercado internacional, es decir, neoyorquino o estadounidense, londinense o británico, hongkonés o británico, etc., por unos importes imposibles de obtener en España. El propietario del Picasso ha desposeído la obra de componentes históricos o artísticos de interés nacional y lo ha reducido a un bien económico de su propiedad que puede participar de la oferta que constituye una parte del *art market*. El Patrimonio histórico-artístico español se ve, pues, sometido a la presión de la irrupción del *art market* o mercado del arte contemporáneo que quiere imponer sus reglas y a la presión de su empequeñecimiento regional a través de las comunidades autónomas.

En definitiva, en España se observa el fenómeno del imperio que se contrae y el imperio que se expande. A este último imperio le interesa el comercio internacional y la ampliación de los mercados. La novedad en la dialéctica patrimonio de interés nacional vs. propiedad privada, imperante durante finales del siglo XVIII, XIX y gran parte del XX, aparece con la irrupción de un mercado financieramente muy agresivo y con unos volúmenes de negocio que han distorsionado aquel mercado de "antigüedades". Las ideas-fuerza que recorren las líneas comerciales que trazan los flujos de mercancías gracias a los tratados internacionales como "Cultura" o "Humanidad" facilitan la tarea a los mercaderes.

5. CONCLUSIONES

PRIMERA. La palabra "Mercado" es un término económico mientras la palabra "Arte" hace referencia a una sustancia trascendental totalizadora cuyo significado confunde el del primer término. Del uso continuado y acrítico del sintagma se deriva la incapacidad de percibir su absurdo. Se puede intentar un sintagma similar utilizando otras ideas de tipo totalizador como Dios o Ciencia, así el lector calificará como absurdo afirmar que exista un "Mercado de Dios" o un "Mercado de la Ciencia". El origen del sintagma está plenamente identificado tanto en el mo-

[67] Instrumento de Ratificación del Tratado de la Unión Europea, firmado en Maastricht el 7 de febrero de 1992 (BOE, núm. 11, de 13 de enero de 1994, páginas 858 a 926).

[68] BUENO, Gustavo: "En torno a la distinción morfológico/lisológico", *El Catoblepas*, núm. 63, mayo 2007, p. 2.

mento histórico como en el lugar, los Estados Unidos de América tras la Segunda Guerra Mundial.

SEGUNDA. Dado que nos situamos en un plano económico es imprescindible introducir la unidad básica de gestión económica: el Estado. Los Estados abren, cierran, limitan distintos mercados en función de sus intereses antagónicos o similares. Por lo tanto, la idea de "mercado del arte" esconde una realidad muy alejada de esa neutralidad y univocidad que el sintagma refiere. Alrededor de la idea confluyen mercados preexistentes como el mercado de antigüedades, y mercados competidores, como los mercados financieros.

TERCERA. El sintagma mercado del arte refleja una corrupción en el sentido de la palabra "arte" que favorece el interés económico al aparecer como un todo. El mercado tiende a ampliar al máximo las mercancías susceptibles de pertenecer a este campo del "arte" venciendo la clásica escasez del pre-existente mercado de antigüedades. Estas tensiones eliminan las objeciones que se plantean desde las categorías históricamente constituidas como arte desde unas técnicas precisas.

CUARTA. Si la guerra y el comercio son dos formas de hacer lo mismo, podríamos afirmar que el Ministerio de Defensa tiene una delegación dentro del Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y, más concretamente, de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico. El mercado del arte tiende a ampliar su objeto más allá del producto que se pueda catalogar como "arte contemporáneo" y, muy especialmente, hacia las antigüedades. La extraordinaria apertura del mercado del arte en tanto que mercado de objetos etiquetados como "arte contemporáneo" se pretende también de cualquier objeto catalogado como "artístico". En España la resistencia la opone la institución del Patrimonio histórico-artístico, antes Tesoro nacional, que vincula determinados objetos a la capa basal del Estado.

QUINTO. En el Mercado del Arte está involucrada la idea de Cultura. A la tensión internacional propia de las relaciones económicas se añade en España la tensión generada por las comunidades autónomas que, en la necesidad de constituirse como entes distintos del Estado e incluso distintos entre ellos, rechazan la idea del Patrimonio histórico-artístico español para defender la idea disolvente de Patrimonio cultural, idea aplicable tanto a un sujeto denominado "humanidad" como a otro denominado "pueblo" pero, en cualquier caso, desvinculado de la idea de Estado y, por supuesto, de nación.

5. BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO-GORBEA, Martín: "El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional,* Nº Extra 35, 2017 (Ejemplar dedicado a: 150 años de museos arqueológicos en España), pp. 1736-1751.

ANGULO DÍAZ, Raúl: *La historia de la cátedra de Estética en la universidad española*, Pentalfa, Oviedo 2016.

BUENO, Gustavo: *Primer ensayo sobre las categorías de las "ciencias políticas"*, Biblioteca Riojana, nº 1. Cultural Rioja, Logroño 1991.

BUENO, Gustavo: *Ensayo sobre las categorías de la economía política*, La Gaya Ciencia, nº 6, Barcelona 1972.

BUENO, Gustavo: *El mito de la Cultura*, Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.

BUENO, Gustavo: *La vuelta a la caverna: terrorismo, guerra y globalización*, Ediciones B, Barcelona, 2004.

BUENO, Gustavo: *Etnología y Utopía*, Azanca, Valencia, 1971.

BUENO, Gustavo: "Filosofía de la ciudad", Revista Ábaco, nº 6, pp. 37-48.

BUENO, Gustavo: *La fe del ateo*, Temas de Hoy, Madrid, 2007.

BUENO, Gustavo: "Poemas y teoremas", *El Catoblepas*, núm. 88, p.7, Oviedo, 2009.

BUENO, Gustavo: *Televisión, apariencia y verdad*, Gedisa, Barcelona, 2000.

BUENO, Gustavo: *España frente a Europa*, Gedisa, Barcelona 2000.

BUENO, Gustavo: *El fundamentalismo democrático*, Temas de Hoy, Madrid, 2010.

BUENO, Gustavo: *El animal divino,* Pentalfa, Oviedo, 1996.

BUENO, Gustavo: *El mito de la felicidad*, Ediciones B, Barcelona, 2005.

BUENO, Gustavo: "Reliquias y Relatos: construcción del concepto de "Historia fenoménica"," *El Basilisco. Revista de materialismo filosófico*, 1ª época, nº1, 1978, páginas 5-16.

BUENO, Gustavo: "En torno a la distinción morfológico/lisológico", *El Catoblepas*, núm. 63, 2007.

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "El arte en tiempo desquiciado: Una nota sobre la urgencia y la crueldad contemporánea", *Revista de Occidente*, nº 405, 2015 (Ejemplar dedicado a: El arte y el mal), pp. 5-11

CASTRO FLÓREZ, Fernando: "La cultura (desquiciada) en la época de la digitalización de las emociones", *Revista de Occidente*, nº 378, 2012 (Ejemplar dedicado a: Cultura contemporánea: actualidad y futuro), pp. 69-88.

CHULIÁ, Vicente: *Manual de Filosofía de la Música*, Pentalfa, Oviedo, 2018.

DELGADO GAL, Álvaro: "El mito del mercado", Letras libres, año nº 11, nº 122, 2009, pp. 38-41.

DELGADO GAL, Álvaro: "Arte y dinero, Revista de libros, nº. 120, 2006, pp. 41-46.

DELGADO GAL, Álvaro: La esencia del arte, Taurus, 1996.

DOMEQUE CLAVER, Nuria: "La cotización dólar-euro: su evolución y sus causas", Acciones *e Investigaciones Sociales*, 13 (oct.2001), pp. 119-145.

FINLEY, M.I.: *Estudios sobre Historia antigua*, Akal, 1981.

FUENTES QUINTANA, Enrique; VELARDE FUENTES, Juan: *Política económica*, Fundación de las Cajas de Ahorros, 2008.

GARCIA GALLO, Alfonso: *Manual de Historia del Derecho español,* Tomo I, Madrid, p. 254, 1959.

GARCIA SIERRA, Pelayo: *Diccionario filosófico*, Pentalfa, Oviedo, 2000 y 2019.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989.

HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la Estética*, Ediciones Península, Barcelona, 1971.

HERNÁNDEZ, Paloma: *Corrupción ideológica en las artes*. Archivo de vídeo, 3 de diciembre de 2018. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iq6RWrAf9is&t=4490s. Fecha de acceso: 4 de mayo de 2020.

KANT, Emmanuel: *Fundamentación de la metafísica de las costumbres,* Austral, 2016.

POLANYI, Karl; ARENSBERG, Conrad M., PEARSON, Harry W. P.: *Comercio y mercado en los imperios antiguos,* Barcelona, Labor, 1976.

POLANYI, Karl: *El sustento del hombre,* Barcelona, Mondadori, 1994.

MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos: *Filosofía de la técnica y de la tecnología*, Pentalfa, Oviedo, 2018.

MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos: "Filosofía de la moneda", *El Basilisco. Revista de materialismo filosófico*, núm. 49, 2017.

MARTÍN JIMÉNEZ, Luis Carlos: *El valor de la Axiología*, Pentalfa, Oviedo, 2014.

MARTÍNEZ BLANCO, Antonio: "El Patrimonio Artístico y Documental eclesiástico como parte del patrimonio nacional en España" en *Anales de la Universidad de Murcia. Derecho*, núm. 30, 1972-1973.

SALGUERO, Rufino: *La música en el Doktor Faustus de Thomas Mann. Entre las ciencias y las artes divinas y demoníacas*, Pentalfa, Oviedo, 2018.

SÁNCHEZ-VASCONCELLOS MÉNDEZ, Arturo; VICO BELMONTE, Ana; PALOMO MARTÍNEZ, Jesús: "Los puertos francos y su influencia en el mercado del arte", *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, Nº. 19, 2020 (Ejemplar dedicado a: En torno al 23-F), pp. 211-238

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, *Manual de Historia del Derecho español*, Tecnos, 2004, Madrid.

VICO BELMONTE, Ana: "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", *La inversión en bienes de colección*, Universidad Rey Juan Carlos, 2008, pp.1-23.

6. ANEXOS

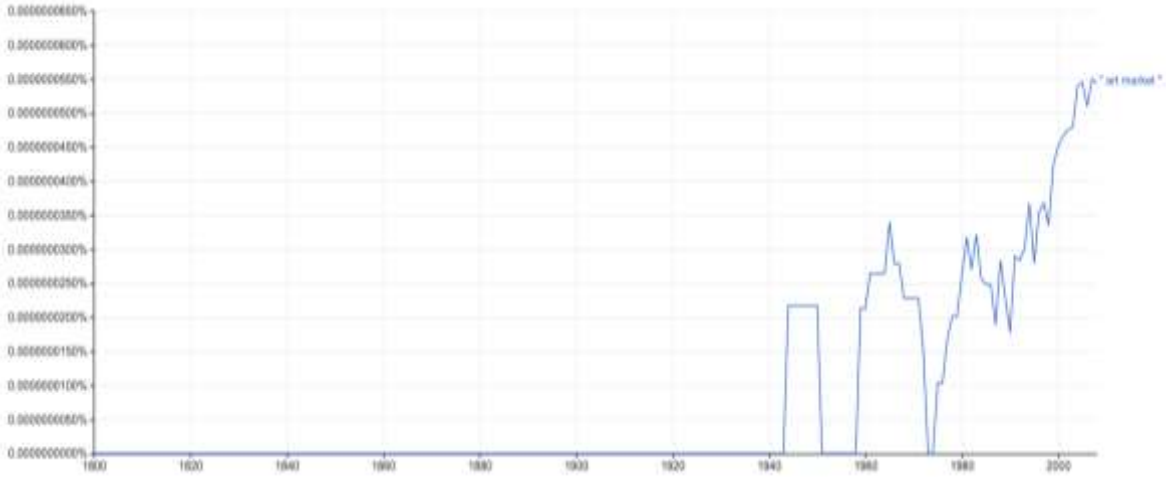
Anexo 1

Tetradracma con la imagen de Alejandro, Dorieo, Wikimedia Commons (Licencia CC-BY-SA 4.0).

Anexo 2

Pintura realizada por Congo, el chimpancé. Wikimedia Commons (Dominio público).

Anexo 3



Fuente: Google Books, Ngram Viewer.

Anexo 4

Soledad Becerril, Ministra de Cultura, inaugura ARCO '82 – EFE

EL MERCADO DEL ARTE EN TIEMPOS DE CRISIS

Ana Vico Belmonte
Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN:

Tras un periodo de inestabilidades económicas y socio-políticas, los buenos resultados habían retornado al mercado del arte. Las cifras resultantes en los mercados de subastas volvían a acaparar portadas y titulares de los medios de comunicación. De hecho, volvía a citarse como un entorno favorable de inversión, con un crecimiento paulatino pero consolidado. Y, sin embargo, la crisis sanitaria por COVID-19 ha golpeado al mercado en un momento de apogeo. Esta situación obligará a los profesionales a adaptarse a las nuevas circunstancias y formas de contactar con los coleccionistas. A lo largo de este artículo, reflexionaremos sobre los efectos de las sucesivas crisis en este mercado y su adaptación a las circunstancias para proponerse como una alternativa atractiva para los nuevos compradores y agentes de los mercados.

ABSTRACT:

Recent data attests to an extraordinary level of enthusiasm for historical masterpieces sales in the art market after an uncertain period due the economic and socio-political crisis. The prices realized in the auction markets once again grabbed media covers and headlines. In fact, fine arts were testifying as a favorable investment in order of its gradual and consolidated sales raises and gains. Nevertheless, the health crisis of 2020 caused by COVID-19 has hit the market again during the upswing of a favorable period. It will coerce to the dealers and others professionals of the art market to establish new channels to contact with collectors. Through this article, we will reflect on the effects of the successive crises in this art market and its adaptions to the new circumstances to propose as an attractive alternative for new buyers and market agents.

PALABRAS CLAVE: *Mercado del arte, crisis, Covid-19, internet, millennials.*
KEYWORDS: *Art market, crisis, Covid-19, internet, millennials.*

1.- EL MERCADO DEL ARTE DENTRO Y FUERA DE NUESTRAS FRONTERAS

Durante la década de los setenta del siglo XX, la venta de obras de arte y bienes de colección se generalizó en la misma proporción en la que la sociedad veía incrementadas las vías de acceso a la cultura, lo que generó un fenómeno conocido como "democratización de la cultura". Desde entonces, el coleccionismo privado de bienes artísticos y de colección se reveló, no solo como una forma de potenciar la cultura y proteger el patrimonio histórico, sino también como una actividad empresarial con la que se construía un canal de creación de prestigio que evolucionó, a su vez, en una importante alternativa de inversión para empresas y coleccionistas inversores.

La mayor y mejor formación de la sociedad, en general, así como el crecimien-

to del poder adquisitivo y la capacidad de viajar e interactuar con otras culturas, dio lugar a una enorme diversidad de actividades económicas relacionadas con la Cultura, desarrollando lo que actualmente se conoce como la Economía de la Cultura, y que está constituida por diversos sectores económicos que conforman las Industrias Culturales y Creativas y que, de forma transversal, también se extienden hacia otros ámbitos como el turismo, la educación e, incluso, las finanzas. El aumento de la oferta expositiva de los museos, programas de desarrollo cultural y las actividades de marketing social, fomentaron la proliferación de actividades de mecenazgo, responsabilidad social corporativa y otras fórmulas que fueron enriqueciendo las ofertas de ocio y educativas al tiempo que incrementaron el interés por los bienes artísticos y de colección. De este modo, ante un panorama económico y social enriquecido y, a la vez, más favorecedor, el crecimiento y la difusión del mercado del arte se vio muy favorecido. Pues, es dentro de este entramado económico, donde hemos de enclavar en la actualidad el mercado del arte, un sector tradicional, con una oferta muy estable en cuanto a volumen de precios y ventas.

Este mercado comprende a su vez diversos subsectores de gran arraigo y antigüedad en la sociedad como puede apreciarse en el gráfico 1 situado en el anexo. Dentro de él encontramos un variado crisol de gremios como anticuarios, galeristas, marchantes, subastadores etc., que confluyen en un mismo entorno, ofertando bienes de similar naturaleza, pero que, al mismo tiempo, presentan importantes diferencias en precios, perfiles de demanda e, incluso, entornos de venta. Las piezas que actualmente encontramos insertas en su oferta como bienes artísticos y de colección, tanto en las subastas, ferias, galerías y demás negocios del sector, son, por lo general, obras que proceden de colecciones anteriores. Podría decirse que el *grosso* superior de piezas que lo componen, estaría formado por piezas de calidad media-alta, de escasa rareza y con un interés comercial amplio. En ocasiones excepcionales encontramos piezas únicas, inéditas o de extrema rareza, que suelen ser adquiridas por grandes museos o instituciones y que, por tanto, ya quedan excluidas de nuevas apariciones en el circuito del mercado.

En contraste, las obras de calidad menor apenas presentan opciones en el mercado, pues los coleccionistas no suelen demandar piezas poco atractivas o en mal estado de conservación, incluso si la pieza ya ha sido tratada o restaurada y la degradación se ha neutralizado. Sólo aquéllas que presentan alguna característica particular relacionada con su rareza o con alguna anécdota histórica pueden resultar comercialmente interesantes. Pero la pauta natural es que apenas existe mercado para las piezas de mínima calidad, por muy bajo que sea su precio[1].

Cuando a finales de los setenta se produjo el primer boom de ventas, el sector de los muebles antiguos y las artes decorativas se posicionaron como los grandes protagonistas del mercado. Posteriormente, en la década de los ochenta fue la pin-

[1] ASHENFELTER, O., GRADDY, K. "Anatomy of the rise and fall of a price-fixing conspiracy: Auctions at Sotheby´s and Christie´s". *Journal of Competition Law and Economics* 1(1), pp.: 3-20. Oxford, 2005; BURTON, B.J., & JACOBSEN, J.P. "Measuring returns on investment in collectibles". *The Journal of Economic Perspectives,* 13 (4), pp.: 193-212. 1999.

tura impresionista la que tomó el relevo y, desde finales de los noventa hasta la aparición de la gran recesión económica de 2008, fue cuando la obra contemporánea vivó su mayor esplendor, aún tras la desconfianza que había generado el mercado de arte actual durante la crisis del petróleo de 1993.

Son muchas las transformaciones sufridas en este medio siglo que han permitido al mercado adaptarse a las necesidades y exigencias de los coleccionistas a través de modas, avances tecnológicos y crisis de diversas naturalezas. Últimamente, la incertidumbre económica global, había dirigido las tendencias de compra hacia los bienes más antiguos de cada sector, ya que parecen representar un campo más seguro para la inversión al tratarse de objetos ya consolidados en el mercado, en cuanto a precio y demanda. Sin embargo, no hemos de olvidar que las obras de arte no son acciones de bolsa y nunca se comportarán como tales, por lo que su revalorización no es siempre una constante y, desde luego, no pueden ser consideradas como objetos de inversión.

El mercado ha ido evolucionando desde épocas remotas hasta la actualidad[2], adaptándose a las tendencias coleccionistas y a las legislaciones que sobre él se promulgaban en los distintos países. Ahora bien, si las colecciones y sus filosofías de creación han cambiado, también lo han hecho los bienes a coleccionar. En algunos casos favorecidos por las legislaciones imperantes y, en otros, por las modas creadas a merced de las demandas coleccionistas, lo cierto es que dentro del mercado actual encontramos gran variedad de piezas a coleccionar.

Profundizando en el mercado español, encontramos que los precios han sido tradicionalmente más bajos que en sus paralelos del mercado internacional, ya que la legislación española, de marcada tendencia proteccionista, no ha favorecido la participación de clientes extranjeros en él, reduciendo así la demanda coleccionista y, por ende, los precios siempre han sido inferiores. A ello se añade que el coleccionismo español no representa un perfil coleccionista de grandes adquisiciones y dispensas, como ocurre en los mercados británico o el estadounidense, por lo que las piezas ofertadas dentro de nuestras fronteras no siempre han alcanzado extraordinaria rareza y calidad, manteniendo unos parámetros de precios más reducidos. En una revisión de los objetos que se ofertan en las ferias de arte y en los catálogos de subastas, encontraríamos una mayor proporción de obras pictóricas y antigüedades clásicas, prueba de ello sería la reducción de ventas de mobiliario antiguo registrada en España en los últimos años frente al aumento de las artes plásticas.

Como consecuencia de esta situación, los propietarios de grandes obras se han inclinado por conseguir los permisos de exportación y venderlas en plazas internacionales, con mayor confluencia de demanda y logrando así mayor rentabilidad en sus ventas. Esto ha sido así hasta

[2] VICO, A. "Del mercado de antigüedades arqueológicas a la creación de los museos arqueológicos". *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología,* nº 49-50. Madrid, 2019; FUENTE, P. de la y VICO, A. "Coleccionismo y mercado de arte en los siglos XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris". *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla, 2017. Y, en esta misma publicación, CASADO, D. "El coleccionismo desde la Prehistoria hasta el siglo XVI: entre la motivación religiosa, el deleite artístico, los códigos de exhibición y el negocio".

que la llegada de las nuevas tecnologías ha permitido realizar una oferta con mayor difusión gracias a las posibilidades generadas por las ventas *on-line* en subasta o a través del *e-commerce*. Para algunos sectores del mercado del arte español, esta posibilidad ha supuesto un importante revulsivo, pues la posibilidad de poder acceder a los coleccionistas de los mercados internacionales, ha dado un nuevo cariz a la oferta, con piezas de altas calidades, similares a las que encontraríamos en venta en subastas internacionales, siendo la propia demanda, ahora más voluminosa, la causante del incremento de precios. Aunque el mercado español del arte no se caracteriza por su amplia adaptación de los avances tecnológicos, sí muestra desde su incorporación a sus nuevas fórmulas de venta, datos que revelan las oportunidades que el *e-commerce* genera, como es el importante incremento en el número de exportaciones en determinados sectores, como la numismática que, con anterioridad, registraba una tercera parte de ellas y que actualmente lidera el número de peticiones solicitadas al Ministerio de Cultura tal y como demuestran los datos publicados desde esta Administración y que reflejamos en los gráficos 2 y 3 situados en el anexo. Pero, no debemos dejarnos engañar por los datos en cuanto a precios. La numismática ocupa un puesto muy inferior al de la pintura o el arte contemporáneo actual, el cual ha vivido una etapa de gran expansión, con un volumen extraordinario de ventas realizadas, aunque no se superaron los precios alcanzados en la venta de obras de grandes maestros o el arte moderno (obras realizadas entre 1860 y 1920).

El análisis de este nuevo panorama, muestra cómo algunos sectores del mercado español como el de la bibliofilia o la numismática, se han afianzado en su globalización con la introducción de estas nuevas tecnologías en los canales de venta, dando una proyección más internacional a su oferta y propiciando que la inferencia en los mercados locales de la situación económica nacional sea menor, pues ante la baja intención de compra de los coleccionistas españoles, esta nueva vía de venta ha suplido el vacío con la introducción de pujas y compras de coleccionistas internacionales[3]. De hecho, la primera consecuencia de esta nueva situación fue la mayor heterogeneidad de la demanda, pues gracias a las webs y subastas *on-line* el acceso es más generalizado e internacional lo cual ha dado lugar a una segunda consecuencia fundamental: un arbitraje de precios. Es decir, actualmente los precios de los mercados españoles se han visto equiparados con los de los mercados internacionales. Así es cómo, durante un entorno de recesión económica, los precios crecieron y el mercado español ha dejado de estar aislado de las corrientes externas.

Estos buenos resultados en las ventas de bienes artísticos y de colección ayudó a diseminar la falsa idea de su buen funcionamiento como producto de inversión y la creación del concepto denominado como *Passion Investments* (arte, vino, coches, pero también la madera o los bonsáis), para referirse a un tipo de inversiones que, a diferencia de la adquisición de metales preciosos u oro de Bolsa, repor-

[3] VICO, A. "El mercado numismático español en la actualidad". *Cuadernos de Investigación Histórica*, 32. Pp.: 179-196. Madrid, 2015.

tan no sólo una rentabilidad económica, sino también personal[4]. Según un informe de *Merryll Lynch* y *CapGemini* de 2012, en 2010 (último ejercicio del que se disponen datos) todas las modalidades de *Passion Investments* aumentaron sus resultados, llegando a representar hasta un 15% en las carteras de inversión de 2010, frente al 12% que tenían en 2009[5]. De entre todos estos objetos, son los coleccionables de lujo con un 29% los más demandados, tal y como puede apreciarse en el gráfico 4 del anexo.

Pero, no solamente la incorporación de nuevas tecnologías ha provocado las recientes transformaciones del mercado del arte. Uno de los grandes puntos de inflexión y cambios fue la crisis económica internacional de 2008, la cual llegó a modificar incluso los intereses coleccionistas hacia compras más seguras demandando artistas más consolidados en el mercado y abandonando las tendencias especuladoras tan características en el sector del arte contemporáneo. Así es cómo las obras de arte de alta calidad se convirtieron en las únicas interesantes para la inversión.

Así mismo, la globalización e internacionalización de los mercados y la economía ha fomentado la apertura a un comercio internacional más global en el que los sectores se unen en asociaciones y gremios internacionales que, a su vez, se congregan en foros y ferias. Cada vez son más los países que participan en ferias internacionales y los gremios que cuentan con sus propios certámenes multisectoriales o especializados, en detrimento de los de menor importancia. Pero la feria también acarrea importantes gastos para los expositores. De hecho, en periodos de inestabilidad económica como el actual, la participación en las ferias se ve muy mermada ante la imposibilidad por parte de los expositores de hacer frente a los costes de participación[6].

La incorporación durante la crisis de 2008 de los coleccionistas procedentes de los denominados como países BRIC (Brasil, Rusia, India, China y Emiratos Árabes Unidos)[7], han dado lugar a un mercado muy diferente al que se vislumbraba en los albores del siglo XXI, llegando a posicionar a China en los primeros puestos del ranking internacional, relevando a los tradicionales ejes mercado del arte europeo a puestos inferiores durante los años de la crisis.

2.- CRISIS, FINANZAS Y ARTE

El estudio en retrospectiva del comportamiento del mercado del arte y los

[4] VICO, A. "El mercado de antigüedades y bienes artísticos". *Manual de Inversiones Alternativas*. Pp: 109-142. Madrid, 2018

[5] CAP GEMINI & MERRYLL LYNCH (2008). *World Wealth Report*. En: www.us.capgemini.com
MEI, J., MOSES, M. (2002). "Art as investment and the Underperformance of Master Piece", http://www.meimosesfineartindex.org
VRIESE, M. DE. "Globalization and the Price of Art; "Globalized" vs. "non Globalized" artists". *Colloque Sesame*, University of Rouen, (Francia), 2005.

[6] CAP GEMINI & MERRYLL LYNCH. (2008). *World Wealth Report*. En: www.us.capgemini.com
MEI, J., MOSES, M. (2002). "Art as investment and the Underperformance of Master Piece", http://www.meimosesfineartindex.org

[6] VRIESE, M. DE. "Globalization and the Price of Art; "Globalized" vs. "non Globalized" artists". *Colloque Sesame*, University of Rouen, (Francia), 2005.

[7] VICO, A. LAGUNA, P. ROSENDO, V. "Nuevas perspectivas del mercado del arte tras la crisis y con la presencia de los países de economías emergentes". *Los mercados del mañana: bases para su análisis hoy*. Pp.: 144-156. Valencia, 2011.

bienes de colección en climas de inestabilidad económica, nos ofrece la veracidad de los productos de este mercado en situaciones extremas y nos permite comprobar si realmente actúan como valor refugio o si, por el contrario, sufren más en estas épocas por tratarse de bienes de lujo. Al mismo tiempo, el análisis pormenorizado de los sectores que componen este mercado, nos delata qué productos se comportan mejor en periodos tan delicados.

Entre los años 2000-2008, las economías menos desarrolladas, mostraron un mayor crecimiento de su PIB con un promedio de un 7% a excepción de China que lo aumentó hasta casi el 10%. Mientras, las economías más desarrolladas no superaron en su promedio el 2% de crecimiento. Los enormes beneficios económicos de los nuevos mercados artísticos llevaron al crecimiento de ingresos per cápita, así como del número de millonarios. Esto repercutió directamente en el consumo, especialmente en el de bienes de lujo, incluyendo los bienes artísticos y de colección. Esta nueva situación, dio lugar a un aumento de precios, sobre todo en el sector del arte contemporáneo, de estos nuevos países protagonistas. Las regiones con un mayor índice de crecimiento fueron India, China y los países del Próximo Oriente. Éstos últimos son los que presentaron el crecimiento más rápido en 2007 con un incremento del 17,5% respecto a 2006, lo que aproximadamente supuso unos $700 billones. Mientras, el grupo de países conocido como BRIC presentaron el mayor crecimiento de población con grandes patrimonios con un 19,4% entre 2006 y 2007, así como un aumento en la acumulación de riqueza del 25,1%, generada en gran parte, por las ingentes ganancias económicas y el próspero afianzamiento que presentaban los mercados de capitales. De hecho, tenemos registros que muestran cómo en 2007 el 22% de la población más próspera, económicamente hablando, de Europa y el 21% de la sudamericana, compró bienes artísticos o de colección, frente a un 11% de norteamericanos, un 10% de árabes y un 13% de asiáticos, entre los que aún predomina como bien predilecto para la inversión en objetos de lujo las joyas, gemas preciosas y relojes de alta gama.

Según analizaba en 2008 el *World Wealth Report*[8], las ya anteriormente referidas *Passion Investments*, identificadas en las obras de arte, vehículos y barcos de lujo, vinos, viajes exóticos de alto standing, etc., debían ser diferenciadas del resto de bienes de consumo[9]. Sobre este mismo tema, la revista *Forbe´s presentó* un ranking en 2008 de las inversiones en bienes de lujo[10] en el que se exponía que, durante 2007, la inversión en bienes artísticos representó el 25,9% y los bienes de colección un 8,2% de todas las inversio-

[8] *CAP GEMINI & MERRYLL LYNCH. World Wealth Report 2008*. En www.us.capgemini.com

[9] Tanto los viajes, como cualquier elemento creado para el bienestar o salud, son productos de consumo que, si bien pueden resultar una inversión en la salud futura, no producen beneficios financieros, al igual que los vehículos y barcos de lujo, que requieren un costoso mantenimiento y su rentabilidad no siempre resulta factible. Sin embargo, los bienes artísticos y de colección mantienen una naturaleza dual con beneficios tanto estéticos como financieros. Prueba de ello, es que tanto fundaciones relacionadas con el arte como inversores profesionales en este tipo de bienes los adquieren, para sus instituciones como vehículos de inversión.

[10] *Forbe´s Cost Living Extremely Well Index* (CLEWI). En: www.forbes.com/2007/09/18/cost-living-well-index_richlist_clewi.html

nes realizadas por los consumidores de bienes de lujo, frente a, por ejemplo, el 13,8% que realizaron en el sector de la joyería. En 2007, las ventas en subasta superaron las expectativas un 28% respecto a las previsiones anuales. Y, a lo largo de todo el año, los dos países entonces punteros, Estados Unidos y Gran Bretaña, dominaron el mercado en número de ventas y precios pagados, acaparando un 71% del total del mercado, aunque el primero, que ya empezaba a sentir la crisis financiera, sufrió una reducción de sus beneficios en un 5% del 46% que había presentado en el ejercicio anterior[11]. La recuperación del dólar frente a la libra esterlina en la primera mitad del 2008 y, poco después, frente al euro, permitió a Estados Unidos mantener su posición de primacía en el mercado mientras China alcanzaba entonces el tercer puesto adelantando a Francia y Alemania.

Según los datos que publicaba *Art Economics*, el mercado del arte contemporáneo había evolucionado de forma diferente. Su crecimiento desde 2003 hasta finales de 2007 había sido de un 851%, frente al 311% del sector de las subastas de arte. Unos datos que demostraban la favorable y próspera situación del sector, pues sólo en Estados Unidos se localizaba un 543% de crecimiento en el ámbito de los artistas contemporáneos que, tras la introducción del mercado chino, progresó hasta 2008 el 11.000%. Unas cifras extraordinarias que aún se vieron aumentadas con la incursión en el mercado de países como India, Rusia y Emiratos Árabes Unidos. Nuevos coleccionistas llegaron a un mercado que, fruto de la incipiente crisis económica, perdía clientes en Europa y Estados Unidos. Fue así como el mercado del arte pudo superar la mayor crisis económica conocida hasta entonces. Nos encontramos ante un sector con un público innovador de gran fidelidad a ese tipo de bienes y que, por tanto, apenas incurren en otras corrientes artísticas. Al mismo tiempo, nos encontramos ante bienes con menos restricciones legislativas que, al datarse en menos de 100 años de antigüedad, pueden comercializarse con mayor libertad en el mercado internacional, sin restricciones aduaneras[12], lo que genera un campo abonado para su proyección al alza.

Frente a todo ello, encontramos el mercado de obras antiguas, con más de 100 años y que presenta muchas peculiaridades al respecto. La primera de ellas seguramente sea que ya no podemos hablar de un único mercado, sino que se ha diversificado en varios mercados locales identificados y limitados por fronteras políticas en virtud de su legislación vigente y perfil cultural. Aunque eso sí, el arte contemporáneo es un producto que presenta más riesgo para la inversión que la obra antigua, que cuenta con unos precios más consolidados y regulares en el mercado global.

En realidad, se trata de bienes de diversa naturaleza por lo que cuentan con sectores diferenciados (antigüedades, numismática, bibliofilia, pintura actual

[11] Hay que señalar que estas pérdidas se deben también al menor valor del dólar frente al euro y la libra, pues desde enero de 2006 hasta diciembre de 2007 perdió un 20% de su valor respecto al euro y un 14% ante la libra, beneficiándose de ello británicos y europeos.

[12] VICO *et alii*. "Los mercados de la pintura dos mercados paralelos dentro y fuera de nuestras fronteras".; *Administrando en entornos inciertos*. ESIC. Sevilla, 2009.

etc.), poco homogéneos en su desarrollo y con diferencias de éxito según los intereses de sus propios coleccionistas. La diferenciación de estos sectores que componen el mercado del arte, está estructurada casi de forma universal, esto quiere decir que las denominaciones de los diferentes sectores que componen el mercado, son prácticamente genéricas en todos ellos. Estas divisiones se corresponden con los departamentos que conforman las grandes casas de subastas que, a su vez, dependen directamente de la demanda que genere ese mercado en el precio de las obras, el perfil de los coleccionistas, los medios de distribución utilizados en su venta o los lugares donde su comercialización resulta más rentable.

Las legislaciones son las que en realidad marcan las posibilidades de desarrollo y expansión de cada mercado y aquellas excesivamente restrictivas, como la española, han provocado que su mercado se convierta en burbujas casi herméticas en cuanto a la participación de coleccionistas extranjeros que, si bien es cierto ha tratado de abrirse y, de hecho, poco a poco parece llevar esta tendencia, no es un ejemplo de libre mercado como podrían ser otros países de la UE[13], lo que nos da un mercado más frágil a la hora de afrontar un periodo de inestabilidad económica, más aún tan sostenido como el de la crisis financiera internacional de 2008. A ello hemos de añadir que encontramos algunos sectores cuya evolución ya arrastraba una crisis propia. Es el caso del sector de los muebles antiguos, el cual desde inicios del siglo XXI ha ido perdiendo importancia en cuanto a ventas, lo que se justifica por una crisis del producto. Este hecho viene derivado del cambio de los gustos e intereses de los coleccionistas que, influidos por nuevas modas y tendencias minimalistas, han cambiado el mobiliario antiguo por diseños más simples y funcionales.

Dentro del mercado del arte, las artes plásticas, y en especial la pintura, siempre fueron el sector dominante en las subastas y galerías. Junto a él encontramos también hoy en día muchos proyectos, instalaciones, fotografías, etc., que tienen el interés del público, tal y como podemos apreciar en el gráfico 5 del anexo. Pero no todos los periodos pictóricos mantienen el mismo grado de demanda, en estos años se produjo una importante reducción en la venta de pintura antigua, en torno a un 15% aproximadamente, sin duda la que mayores cotizaciones alcanza, al tiempo que crece la oferta y compra de

[13] En 2006 las ventas globales del mercado del arte habían alcanzado los precios más altos de su historia, con unos resultados de 43 billones de euros producidos por las ventas en casas de subastas (con un 48% de participación en las ventas) y comerciantes (52% de ventas realizadas en ese año). La Unión Europea ostentó en ese año un 44% del volumen global de ventas con una participación de 19,2 billones de euros, siendo Gran Bretaña con 11,6 billones de euros, quien lideró el mercado con un 60% de las transacciones realizadas dentro de la Unión Europea y un 27% de ellas a nivel mundial, frente al 46% de dominio de Estados Unidos con 20 billones de euros vendidos. Un año después, según informa *Trends 2007* de *Artprice*, el mercado del arte supuso en ventas, tanto en subasta como directamente, más de 48,1 billones de euro. Lo que representa su mayor índice de venta, con un incremento en el valor del 11% respecto a los datos de 2006 y más del doble respecto a lo registrado en 2002 cuando la cifra se situaba en torno a los 22,2 billones de euros. Un dato en realidad pobre en ventas, pero que marcó con esta cifra el punto de inflexión respecto a los éxitos que estarían por llegar. De hecho, los siguientes cinco años, tuvieron los mejores registros de ventas de la Historia con un crecimiento anual en 2003 del 54% y un 67% en 2004.

obra del siglo XIX y XX más accesible y conocida para el público general. No podemos afirmar que estos cambios se debieron a un único condicionante, pero sí relacionan las dificultades económicas atravesadas como un detonante motivador relevante para el cambio en las intenciones de compra. Así mismo, la adquisición por parte de museos y administraciones de obras de mayor antigüedad provoca que la oferta del mercado no se regenere, pues no suelen ser puestas en venta de nuevo, con lo que las tendencias y estilos más recientes son los que paulatinamente toman más protagonismo al ser los ofertados. Así es como observamos un cambio en la oferta del mercado con nuevos perfiles de coleccionistas que se interesan por distintos tipos de obras a los tradicionalmente demandados; por ejemplo, la venta de pintura impresionista creció durante este periodo crisis económica en torno a un 11% y la de postguerra y contemporánea más del 40%[14].

Los cambios en el mercado del arte empezaron a sucederse, resultando muy ilustrativo de la situación, el descenso de casi un 20%, que la cuota de mercado británica sufrió desde 2006 a 2009[15], al tiempo que la cuota europea descendía aún a mayor velocidad. Aun así, casi el 60% de las ventas realizadas dentro de la Unión Europea se facturaron en el país británico, seguido en el ranking por Francia, con una cuota de mercado del 16% que lo situaba a inicios de la crisis en el tercer puesto de ese ranking de ventas.

Todo ello llevó a una contracción del mercado superior a la prevista, que provocó que, durante el segundo semestre de 2009, el mercado global de las artes y las antigüedades bajara un 33% con respecto a sus valores de 2008, alcanzando un total de €28.300 millones. Esta caída representó una contracción del 41% respecto al punto álgido del mercado de 2007, una de las bajadas más importantes registradas desde la recesión de principios de la década de los noventa.

Sin embargo, las diferencias entre la crisis sufrida en el mercado del arte a inicios de los noventa y la actual radica en los motivos que originaron la pérdida de confianza. En la primera la crisis del petróleo provocó unas necesidades de capital que llevaron a la población a vender las obras de arte, en su mayoría de arte contemporáneo. La sobrecarga del mercado desencadenó una caída drástica de los precios, generando una desconfianza hacia el sector por parte de los coleccionistas. Actualmente, la coyuntura económica ha reducido el número de compras de obras menores, de baja calidad y/o artistas poco relevantes, pero al mismo tiempo se han incrementado las adquisiciones de las grandes obras de arte.

Debido a la recesión económica se produjo una retracción en los precios, pues si bien en crisis anteriores como la sufrida con la "crisis del petróleo" el mercado del arte se vio también afectado, en esta ocasión las consecuencias de la mala coyuntura económica fueron más crueles, pues en muchos sectores como el de las antigüedades durante un periodo prolongado de tiempo las ventas se redujeron a su mínimo exponente. Sin embar-

[14] VICO, A.; PALOMO, J. LAGUNA, P. *La rentabilidad de las obras de arte: estudio de los entornos propicios para la venta de bienes artísticos y de colección*. Dykinson. Madrid, 2016.

[15] Anthony Brown, portavoz de la BAMF (Federación del Mercado del Arte Británico) en informaciones ofrecidas por *Bloomberg*, afirma que los resultados vienen dados por la imposición del *Droit de Suite*.

go, desde 2011 se percibió un cambio en los datos de ventas, tornando al alza y a partir del cual, a pesar de ciertas fluctuaciones, la regularidad ha sido la nota característica[16] menos en Estados Unidos donde los precios subieron más pausadamente llegando a su punto máximo en 2015 y, en la actualidad, muestra un marcado retroceso en los precios. Reino Unido[17], sin embargo, ha mantenido una línea más constante, con una leve subida en 2014, pero también un ligero retroceso desde dicho año. Vemos así, cómo es el propio mercado y sus intereses comerciales, los que marcan las líneas de distribución de las obras en virtud de la demanda. Y cómo, a través de la realidad del mercado, según sus intereses comerciales, acaba estructurándose.

3.- LAS REPERCUSIONES DE LA CRISIS FINANCIERA

No podemos negar las importantes transformaciones a las que la crisis financiera de 2008 sometió al mercado del arte. Una de las consecuencias más importantes que encontramos, sino la más importante, es la reconducción de las tendencias coleccionistas a adquirir bienes menos arriesgados. Es decir, se produjo un claro retorno de los intereses coleccionistas por las obras más consolidadas del mercado, alejándose de la obra de artistas más actuales que, si bien admiten grandes maniobras especulativas, el grado de incertidumbre que genera su compra es mucho mayor que si se compara con la adquisición de obras de artistas consagrados.

Derivado de esta situación encontramos una segunda y relevante repercusión a la situación provocada por la crisis: un reajuste de precios en todo el mercado del arte y que, sobre todo en el sector del arte contemporáneo de artistas vivos provocó un considerable descenso en el precio de las obras provocado, en realidad, por un descenso de la demanda concentrada en los valores con los precios

[16] Según indica Clare McAndrew en The *Global Art Market in 2010: Crisis and Recovery*, los años 2008-2010 supusieron un periodo de crisis y recuperación para el mercado de bienes artísticos y de colección. Los datos revelan un crecimiento en 2010 del mercado del 52% con respecto a 2009 y un cambio revolucionario en su distribución geográfica. El cambio vino originado porque si bien durante 2009, el gasto en artículos de lujo experimentó en muchos países una grave contracción, ocasionado principalmente por el temor a la crisis y a un empeoramiento de la situación. 2010 sin embargo, trajo consigo las primeras señales de recuperación económica, con un regreso de la confianza del consumidor y con los consumidores chinos originando crecimientos en muchos sectores de lujo.

[17] En líneas anteriores ya hemos referido, cómo el mercado de antigüedades británico se identifica como el canal por antonomasia para la venta de las obras antiguas de mayor calidad. Especialmente relevante resulta dentro su mercado el sector de la pintura antigua en el que se ofertan obras de los grandes maestros, sus discípulos y talles, etc. obras que en su mayoría no son de proveniencia inglesa, pero que sus propietarios, aun procediendo de otros países, confían en el mercado inglés para una mejor y más rentable venta de la pieza. Reino Unido representa la plaza pionera en ofertar obra antigua a través de subasta, lo que actualmente se traduce en contar con las grandes casas de subastas y anticuarios (*Sotheby's, Christie's, Phillips, Bernheimer-Colnaghi, J. van Haeften*, etc.), al tiempo que alberga los mejores y exitosos mercadillos de antigüedades, es por ello que Londres se rebela como la capital del arte antiguo, aportando al mercado de arte y antigüedades el 21% de ventas a nivel mundial, tal y como apreciamos en el siguiente gráfico. Unos parámetros en los que se ha mantenido en los dos últimos años, superándolo solo en 2014 en un 1% más. Esta cuota de mercado británica aumenta al 62% si nos centramos únicamente en el mercado europeo, lo cual le da la primacía frente al 20% de Francia o el 2% de España.

más consolidados del mercado como la pintura antigua, la numismática y la joyería. Estos tres sectores también vieron cómo la crisis corregía sus precios, pero de forma escueta, lo que les permitió salir de ella muy fortalecidos. Así pues, las tendencias coleccionistas ante la incertidumbre económica tornaron los intereses de compra hacia los autores consagrados y la obra de calidad totalmente asentada y reconocida dentro del mercado, ya que reducía el riesgo de inversión.

Pero esta tendencia coleccionista se vio superada cuando los efectos de la recesión económica comenzaron a mitigarse, y de nuevo resurgió la enorme diversificación de la oferta del mercado del arte, generando una importante transformación de sus estructuras. Pues, no cabe ninguna duda que el mercado se ha visto muy beneficiado con los avances tecnológicos incorporados como las ventas por internet (y la aceleración de las ventas *on-line*) y por la revolución geopolítica del mercado del arte mundial, en la que China ha superado ya todas las expectativas previstas. Lo que ha cambiado la estructura de su comercialización y aumentado la actividad competitiva, fomentada por las numerosas ferias de arte que se celebraban anualmente.

Sin embargo, las perspectivas no eran muy prometedoras y, debido a la crisis financiera, el cálculo de previsiones y de predicción de la demanda resultaba complicado de realizar. Inicialmente, los datos generados por las casas de subastas mostraban que la pauta general se vería repercutida con un menor número de lotes ofertados, aunque de mayor calidad y, por tanto, también de mayor precio. De hecho, el valor de las grandes obras de arte no descendió, anotando incluso cierto crecimiento. Lo que parece determinar que la venta de bienes de lujo de alta calidad sufre menos que la de otros productos en los periodos de recesión económica, seguramente porque como ocurre en el caso del arte y los bienes de colección, la calidad del producto reduce el riesgo de la inversión y anima al comprador. Un comprador que, por su perfil, parece menos vulnerable en situaciones de mala coyuntura económica[18].

De esta manera, el sector del arte contemporáneo fue el más perjudicado, pues las compras de los artistas noveles se redujeron en más de un 50%. La menor participación de compradores provocó la desaparición de los especuladores y, por tanto, un descenso drástico de la demanda y los valores estimativos adecuando los precios a la realidad. Quizás por ello, tras una contracción del 42,8% entre los años 2008-2009, el precio del mercado del arte contemporáneo aumentó un 5,4% durante la primera mitad de 2010 según datos de *Artprice*. Los grandes maestros, los artistas consagrados, junto con la obra gráfica y el arte múltiple se convirtieron en este periodo en los valores seguros de inversión en arte. La numismática antigua, así como las piezas de

[18] Si bien desde el inicio de la crisis, se vio que los bienes de calidad media eran los más perjudicados con incluso una reducción en el precio de hasta un 20% en los realizados con metales preciosos que si no contaban con una calidad óptima no interesaban al público. Se consolidó la idea que las obras de suprema calidad siempre son una buena alternativa de inversión, ya que independientemente de su rareza o técnica, en buenas condiciones de calidad siempre van a ser obras demandadas. Los coleccionistas prefirieron apostar por valores seguros, como los grandes maestros y los artistas consagrados, frente a los creadores intermedios, un segmento que los expertos esperan llegue a recuperarse en 2011.

oro de los reyes españoles, se recuperaron una vez el precio del oro comenzó a subir en los mercados bursátiles.

La crisis dio a las ferias de arte una mayor relevancia dentro de un entorno más competitivo en el que se revelaron como importantes herramientas comerciales al resultar un escaparate inmejorable para las empresas expositoras. Con el espectacular crecimiento que ha protagonizado el mercado del arte en general, y este tipo de eventos en particular, se han convertido, de cara al consumidor y/o inversor en arte, en plazas donde la feria adquiere un concepto más avanzado; un concepto como el de marca en el que el prestigio y calidad del propio evento garantiza y exhibe la compra realizada. El crecimiento exhibido por las ferias en los últimos años, las distinguió como relevantes foros de compra y venta de obras. Para los expositores, la propia presencia de la empresa en una feria de alto nivel supone en sí mismo, un factor de éxito. Pero, al mismo tiempo, las ferias han mostrado su fragilidad pues resultan más sensibles a la coyuntura económica que las subastas, pues obligan a un desembolso por el espacio alquilado, desplazamientos, dietas, etc. Y ello provoca que acudan menos expositores. Al mismo tiempo, al concentrar varios sectores acude más público al evento, pero son menos los clientes interesados en una especialidad concreta.

La crisis financiera, por tanto, ha afectado al mercado del arte en distintos aspectos. Por un lado, las actividades especulativas se vieron fuertemente reducidas y, al mismo tiempo, los coleccionistas con motivaciones inversoras y por prestigio, o bien han reducido sus adquisiciones, o bien las han reconducido a sectores consolidados del mercado como es el de la pintura antigua y las artes decorativas antiguas realizadas en metales preciosos. Mientras, los sectores de obras de calidad intermedia o autores poco reconocidos se han visto claramente perjudicados, ya que la calidad se ha erigido como el valor fundamental a la hora de adquirir un bien artístico. En el mercado de las subastas, donde priman los intercambios de obras ya ofertadas previamente, encontramos unos precios más asentados, con menos fluctuaciones, y razonados en virtud de su demanda. Quizás por ello, las subastas presentaron una mayor capacidad de adaptación a los intereses coleccionistas y por tanto, mejores condiciones y garantías en las ventas. El método por subasta garantiza el precio competitivo, al surgir de la confluencia entre la oferta y los diversos coleccionistas que pugnan por su adquisición de forma pública. Lo que da lugar a una compra por un precio establecido de forma justa en virtud de su demanda.

Sin embargo, para *Sotheby´s*[19] y *Christie´s*[20], las dos principales multinacionales de las subastas[21], la crisis supuso uno de sus mayores retos, pues antes de ella su crecimiento y progresión les suponía un dominio casi total del sector ya que entre ambas dominaban el 70% de su cuota de

[19] https://www.sothebys.com/en/

[20] https://www.christies.com/

[21] *Sotheby´s* y *Christie´s* son las casas de subastas que ofrecen el mayor número de obras a venta. Según la propia firma, en 2019 *Christie´s* obtuvo cinco resultados por encima de $50 millones, todos en Nueva York, pero la mitad de sus transacciones no superaron los $20,000. Sus actividades ahora se extienden a nueve ciudades que abarcan tres continentes: Nueva York (56%), Londres (25%), Hong Kong (10%), París (7%), Shanghái (1%), Ámsterdam, Dublín, Zúrich y Dubai (1% de la facturación conjunta).

mercado. De hecho, desde 2000 hasta 2008, presentaron un rápido crecimiento de ventas y precios que se vio fuertemente frenado con la irrupción de casas de subastas procedentes de países BRIC, tal y como puede apreciarse en el gráfico 6 del anexo. Y es que la fortaleza económica de estos países de economía emergente, les situó por delante de estas dos potentes multinacionales del mercado del arte.

Tanto es así, que el gran volumen de compradores chinos generó un mercado de dimensiones inéditas hasta el momento que, por las características propias del país, dificultó la llegada de las empresas que tradicionalmente operaban en el sector, lo cual supuso un importante motor de desarrollo del mercado local y un bloqueo para las empresas foráneas, tal y como puede apreciarse en el mencionado gráfico 6 del anexo. Donde se aprecia la alternancia bipolarizada de *Sotheby´s* y *Christie´s* en los mercados, concentrando entre ambas prácticamente el 70% de la cuota de mercado hasta que se vio totalmente relegado con la entrada de los países BRIC, que resituaron las fuerzas y establecieron a las empresas de sus países como los principales canales de distribución de obras de arte que, dado su enorme volumen demográfico, supuso un descenso abrumador en el reparto de la demanda para las empresas tradicionalmente líderes en ello. Esta particularidad en cierta medida se trasladó también a la naturaleza de la demanda, que mostró ese interés constante por las obras de calidad principalmente autóctonas.

Junto a la mala coyuntura económica durante el periodo de tiempo que duró la crisis financiera, se produjo por primera vez en la historia un fenómeno sin precedentes: el número de habitantes con alto poder adquisitivo en los países de Asia-Pacífico se igualó al de Europa e incluso lo superó. La introducción de los países BRIC en el sector del arte han supuesto un soplo de aire fresco para el mercado pues, sin duda, la incursión de sus capitales en él ha ayudado a evitar una caída drástica de las ventas. Ahora bien, analizando pormenorizadamente la actuación de los países BRIC en el mercado de los bienes artísticos y de colección, encontramos diferencias importantes entre sus preferencias compradoras, métodos de venta y legislaciones que favoreció su consolidación en el mercado. De hecho, durante la recesión, el mercado dio señales de un cambio de poder situando al mercado de arte chino en la primera posición del ranking del mercado del arte que, actualmente, ya ha recuperado Estados Unidos de nuevo.

Los dos principales mercados anglosajones sufrieron una situación similar en 2019 con pérdidas parecidas. Estados Unidos perdió un 22% mientras que Gran Bretaña se quedó en 21%, revirtiendo el crecimiento mostrado el año anterior de un +18% y un +12% respectivamente. En ambos casos mantuvieron un crecimiento en el volumen de transacciones, pero disminuyeron en el mercado de gama alta.

4.- LA CONSOLIDACIÓN DEL MERCADO *ON-LINE*

El mercado del arte internacional comenzó a mostrar indicios de recuperación desde 2010, cuando aún en muchos sectores resultaban tiempos duros de incertidumbre y recesión. Pero las subastas de Estados Unidos, China y Londres en

todos los campos menos en el del arte contemporáneo, mostraban ya buenos resultados y comenzaba a recuperarse la buena imagen y la confianza en el sector. En ese año el mercado global en su conjunto creció un 52%, situándose en los 43.000€ millones y el volumen de transacciones, aunque creció de forma más moderada durante ese año (un 13% interanual), presentaba del mismo modo datos favorables, siendo gran parte del aumento en valor del mercado originado por un incremento en el número de ventas de obras de valor elevado. De hecho, hasta finales de 2019, el mercado del arte generaba más del doble del volumen de negocio que había mostrado un cuarto de siglo antes, con un crecimiento del 575%. Al haber sido utilizado como una alternativa de inversión, aunque éste ha demostrado no comportarse como otros productos financieros, ha motivado a nuevos compradores a intervenir en el mercado del arte.

Así, gracias a esta globalización del mercado y a la entrada de nuevos compradores la tendencia de ventas ha continuado siempre al alza, aunque los beneficios se trasladan a los mercados orientales según el nuevo orden económico mundial, ya que este mercado también sufre las consecuencias de la crisis y las grandes compras vienen realizadas por coleccionistas de los denominados como países BRIC. La recuperación de la recesión de 1990 duró diez años, mientras que recuperarse de la de 2009 ha supuesto mucho menos tiempo, debido al incremento del mercado y la aparición en escena de los nuevos compradores. De hecho, a finales de los 90 el mercado creció, pero nunca alcanzó los valores de 1989 hasta 2004.

Son numerosos los cambios registrados tras la crisis. En primer lugar, destacamos el gran crecimiento que ha supuesto para el mercado la introducción de los países BRIC, especialmente China, que han inyectado un gran número de coleccionistas y capital en el circuito del arte, lo que ha servido para controlar la demanda frente a una caída estrepitosa prevista por la llegada de la crisis económica. El extraordinario crecimiento del mercado chino, que prácticamente ha doblado su valor desde 2009, posicionándolo como el segundo mercado más importante del mundo, con una cuota global del 23%, se debe a que el número de individuos de alto poder adquisitivo (*High Net Worth Individuals*) en la región de Asia-Pacífico iguala al de Europa por primera vez en la historia y su riqueza es mayor. Reino Unido continúa liderando el mercado de arte europeo con un 59% del total de la UE, ocupando la parte de mercado cedida por los países que más sufrieron la crisis; de hecho, en 2010 su cuota global fue del 22%, un 5% menos que en 2006. Francia ocupa el segundo puesto en Europa, con un 16% de las ventas en la UE y un 6% del total mundial.

Estos datos encontraron en 2018 y 2019 una nueva crisis que aún está por analizar en cuanto a sus repercusiones y que vino dada por la decisión del pueblo británico de finalizar su pertenencia a la UE; la crisis del *BREXIT* ha supuesto el cierre de muchos establecimientos en territorio británico para trasladarse a países de la Europa continental, como Francia y Bélgica principalmente, lo que ha supuesto una nueva oportunidad para estos países en detrimento de lo que pueda ocurrir a finales de 2020 cuando se

materialice la ruptura política entre Gran Bretaña y la Unión Europea.

El mercado global del arte contemporáneo se recuperó de su depresión de 2009, cuando las ventas cayeron un 66%, logrando superar las expectativas que había sobre el sector, siendo en la actualidad su motor principal, pues los datos de su recuperación y el volumen actual de transacciones supera el 70% de lo que producía antes de la crisis. Este fortalecimiento le viene dado principalmente por su desarrollo en dos mercados: Estados Unidos y China. En Europa los galeristas mantienen buenos niveles de transacciones, pero sus volúmenes de ventas son muy similares a los realizados por las casas de subastas, teniendo lugar la mayoría de las ventas a través de las ferias de arte frente al 30% de ventas que se materializan en las galerías.

Según datos de *UN Comtrade Database*[22], en esos años se produjo un crecimiento de las exportaciones, situando al Medio Oriente como uno de los centros emergentes en el mercado de bienes artísticos y de colección. La diferencia entre el alto número de importaciones frente a las exportaciones, se debe al interés y alta capacidad de compra de los coleccionistas de la zona por todas aquellas piezas que les interesan. De hecho, desde 1999 hasta 2006 se registró un crecimiento de exportaciones sólo en Dubái del 516%. Aun así, es destacable el crecimiento de las exportaciones de obras artísticas contemporáneas desde 2003 hacia países como Estados Unidos y Gran Bretaña.

[22] UN Comtrade Database: https://comtrade.un.org/

Así pues, observamos cómo el comercio del arte ahora se desarrolla en un mercado mucho más global en términos de oferta y demanda. La competencia más tradicional entre mercados como el de Londres y Nueva York, está siendo sustituida por una competitividad global. Al tiempo que también encontramos cambios importantes en los gustos coleccionistas, nuevos mercados, nuevas preferencias y demandas. Todo ello exigía que el sector avanzara en una dirección digital, que canalizara, acercara y facilitara tanto las transacciones como la comunicación entre los distintos puntos del planeta.

A todo ello se une un nuevo factor que reclama la modernización del sector que viene dado por los perfiles de los nuevos coleccionistas, pues el patrón de comportamiento de las nuevas generaciones lideradas por la generación *millennial*, exige una oferta canalizada a través de los entornos digitales sobre los que trabaja, accede y consume de forma continuada. Pues su esquema de consumo se centra en productos de enriquecimiento intelectual (viajes, cultura visual o auditiva, deportes, etc.), adquiridos principalmente a través de los medios *on-line* que permiten una mayor accesibilidad y asequibilidad[23]. Estas facilidades de acceso son las que además han propiciado el crecimiento y divulgación de estos canales de distribución y ventas que, en el caso de la cultura, han encontrado aliados

[23] VICO, A. FUENTE, P. "La Juventud en el Mercado del Arte". *Revista de Estudios de Juventud,* 118. Pp. 173-186. Madrid, 2018. LAGUNA, P.; VICO, A. PALOMO, J. "Mujer, emprendimiento e industrias culturales y creativas: una combinación en auge en España en tiempos de crisis". ESIC MARKET, 149. Pp. 663-694. Madrid, 2014.

como Google Arts que han ayudado en la propagación de su consumo y su incorporación en los hábitos cotidianos. Esta proliferación de plataformas digitales relacionadas con el mercado del arte y el consumo de productos culturales ha generado un efecto democratizador del sector, haciéndolo más visible y cercano a generaciones y horquillas de edad que en épocas anteriores apenas podían asomarse a conocer lo que pasaba en él.

Inicialmente, la opción del *e-commerce* dentro del mercado del arte no resultó un canal exitoso. A pesar de que ya en 1999 *Sotheby´s* trató de crear la primera plataforma digital, la falta de apoyos y socios en la nueva aventura virtual supuso un frenazo en el desarrollo de este mercado. Sin embargo, una vez que los canales de venta *on-line* se afianzaron y cotidianizaron en otros sectores, su paso al mercado del arte era cuestión de tiempo, pues la facilidad de acceso y la apertura a nuevos nichos de mercado materializó su uso, sobre todo en el entorno de las subastas y del arte contemporáneo, con distintas plataformas y apps que ofertan infinitud de opciones para el consumo cultural.

Los beneficios que presenta el comercio *on-line* son incuestionables, pues la apertura que se da a la cartera de clientes de la empresa es infinita. Sin embargo, con ello surgen las trabas legales para que los coleccionistas extranjeros puedan exportar las obras, por ejemplo, o que un sector tan tradicional como éste acepte cambiar su idiosincrasia. Por ello encontramos varias velocidades en la aceptación y adaptación de las nuevas tecnologías al mercado, quedando aún mucho camino por recorrer en varios sectores más tradicionales o con una media de edad superior. Prueba de ello la encontramos en cómo la gran parte de las apps, plataformas y bases de datos *on-line* que encontramos relacionadas con el mercado del arte se centran dentro del sector del arte contemporáneo en detrimento de los demás.

La primera consecuencia fundamental que surge de la incorporación de estas nuevas tecnologías ha sido la total globalización del mercado del arte en información y acceso al producto. Si bien es cierto que ya anteriormente resultaba un mercado muy internacional, ha sido con las nuevas tecnologías y, especialmente, en sectores como el del arte contemporáneo donde se ha conseguido saltar las barreras más infranqueables. Pero también en otros mercados como el de las subastas, en los muchos sectores en los que se desarrollan, han ejercido un efecto llamada a nuevos coleccionistas que ha favorecido enormemente el devenir del mercado en momentos de gran incertidumbre económica, rompiendo así barreras y aumentando la demanda.

Son varios los estudios sobre ventas y nuevos coleccionistas que encontramos en los últimos años y que se refieren al continuo ascenso en los mercados globales, como los realizados por *ArtTactic*[24] que hacen referencia al incremento del mercado gracias a la llegada de estos nuevos jóvenes coleccionistas. Según datos de *Hiscox* en 2018[25], el 45% de las compras *on-line* las realizaron coleccionistas *millennials* por un precio inferior a los 1000€. Se trata, por tanto, de un joven

[24] https://arttactic.com/?gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_0RRzscQtlalR1IWHExIfp1KwEiA8UG6iOAzNApoHLjnU3UY70fR-YaAi_PEALw_wcB

[25] https://www.hiscox.co.uk/online-art-trade-report

coleccionista de perfil innovador y usuario de las nuevas tecnologías y las plataformas *on-line* a través de las cuales realiza la mayor parte de sus compras.

4.-LA CONSOLIDACIÓN DEL MERCADO *ON-LINE*

Durante 2019 el mercado del arte continuó presentando datos muy positivos, habiendo subastado la cifra récord de más de 550.000 lotes en todo el mundo, lo que generó un total de 13.3 mil millones de dólares. Sin embargo, en términos de facturación, se registró una contracción de -14% y con una tasa de invendidos normalizada en el 38%. Unos datos francamente buenos teniendo en cuenta que la inestabilidad política, social y económica no había llegado a diluirse totalmente ni siquiera en las principales potencias económicas. Durante el pasado año podemos comprobar cómo los precios de las obras de arte en general incrementaron su precio ligeramente (+0,48%), siendo el arte contemporáneo el que alcanzó el mejor registro con un ascenso de +4,4%.

En un análisis de las plazas más relevantes observamos que Estados Unidos aumentó sus registros. Londres, a pesar de las inestabilidades creadas por el proceso del *BREXIT*, vio en el pasado año cómo 353 lotes de subasta se remataban en más de un millón de dólares, si bien es cierto que esta cifra es ligeramente inferior a la registrada un año antes (415 lotes). Frente a ello el segundo mayor mercado, el mercado chino continental, aun tras vender más de 134.500 lotes por subasta del -9%, sufrió una contracción de tres puntos menos de lo registrado un año antes. Sin embargo, Hong Kong continuó mostrándose como una plaza sólida, vendiendo 7.400 lotes de diversa naturaleza por 1.370.000.000$, pues cuenta con un perfil coleccionista muy competitivo y de gustos diversificados. Seguramente muy beneficiada por el *BREXIT*, Francia se consolidó en 2019 en el cuarto puesto del ranking mundial de ventas de arte, mostrando un crecimiento del +18%.

A lo largo de las últimas décadas, tal y como estamos viendo en este estudio, el mercado del arte se ha mostrado muy férreo frente a las crisis. Su demanda se ve mermada por sus consecuencias, pero el mercado siempre ha sido capaz de reorganizarse y superar los malos resultados incluso antes que otros muchos sectores económicos. Lo cual, tratándose de un sector inserto en el mercado del lujo, no deja de ser una muestra de la solidez de la oferta y lo consolidado de su demanda. De hecho, la crisis de 2008 tuvo un efecto corto en el mercado del arte, pues en apenas un lustro, el mercado logró superar los datos registrados antes de la caída de *Lehman Brothers*.

La crisis financiera y la incursión en el mercado del arte de los países BRIC sirvió para ampliar las fronteras del mercado y acabar con la bipolaridad tradicional que coexistía en equilibrio entre las plazas estadounidenses y europeas. Las ventas privadas y on-line se generalizaron y ayudaron en la recuperación. De hecho, en España empezaban a registrarse mejores resultados, tanto en los balances que presentaban las casas de subastas con importantes subidas en las ventas de obras contemporáneas, como en ferias como ARCO o Feriarte que, aunque en su edición de 2019 contó con menos expositores, incrementó el número de visitantes y de

ventas, tal y como cita el Informe Anual de Feriarte 2019 publicado por IFEMA[26].

La estabilidad del mercado español del arte parecía venir dada por la progresiva digitalización de los servicios y productos que mostraban tanto las casas de subastas como las galerías. La imagen que se tenía sobre la mayoría de galerías y casas de subastas cercana a su dificultad para adaptarse a la venta *on-line* obligó a trabajar en una estrategia digital que reveló cómo curiosamente fueron las empresas más pequeñas como *Vcoins*[27], Subasta Real[28], Litografias.net[29], las que antes iniciaron su andadura digital. Igualmente ocurría con las galerías virtuales, también conocidas como *Online Viewing Rooms* y el uso de redes sociales como recurso para las estrategias de comunicación de los artistas y sus ferias principales como *Art Basel*[30], *Art Dubai*[31] y el proyecto *Social Distant Gallery*[32] en la plataforma Instagram.

Poco a poco se fue asentando un modelo híbrido, que combinaba dos canales de ventas: presencial y online, que se combinaba con actividades, exposiciones emergentes y participaciones en ferias nacionales y extranjeras con ventas a través de la web o plataformas especializadas como The Internet Antiques Shop (https://www.tias.com), Invaluable (https://www.invaluable.com/), Go-Antiques (https://www.goantiques.com), Newel (https://www.newel.com). La modernización que ha supuesto la incorporación del *e-commerce* en el mercado nacional ha provocado una transformación digital que repercute incluso en la imagen de marca de las casas de subasta, galerías y artistas, demostrando la adaptación del mercado nacional a las necesidades de un nuevo público comprador cuyas exigencias divergían de lo que anteriormente se había manifestado dentro de este mercado.

Todo parecía mantenerse en equilibrio a la espera de ver las consecuencias del *BREXIT*, cuando con la llegada de 2020 presentó una nueva amenaza, una crisis sanitaria global generada por una pandemia que ha afectado a todo el planeta y que ha supuesto la paralización del sector. Sus consecuencias han sido inmediatas, pues toda actividad que no pudiera realizarse en remoto fue cancelada de inmediato y, por ello, todo el sector de las industrias culturales y creativas fue fuertemente golpeado. Según datos de *Art Economics*[33] citado a través de los análisis realizados por Claire McAndrews, el mercado del arte supone el 0,4% del PIB europeo, estimándose una bajada de 3 décimas por la inactividad registradas durante el periodo de confinamiento que vivió la sociedad europea y norteamericana desde el mes de marzo hasta el verano de 2020. Los países más perjudicados parecen ser Francia, Alemania y Reino Unido que suma esta nueva incertidumbre a las repercusiones que ya venían

[26] https://www.ifema.es/feriarte
[27] https://www.vcoins.com
[28] https://www.subastareal.es/
[29] https://www.litografias.net/
[30] https://www.artbasel.com/about/initiatives/the-art-market?gclid=Cj0KCQjwwr32BRD4ARIsAAJNf_3ex2Wag2Au6Z6nscM-pGzT1aTHOMWif_FTe74Hg39j-Fw3rpYqN7MaAiseEALw_wcB
[31] https://www.artdubai.ae/
[32] https://www.artnews.com/artnews/news/social-distance-gallery-instagram-canceled-bfa-mfa-shows-1202681473/
[33] http://www.artseconomics.com/

mostrando desde su ruptura con la Unión Europea.

Resulta paradójico y, sobre todo, muy representativo de la dificultad del momento para un sector tan tradicional como el del mercado del arte que, en esta situación de confinamiento obligatoria, se tuviera como mejor fórmula de supervivencia y única solución para dar salida y reconducir las ventas, el empleo de aquéllos métodos de venta *on-line* que anteriormente suponían ya un sólido obstáculo para el crecimiento de las empresas del sector. Es decir, lo que antes de la crisis sanitaria suponía una necesidad de renovación del sector a medio-corto plazo, se transformó en el único método de salvar la situación de forma inmediata. El uso de las nuevas tecnologías en la venta de arte pasó de ser un elemento de posicionamiento y diferenciador de las empresas para consolidar sus estrategias de crecimiento a identificarse como su única fórmula de supervivencia.

Durante el inicio del confinamiento las ventas por subasta *on-line* registraron unos resultados interesantes tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Buen ejemplo de ello son las ventas registradas en *V-coins* en esas fechas, o la subasta on-line monotemática en la figura del artista *Bansky* realizada por *Sotheby´s* en la que se vendió más de 1.1M$ alcanzando unos altísimos remates. Un dato destacable, y que nos sirve para corroborar la facultad del *e-commerce* en la atracción de nuevos y más jóvenes coleccionistas, es que el 30% de las pujas procedían de compradores con menos de 40 años según cita *MutualArt*[34]. Por su parte *Christie´s* presentó un nuevo formato de subasta también híbrido con una venta on-line combinada con una ubicación compartida para la celebración presencial en cuatro ciudades al mismo tiempo: Nueva York, Londres, Hong Kong y París. Se le ha denominado como subasta ONE y oferta lotes de grandes artistas del siglo XX, tratando que una oferta de calidad combinada con la novedad del sistema, respalde los buenos resultados y se consolide como una nueva fórmula de venta para el futuro del mercado post-coronavirus.

El mercado del arte ha demostrado una solidez enorme a lo largo de sus siglos de historia, superando todas y cada una de las crisis que se han ido sucediendo, si bien es cierto que la situación actual exige una actualización inmediata de las fórmulas de venta. Todo ello debe venir de la mano de una organización global por parte del mercado. Si las ventas se transforman de forma digital, el control de las transacciones puede ser más fácil para las administraciones, pues los protocolos a seguir pueden consensuarse para hacerse conjuntamente. Así, un entorno que se había considerado inseguro hace una década, como es el comercio *on-line*, en la actualidad se ha transformado en el método masivo y casi único de venta. Una fórmula que ha llegado de forma casi obligada al total del mercado, pero que una vez asimilada por sus agentes se que-

[34] GARABEDIAN, M. "As the art world is facing an unprecedented challenge in the face of the relentless spread of the coronavirus, how are artists, institutions and fairs coping to survive?" MutualArt: https://www.mutualart.com/Article/Experiencing-Art-in-a-Time-of-Social-Dis/C71FDCB4A0CE467F?utm_source=MutualArt+Subscribers&utm_campaign=936ac8c363-EMAIL_CAMPAIGN_2019_10_11_COPY_01&utm_medium=email&utm_term=0_0a9ce6ca24-936ac8c363-447212301

dará permanentemente, pues son muchos los beneficios que presenta.

La necesidad de superar la crisis sanitaria y volver a la situación previa resulta imperativa para sectores como el ferial, el cual busca métodos de digitalización que permitan continuar con su actividad y mejorar y completar los servicios a sus expositores y visitantes. Aún no sabemos cómo, pero es seguro que, de una u otra forma, esa antigua normalidad volverá y lo que hemos de plantearnos es en qué condiciones estaremos y nos encontraremos el mercado. Por ello, debemos trabajar de forma conjunta porque nuestros competidores, en una situación tan convulsa como la actual, se tornan en aliados para salvar el sector. Socios con los que debemos trabajar para que el atractivo de la oferta y el dinamismo del mercado no decaigan. Pionero en este tipo de acciones encontramos en España al Instituto de Arte Contemporáneo[35] que a los nueves días de decretarse el Estado de Alarma en nuestro país tenían publicado un informe con las potenciales consecuencias previstas por el sector a partir de la realización de un cuestionario entre sus casi 500 socios. En el informe se cita:

> En términos generales, el impacto económico que se le supone a la actividad del sector durante la crisis del Covid-19 se sitúa en dos grandes grupos. Para el 67,7% las pérdidas en términos económicos se sitúan entre los 20.000,00 y 50.000,00€, pero existe un grupo del 21,6% para quienes éstas superan los 50.000,00 €, siendo mayoritariamente este grupo, en un 52,2€, el de las galerías de arte, seguido por un 34,8% de gestores culturales. La impresión general de las personas encuestadas sobre la actual coyuntura es mayoritariamente crítica, llegando al 94,6 quienes consideran que esta situación de crisis puede tener consecuencias graves más allá del medio plazo en su actividad profesional y en nuestro sector[36].

Esta crítica situación recogida dentro del informe del IAC, es compartida con la que se transmite desde la Federación Española de Anticuarios[37] en la que tienen constancia del probable cierre, tras esta crisis, de un 40% de los socios, lo que da idea de las enormes dificultades que están pasando los profesionales del mercado del arte y la necesidad de que encontramos apoyos por parte de las Administraciones para que los profesionales del arte puedan seguir colaborando en las labores de desarrollo y protección del patrimonio cultural.

5.- CONCLUSIONES

Tal y como hemos explicado en páginas anteriores, la crisis financiera de 2008 afectó de lleno al mercado del arte, generando una regresión en los precios de las obras, sobre todo en el sector del arte contemporáneo. De hecho, según *ArtPrice*[38], al comienzo de la crisis el arte antiguo creció entre un 6,8% y un 12,5% de volumen de negocio en todo el mundo, y el moderno pasó de representar un 44% a un 48%; mientras que el arte contemporáneo, más asociado a la especulación,

[35] https://www.iac.org.es/

[36] INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, "Informe sobre el impacto económico y profesional de la crisis del COVID-19 en las/los socias/os del IAC". Madrid: IAC, 2020.

[37] https://anticuarios.org/

[38] https://es.artprice.com/

cayó entre un 16% a un 10%. Al mismo tiempo, las casas de subastas debieron adaptarse a la situación tornando sus ventas más selectas en cuanto a la oferta del número de lotes y calidad de los mismos.

De esta forma, los resultados que presentaban no incurrían en una caída masiva de precios, ya que al ajustar la oferta al volumen de la demanda el sistema permitía controlar el equilibrio entre ambos. Así fue cómo el mercado consiguió mostrar los bienes artísticos y de colección como un producto susceptible para la inversión. El mercado se autoajustó para mantener un buen ritmo de ventas y los precios al alza, lo que ha dado la idea que el mercado del arte parece ser más dependiente de los aspectos legislativos, que de la coyuntura económica externa.

Otro hecho analizado a lo largo de este estudio, fueron las consecuencias de la entrada de los países BRIC en el mercado cuando, debido a la crisis económica, el mercado del arte europeo sufrió una gran disminución del número de adquisiciones por parte de los coleccionistas y marchantes europeos, cediendo un enorme espacio del mercado que fue ocupado por los coleccionistas y marchantes procedentes de los países BRIC. Estas economías en pleno desarrollo habían generado nuevos sectores poblacionales de alto nivel adquisitivo que comenzaron a interactuar profusamente en el mercado del arte.

Todas las situaciones críticas obligan a tomar decisiones que acaban generando diversas consecuencias. Actualmente, debido a la crisis sanitaria, las decisiones tomadas por la gran mayoría de los países confinando a su población ha obligado a los profesionales del arte a desarrollar nuevos métodos de venta, instalados en los entornos virtuales. De tal forma que el desarrollo del *e-comerce* y la adaptación masiva de las nuevas tecnologías en los entornos del mercado del arte, nos llevan a esperar que esos nuevos coleccionistas, de los que hemos hablado en páginas anteriores, podrían ser los que en esta ocasión se incorporasen al mercado y supusieran un nuevo nicho de población al que atender. Por lo que sería muy necesario que los comerciantes ajustaran la oferta a este nuevo perfil.

A la hora de analizar la situación de un sector económico y las perspectivas futuras de sus empresas en momentos de inestabilidad o recesión, resulta fundamental atender a la situación en la que se encontraba en el momento anterior. Pues en el devenir de las crisis y en relación con las posibilidades de su superación por un sector económico, influye extremadamente la forma en la que se entra en ellas, si de manera controlada o en barrena. En el caso de nuestro país, en ambas crisis en 2008 y 2020, además de por una entrada descontrolada, los inicios se caracterizaron por situarse dentro de un ambiente de negación que en absoluto ayudó a crear medidas de control que pudieran paliar los efectos y, por tanto, las recuperaciones posteriores.

La entrada descontrolada y carente de una dirección clara por parte de las Administraciones que marcasen una hoja de ruta, tiene como principal consecuencia la descoordinación y sensación de desamparo de los profesionales por parte de las autoridades que no han tomado, en ninguno de las dos crisis, decisiones en cuanto a protocolos de actuación que pudieran paliar los efectos de la crisis, o en cuanto a recomendaciones e incluso ayudas que pudieran dar a los profesionales un resquicio de esperanza ante una situa-

ción crítica. Todo ello nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de proveerse de una estructura organizativa y comunicativa de los profesionales del mercado del arte que, de forma conjunta, represente todas aquéllas facetas en las que coinciden, independientemente del gremio al que pertenezcan y que, incluso, cuente con su propia asociación gremial, pero que debe unirse para alcanzar un *quorum* lo suficientemente representativo como para que las Administraciones atiendan un conjunto común de necesidades tanto en periodos de crisis como de bonanza.

El mercado del arte hasta la fecha ha contado con la ventaja de un sistema de ventas fuertemente consolidado que, en el caso de las subastas, muestra incluso cómo los precios son objetivamente justos en tanto que vienen dados por la relación directa entre la oferta y la demanda de los bienes ofertados. Si a ello le unimos que el mercado del arte se encuadra dentro del mercado de bienes de lujo y que sus compradores, por lo general, sufren menos las inestabilidades económicas, nos encontraremos con una situación relativamente generosa para el sector, incluso en los momentos de incertidumbre y recesión económica. Sin embargo, en el caso de la crisis sanitaria de 2020, el efecto económico ha sido mucho más amplio pues ha golpeado varias líneas de flotación del sector. Por un lado, está su necesidad de modernizarse y adaptarse a las nuevas tecnologías, una tarea pendiente desde hacía ya tiempo. Por otro lado, afecta también en la estructura básica del mercado y su forma de desarrollarse y mostrarse, pues en él siempre ha sido determinante la interactuación con el bien a adquirir, su estudio previo por el coleccionista.

Ante la única fórmula de venta posible durante el confinamiento por la crisis sanitaria, el *e-commerce*, el mercado ha mostrado una clara intención de modernización del sector con la adaptación de las nuevas tecnologías en sus fórmulas de venta. Siempre hemos atendido a internet como un contexto lleno de posibilidades, pero a la vez de muchos peligros. Entre las dificultades con las que se encontrará el mercado del arte en el entorno digital, encontraremos la falta de confianza y la necesidad de los coleccionistas de ver las piezas antes de comprarlas. Pero, al mismo tiempo, las Administraciones y, en especial, las españolas necesitarán adaptarse a esta nueva situación, al igual que las casas de subastas que deberán cambiar su visibilidad y funcionamiento. Por todo ello, queremos animar desde estas líneas a los profesionales y representantes de gremios a buscar la fórmula de unir voces y que se trabaje siempre en una línea común, en la línea de cómo se viene haciendo desde CINOA, *the international federation of art & Antique dealer associations*[39].

Finalizamos este estudio destacando la necesidad de analizar los efectos de la crisis financiera de 2008 para minimizar en lo posible los que la crisis sanitaria de 2020 pudiera tener en el mercado del arte. Es necesario volver a revisar las medidas tomadas para no repetir errores y sobre todo poder potenciar cualquier oportunidad de mejora que se presente.

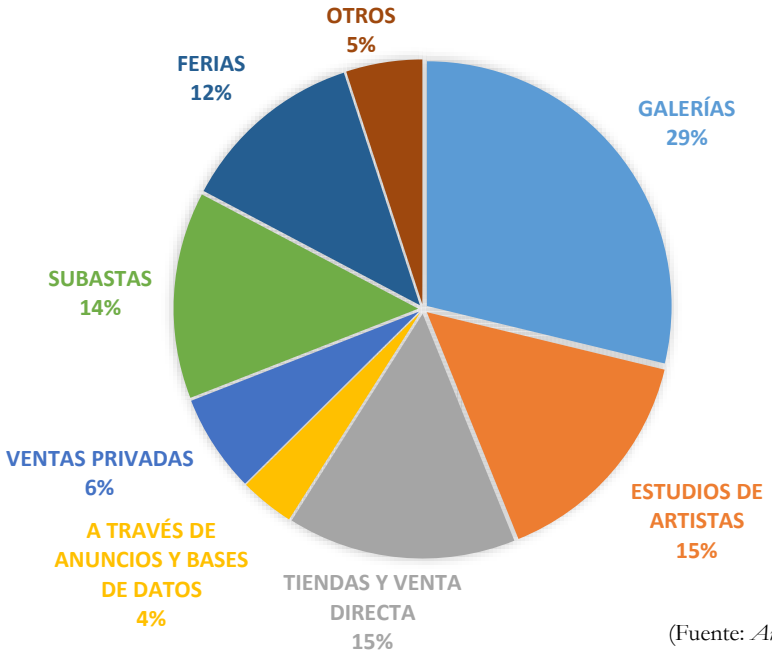
Por ello y a la vista de los datos expuestos, creemos que resultaría de interés analizar las posibilidades de atender a un nuevo nicho de mercado, como es el de los coleccionistas *millennials*, adaptando

[39] https://www.cinoa.org/

oferta y canales de distribución y comunicación a ellos. Pues al igual que en la crisis financiera de 2008 lo coleccionistas procedentes de los países BRIC cubrieron las vacantes anteriormente ocupadas por los coleccionistas afectados por la crisis económica global, actualmente pueden ser estos nuevos y jóvenes coleccionistas lo que ocupen ese espacio libre a causa de los efectos de la actual crisis sanitaria. Por lo que resulta de gran relevancia que cuanto menos tengamos en cuenta esta cuestión que además traerá consigo una modernización del sector con la digitalización de su entorno, así como una diversificación de su producto.

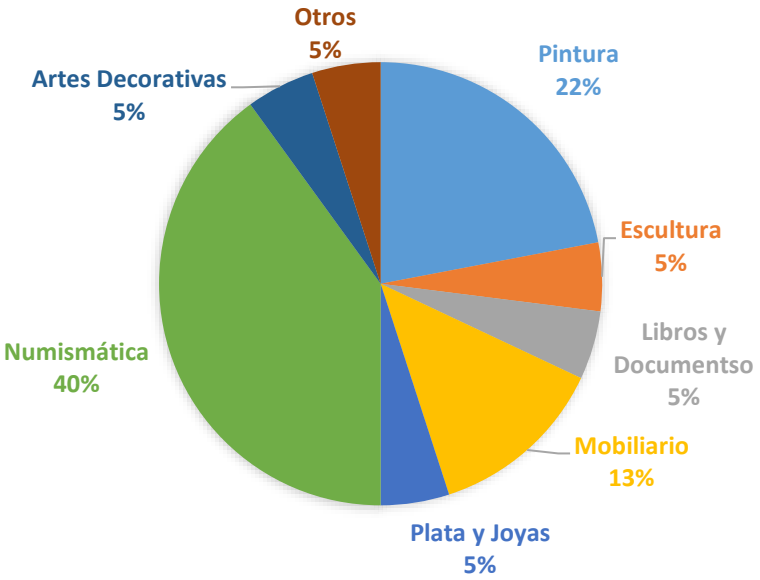
6. ANEXOS

GRÁFICO 1. Vendedores dentro de los canales de venta en 2017



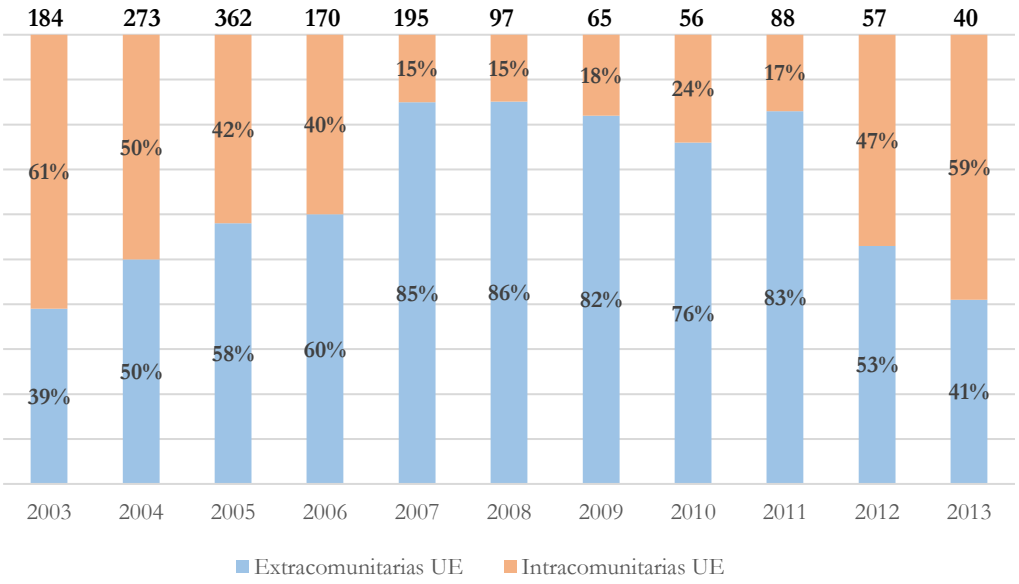
(Fuente: *Art Economics*, 2017)

GRÁFICO 2. Número de exportaciones españolas por sectores en 2013



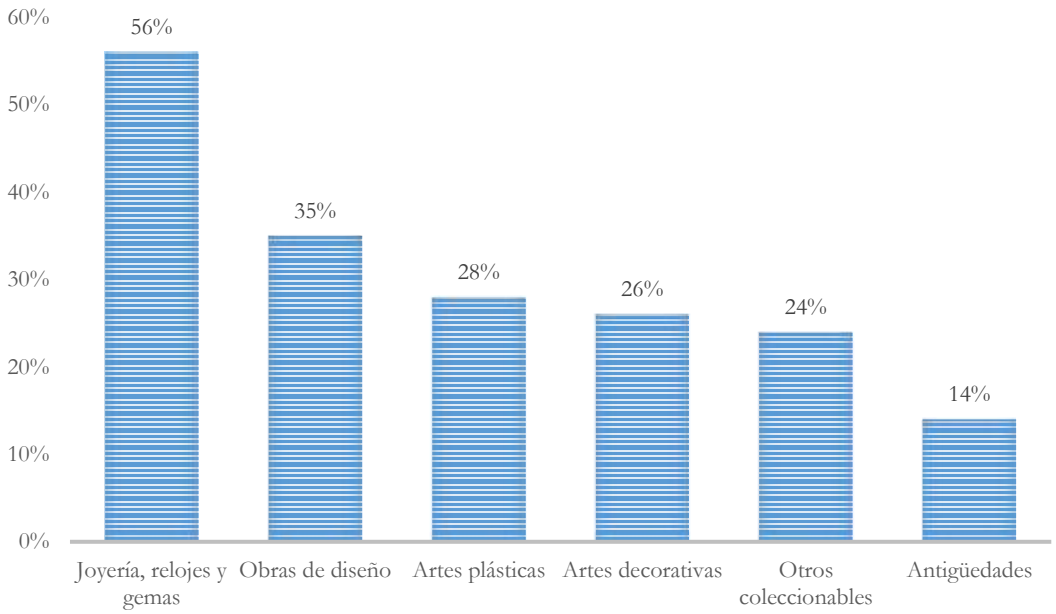
(*Fuente*: MECD, 2014)

GRÁFICO 3. Importaciones españolas de arte 2003-2013 (en millones de euros)



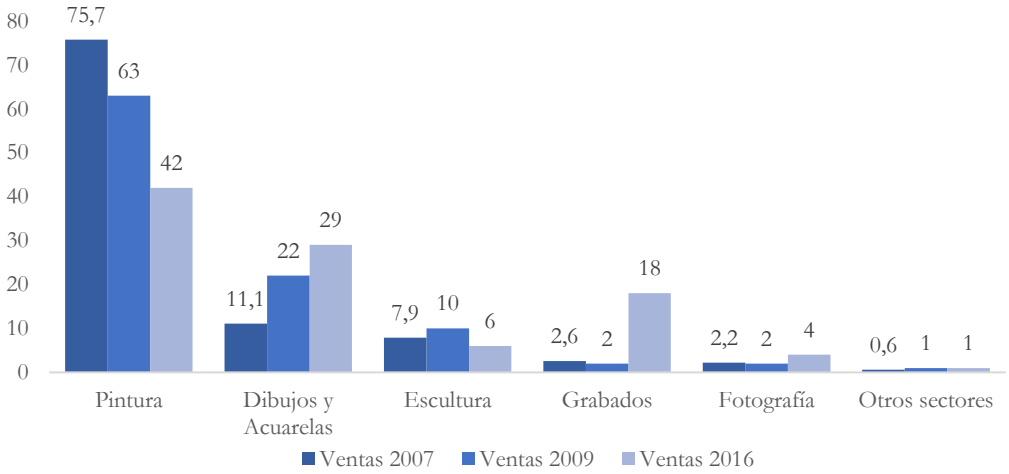
(*Fuente*: Fundación Arte y Mecenazgo 2013 y 2014)

GRÁFICO 4. Porcentajes en *Passion Investments* (2016-2017)



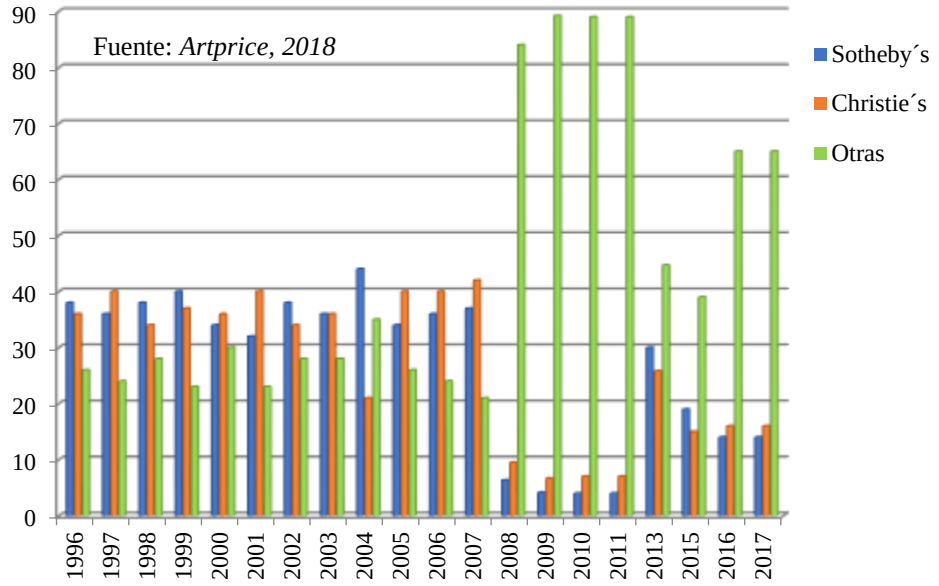
(*Fuente*: Arts Economics 2017)

GRÁFICO 5. Volumen de ventas por sectores.



(*Fuente*: Artprice 2017)

GRÁFICO 6. PORCENTAJE DE LOTES OFERTADOS EN SUBASTAS



(*Fuente*: Artprice 2018)

Miscelánea

LA ÚLTIMA ADAPTACIÓN DEL MODELO CORTESANO. ORGANIZANDO LA REAL CASA CON AMADEO I DE SABOYA*

Isabel María Pascual Sastre
Profesora Titular de Historia Contemporánea, Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN:

La corte como forma de organización política sufrió un duro envite con el liberalismo. Sin embargo, sobrevivió, fue evolucionando y adaptándose. Tras la Revolución que derrocó a Isabel II y la aprobación de la Constitución de 1869, la corte como centro de poder extraconstitucional e informal estuvo en peligro de extinción. Aquí se analiza cómo, a pesar de ello, con capacidad creativa, se configuró un nuevo modelo cortesano (en el seno de una nueva dinastía) con una nueva concepción de la Real Casa en un sistema democrático. Se muestra que el monarca no pretendió establecer un corte neto para distinguirse del pasado. Con todo, introdujo la importante novedad organizativa del dualismo civil-militar que, junto con la creación de dos relevantes dependencias (Cuarto Militar y Secretaría Particular), constituirían cambios cuya trascendencia se refleja en su continuidad hasta el presente.

ABSTRACT:

The royal court as a form of political organization suffered a severe challenge with liberalism. However, it survived through evolution and adaptation. After the 1868 revolution that overthrew Queen Isabel II reign and the approval of a new Constitution (1869), the court as an informal lobby was endangered. Here we analyze how the court reinvents itself (around a new dynasty) with a different understanding of the Royal Household in a democratic system. We show that the monarch did not intend to establish a clear rupture with the past. Yet, he introduced the novelty of the civil-military distinction in its organization that, together with the creation of two relevant departments (Military Chamber and Private Secretary's Office), will establish changes that last to nowadays.

PALABRAS CLAVE: *Siglo XIX, monarquía, casa real, modelo cortesano, Amadeo I.*

KEYWORDS: *19th century, monarchy, royal household, royal court, Amadeo I reign.*

* Este texto ha sido elaborado en el marco del proyecto «Madrid, Sociedad y Patrimonio: pasado y turismo cultural» (H2019/HUM-5989) del Programa de actividades de I+D entre grupos de investigación de la CAM en Ciencias Sociales y Humanidades 2019, cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

Abreviaturas utilizadas: AGP = *Archivo General de Palacio*. DSCC = *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*. RC = Real Casa. RD = Real Decreto. RO = Real Orden. SM = Su Majestad.

1.- INTRODUCCIÓN

La corte como forma de organización política [1], además de social (Norbert Elias), surgió en la edad media y llegó a su época de esplendor en la edad moderna. Con el avance del siglo XVIII, la Ilustración y la llegada de las revoluciones, la corte sufrió un duro envite y un fuerte desprestigio desde el liberalismo [2]. Sin embargo, sobrevivió a esta serie de crisis y, convertida en una superviviente, se hizo resistente, fue evolucionando y se adaptó a cada circunstancia, como la propia monarquía (hasta convertirse en una simple forma de Gobierno[3]). También en España. De hecho, Martínez Millán subraya que, con la Constitución de 1812, desaparecía la función de la Casa Real tal como la había tenido en la edad moderna, constituyendo la quiebra del Antiguo Régimen. Pero señala -a pesar de que el siglo XIX español es todavía un territorio a explorar en esta materia- que a lo largo del Ochocientos siguió presente el modelo cortesano, aunque con función completamente distinta[4]. Uno de estos modelos cortesanos decimonónicos -el más limitador para la monarquía, pero el que seguramente le obligó a ser más proactiva- fue el de la Casa Real con Amadeo I de Saboya.

Este trabajo pretende analizar una situación doblemente excepcional en la monarquía española del Ochocientos: la creación de una nueva organización cortesana y, además, en el seno de una nueva dinastía. Bien es cierto que esto había sucedido ya, además de en la edad moderna con Felipe V, también con José Bonaparte a principios del siglo XIX. Ahora bien, esta última experiencia se entendía como fruto de una imposición extranjera en un contexto bélico, precisamente contraria a la voluntad nacional, luego expresada en las Cortes de Cádiz. Tras la muerte de Fernando VII y a raíz de su decisión de ser sucedido en la corona por su hija, no sólo dio comienzo una guerra en el seno de la propia Familia Real, sino que su viuda Mª Cristina de Borbón tuvo que iniciar la reforma en profundidad de la Real Casa de una manera que fuera evidente la voluntad de convertirse en una *monarquía liberal y constitucional*. El cambio no fue menor y la legislación que generó (destacando la famosa y voluminosa ordenanza de 1840[5]) se perpetuaría incluso hasta el siglo XX. Así pues, en la segunda mitad de los años 30 hubo un cambio decisivo en la organización cortesana.

[1] MARTÍNEZ MILLÁN, José: "La Corte como modelo de organización política", en D'ALESSANDRO, Lucio; LABRADOR ARROYO, Félix; y ROSSI, Pasquale (eds.): *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, Napoli, Fondazione Roma Mediterraneo - Università Suor Orsola Benincasa, 2014, pp. 21-31.

[2] MOZZARELLI, Cesare e OLMI, Giuseppe (a cura di): *La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983. VERSTEEGEN, Gijs: *Corte y Estado en la historiografía liberal. Un cambio de paradigma*, Madrid, Polifemo, 2015.

[3] MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado en el Derecho Público español*, Madrid, Instituto Nacional de Administración Pública, 1979.

[4] MARTÍNEZ MILLÁN, José: "La Sustitución del 'Sistema Cortesano' por el paradigma del 'Estado Nacional' en las investigaciones históricas", *Librosdelacorte.es*, 1 (2010), pp. 4-16. *Id.*: "Crisis y descomposición del sistema cortesano", en *Id.* y QUILES ALBERO, David (coords.): *Crisis y descomposición del sistema cortesano (siglos XVIII-XIX)*, Madrid, Polifemo, 2020, pp. 13-190.

[5] *Ordenanza General para el gobierno y administración de la Real Casa y Patrimonio expedida en 29 de mayo de 1840*, Madrid, Eusebio Aguado, 1840.

Luego, a principios de los años 70, tras la Revolución que derrocó a Isabel II y como consecuencia de la aprobación de la Constitución de 1869 (y demás leyes del Gobierno Provisional y de la Regencia de Serrano[6]), también la Casa Real tuvo que cambiar y adaptarse a una *monarquía* que pasaba a ser *nacional y democrática* [7]. La transformación era sustancial, pues precisamente la corte había sido una de las instituciones más puestas en entredicho en el último periodo isabelino; y a ello se unía en este caso, además, un cambio de dinastía. Esta situación ponía el modelo cortesano en peligro de extinción, a la espera de que –con capacidad creativa y de adaptación (más que de supervivencia)- la nueva concepción de la Real Casa en un sistema democrático y la nueva Familia Real le dieran la forma adecuada.

Los estudios sobre la corte en España, muy consolidados para la edad moderna[8], están empezando a abrirse paso de manera incipiente para la edad contemporánea. Concebida la corte en el marco de la nación liberal como un centro de poder extraconstitucional e informal[9], desde el que se pudo influir -cuando no interferir- sobre el poder ejecutivo de la nación, con la llegada del Sexenio democrático, la problemática de la corte iba a variar sustancialmente. Dos fueron las causas principales de este cambio: una, la posición en que la Constitución de 1869 dejaba a la monarquía, limitando las prerrogativas de la Corona a sus mínimos históricos (título IV)[10], comparados con la ya entonces larga historia constitucional españo-

[6] FUENTE MONGE, Gregorio de la y SERRANO GARCÍA, Rafael: *La revolución gloriosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

[7] PASCUAL SASTRE, Isabel María: "Teoría y práctica de la monarquía nacional y democrática. La constitución de 1869 y su forma monárquica", en el dossier monográfico *El Sexenio revolucionario*. VILLENA ESPINOSA, Rafael y VALLADARES GARCÍA, Rafael (coords.), *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, en prensa.

[8] Muestra de ello es la producción del Instituto Universitario «La Corte en Europa» (IULCE). Para unos balances historiográficos, ver: VÁZQUEZ GESTAL, Pablo: "La corte en la historiografía modernista española. Estado de la cuestión y bibliografía", *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo 2 (2003), pp. 269-310. LABRADOR ARROYO, Félix: "Nueva historia política: discursos y prácticas de poder desde la perspectiva de la Corte", en SERRANO MARTÍN, Eliseo (coord.): *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 11-51. VÁZQUEZ GESTAL, Pablo: "Antimoderna, moderna, posmoderna. La corte y los historiadores hoy", en SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel y SAN NARCISO MARTÍN, David (eds.): *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea*, Granada, Comares, 2018, pp. 21-65. LABRADOR ARROYO, Félix: "La corte y la Casa Real en la edad moderna: un sujeto historiográfico", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio…*, *op. cit.*, pp. 67-86.

[9] LARIO, Ángeles y SÁNCHEZ, Raquel: "Introducción al Taller 'Corte y Monarquía en la Europa del siglo XIX'", en GONZÁLEZ MADRID, Damián Alberto; ORTIZ HERAS, Manuel; y PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (coords.): *La Historia, lost in translation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2017, pp. 211-214. SÁNCHEZ, Raquel (coord.): Dossier "El poder informal: la Corte como escenario político en España (1833-1885)", *Aportes*, 96 (1/2018), pp. 1-4. SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel y SAN NARCISO MARTÍN, David: "Introducción. El fantasma de la corte. Rimas y leyendas de la influencia palaciega en la historia contemporánea española", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio…*, *op. cit.*, pp. 1-19. Ver también SÁNCHEZ, Raquel (coord.): *Un rey para la nación. Monarquía y nacionalización en el siglo XIX*, Madrid, Sílex, 2019.

[10] Si bien fueron los propios constituyentes de 1869 quienes quisieron que permanecieran las prerrogativas más políticas de la monarquía.

la[11]. La otra causa fue la propia circunstancia de la nueva dinastía, venida del extranjero, sin traerse una corte propia desde Italia[12] y sin más lazos familiares en España que el matrimonio con sus dos hijos. Con estos mimbres, hechos de una constitución democrática y una familia estrictamente nuclear, se hacía más difícil aparentemente el reproducirse de los vicios cortesanos del pasado, al menos en la modalidad que habían adoptado con Isabel II[13].

La Casa Real durante el reinado de Amadeo I era prácticamente desconocida hasta los trabajos pioneros de Carmen Bolaños Mejías[14] y sólo recientemente está siendo objeto de estudio[15]. Aquí nos proponemos analizar cómo tuvo lugar el proceso de organización de la Casa Real de Amadeo I. Por orden cronológico, observar por dónde se empezó, qué se logró implantar, qué fue imposible modificar, qué inercias pudieron pervivir, qué quedó pendiente por falta de tiempo; y, sobre todo, quiénes fueron los agentes que concibieron y aplicaron la novedad. Y, por último, intentar observar si el nuevo monarca planteó su Casa como un lugar desde el que marcar una distinción neta con el inmediato pasado borbónico. De ahí la estructura que seguiremos. Las ricas fuentes utilizadas proceden en su gran mayoría de documentos inéditos del *Archivo General de Palacio*. Y, siempre que ha sido viable, confrontados con la *Gaceta de Madrid*.

2.- UNA CASA REAL EN CONSTRUCCIÓN: LAS DEPENDENCIAS Y SUS PLANTAS

De entrada, una cuestión previa a la hora de abordar la propia organización de la Casa Real es comprender qué libertad, qué marco de autonomía, tenía el nuevo rey para realizar dicha tarea. Uno de los problemas que vivió la corte en el Ochocientos español con respecto al poder político fue el derecho (o no) que pudiera asistir al monarca –más que de diseñar su estructura- de seleccionar y designar al personal de su propia Casa (la alta servidumbre palaciega) en el marco de un sistema liberal. Recordemos que los partidos

[11] VARELA SUANZES-CARPEGNA, Joaquín: "La monarquía en las Cortes y en la Constitución de 1869", *Historia Constitucional* (revista electrónica), nº 7 (septiembre 2006), pp. 209-227. MENÉNDEZ, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, pp. 259-275. SÁNCHEZ AGESTA, Luis: "Los perfiles históricos de la monarquía constitucional en España", *Revista de Estudios Políticos*, Nueva época, 55 (1987), pp. 9-27. MONTES SALGUERO, Jorge J.: "Funciones de la Corona en el constitucionalismo histórico español del siglo XIX", en SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Mª Dolores del Mar (coord.): *Corte y monarquía en España*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces-UNED, 2003, pp. 325-376.

[12] Amadeo era un militar y vivía en cuarteles con su esposa, no en la corte. LORENZINI, Jacopo: "I re soldati e la Nazione. L'esercito come strumento di legittimazione della monarchia sabauda 1848-1900", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 16 (2013), pp. 1-18.

[13] BURDIEL, Isabel: *Isabel II. Una biografía (1830-1904)*, Madrid, Taurus, 2010. VILCHES, Jorge: *Isabel II: imágenes de una reina*, Madrid, Síntesis, 2007.

[14] BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: "La Casa Real de Amadeo I de Saboya. Rasgos organizativos", en SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Mª Dolores del Mar (coord.): *Corte y monarquía…*, *op. cit.*, pp. 259-299.

[15] PASCUAL SASTRE, Isabel María: "La Corte bajo una constitución democrática. La Casa Real en el reinado de Amadeo I", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio…*, *op. cit.*, pp. 263-299.

del siglo XIX tuvieron cuatro posiciones respecto a esta cuestión.

Por una parte, estaban quienes juzgaban que la Casa Real debía poder elegir sin ninguna cortapisa y sin ninguna intervención del Gobierno a todos sus empleados. Era la posición de los moderados menos liberales y más próximos al carlismo, que entendían que no se podía poner ninguna limitación al rey.

Junto a ellos, y en segundo lugar, en el mismo partido moderado, estuvo la posición de su líder Narváez o del marqués de Miraflores, que juzgaron necesaria alguna intervención del gobierno en la Real Casa, pero más que para limitar a la Corona, con el fin de evitar que ésta fuera pasto de influencias no legítimas de grupos pujantes en la corte que pudieran conducirle a la toma de decisiones políticas diferentes o contrarias a las posiciones del Gobierno[16]; para ello, concibieron y crearon una figura especial (que tuvo corta vida, pero especial significación, pues se intentó resucitar en posteriores circunstancias) como fue la del *Gobernador* de Palacio[17].

En tercer lugar, estuvo la posición del partido progresista, que entendió y decretó (durante la regencia de Espartero o en el bienio que estuvo en el poder) que era el Gobierno quien debía supervisar la designación de los altos funcionarios de Palacio, de manera que serían nombrados por la Reina, pero a propuesta del Consejo de Ministros[18].

Y en cuarto lugar, cuando llegó el Sexenio, y el poder pasó a manos de una coalición de progresistas y demócratas con unionistas, cabría preguntarse qué sistema promovieron o sostuvieron. En teoría, fue la libertad más absoluta del monarca para elegir a quienes debían personificar los altos cargos palatinos. Aparentemente era la misma posición de respetar la libérrima voluntad del rey como en el caso de los moderados lindantes con el carlismo; ahora bien, las motivaciones obviamente eran bien diferentes. Entre otras razones ahora se esgrimían: «la de no cercenar al primer ciudadano de la Nación el derecho que la ley concede al último de organizar su casa como tenga por conveniente. Si el monarca en los asuntos públicos debe seguir las corrientes de la opinión, y a veces sufrir el oleaje de las pasiones políticas, en su Real Alcá-

[16] PANDO FERNÁNDEZ DE PINEDO Manuel: *Memoria económica y administrativa relativa al tiempo transcurrido entre el 28 de octubre de 1847, día en que se encargó del Gobierno del Real Palacio y Patrimonio el marqués de Miraflores, al 18 de octubre de 1848 en que hizo dimisión de dicho destino, y S.M. se sirvió aceptarla*, Madrid, Impr. de la Viuda de Calero, 1848, p. 11.

[17] TEJA REGLERO, Natalia: "El control de la corte isabelina: las reorganizaciones de la Real Casa y Patrimonio entre abril de 1847 y octubre de 1848". (en prensa). *Id.*: "La Casa Real de Isabel II: dos momentos clave en la corte del siglo XIX", en MORENO SECO, Mónica; FERNÁNDEZ-SIRVENT, Rafael; y GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana (coords.): *Del siglo XIX al XXI: tendencias y debates.* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, pp. 738-751. *Id.*: "Los últimos años de la Casa Real de Isabel II: entre la dualidad y la centralización (1862-1868)", en MARTÍNEZ MILLÁN, José y QUILES ALBERO, David (coords.): *Crisis y descomposición del sistema cortesano*…, *op. cit.*, pp. 309-320.

[18] Exposición a S.M. de la Presidencia del Consejo de Ministros. San Lorenzo, 15.IX.1855. Va acompañada de tres reales decretos por los que el Mayordomo mayor, la Camarera mayor y el Intendente general de Palacio pasaban a ser cargos nombrados por la reina a propuesta del Consejo de Ministros. *Gaceta de Madrid*, nº 988, 16 septiembre 1855, p. 1. Estos decretos fueron derogados un año después por el RD de 15 de octubre de 1856, una vez concluido el bienio progresista, habiendo subido Narváez al poder.

zar de puertas adentro tiene incuestionable derecho para tomar a su servicio los que sean más de su agrado y naturalmente escogidos entre los más idóneos y más dignos»[19]. De esta forma, se cerraba un círculo, volviendo al punto de partida, el de los moderados menos liberales, es decir, la absoluta libertad del rey. Ahora bien, en este caso, la concesión teórica de una completa autonomía a la Corona en este ámbito era el fruto de la confianza en su lealtad al específico sistema monárquico que establecía la Constitución del 69. Y en la práctica, ¿pudo Amadeo I gozar de aquella independencia teórica?

La lealtad de dicho monarca con el sistema político establecido, no anduvo pareja con la abstención de los partidos que sustentaban a la monarquía nacional y democrática, de inmiscuirse en los nombramientos y permanencia de ciertos altos funcionarios de Palacio. «No comprendo por qué, en España, a cada cambio de gabinete, tiene que cambiar la servidumbre de los Reyes»[20]. La realidad fue ésta, que durante el reinado de Amadeo I, los partidos que alcanzaron el poder pretendieron colocar entre los altos cargos palatinos (particularmente en la Mayordomía Mayor, o sea, en el ramo civil de la Real Casa, y en el Cuarto Militar, así como en el Cuarto de la Reina) a personas de su completa confianza; tal vez no para controlar la vida del Rey, pero sí para orientarle sutilmente en sus decisiones. Dicho de otro modo, los dos Mayordomos Mayores titulares que estuvieron más largo tiempo en el cargo -ambos siete meses (ver Anexo 1)- respondieron al partido del que procedían: el primero, el duque de Tetuán a la Unión Liberal, como su apellido O'Donnell induce a pensar; y el último, el conde de Rius, yerno de Olózaga, al partido progresista, en su fracción radical de Ruiz Zorrilla[21]. En definitiva, tal como estaba regulada la monarquía nacional y democrática -que no parlamentaria- en la Constitución del 69, el Rey conservaba una serie de prerrogativas, como la formación de gobiernos y disolución del parlamento[22], que los partidos políticos quisieron tener controladas y

[19] Especie de exposición de motivos que antecede a las propias "Instrucciones" que regulaban el Cuarto Militar del Rey, exposición redactada por el entonces Jefe del Cuarto, el teniente general José de la Gándara y Navarro. *Gaceta de Madrid*, 11 de enero de 1872, p. 1.

[20] Así lo expresó el rey Amadeo I al presidente del Consejo de Ministros Sagasta, cuando éste le obligó a deshacerse de su Jefe del Cuarto Militar José de la Gándara y Navarro, en mayo de 1872. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria, reyes de España. 1870-1873*, Palma de Mallorca, Impr. de Mossèn Alcover, 1959, p. 233. Sin embargo, ésta era una praxis también presente en la vida política italiana y que el príncipe Amadeo había visto incluso poco antes de venir a España. Por poner un ejemplo, en diciembre de 1869, cuando entró en crisis el tercer gobierno Menabrea, y Víctor Manuel II decidió dar a Giovanni Lanza el encargo de formación del nuevo gabinete, éste le puso como condición explícita la salida del entonces Ministro de la RC Gualterio, quien obediente presentó su dimisión al monarca italiano. UGOLINI, Romano: "Filippo Antonio Gualterio ministro della Real Casa, la «pazzia», gli ultimi anni", en NADA, Narciso; PACIFICI, Vincenzo G.; e UGOLINI, Romano: *Filippo Antonio Gualterio (1819-1874)*, Perugia, Quattroemme, 1999, p. 146.

[21] PASCUAL SASTRE, Isabel María: "La Corte bajo una constitución democrática…", *op. cit.*, pp. 284-293.

[22] Según Bolaños Mejías, la facultad de disolver las Cámaras fue "una introducción novedosa en la regulación de dichas atribuciones" regias, pero que precisamente se convirtió en una "fórmula mágica" que todos los partidos pretendieron del Rey ante el menor conflicto político. BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: *El reinado de Amadeo de Saboya y la monarquía constitucional*, Madrid, UNED, 1999, p. 97.

entendieron que, desde dentro de Palacio, era más fácil hacerlo.

Pasemos ahora a examinar cómo el nuevo monarca fue organizando y configurando institucionalmente su Casa (es decir, sus diversas dependencias), en el contexto de completa libertad organizativa que acabamos de esbozar. La Casa Real de Amadeo I contó con dos importantes instrumentos jurídico-administrativos con los que regularse y que ahora sirven para verificar la coherencia entre organigramas, plantillas y gastos. Por un lado, los reglamentos generales para el conjunto de su Casa, de los que llegó a aprobar dos y trataremos más adelante: el *Reglamento de la Real Casa, dado por S.M. el Rey Don Amadeo en 1º de Noviembre de 1871*[23] y la *Ordenanza de la Real Casa y Patrimonio, 9 de noviembre de 1872*[24]. Y, por otro lado, una herramienta muy novedosa y fundamental para la gestión, como serían los presupuestos generales de gastos, que también serían dos: el *Presupuesto General de Gastos de la Real Casa y Patrimonio para el año 1871*[25] y el *Presupuesto General de Gastos de la Real Casa y Patrimonio para el año 1872*[26].

Antes de la llegada del nuevo rey, en los días del atentado de Prim y de su agonía, las Cortes Constituyentes aprobaron dos cuestiones que afectarían directamente al monarca, pero que le vinieron dadas. Primeramente, la ley sobre consignación de la Casa Real: la dotación del Rey era de 6 millones de pesetas, una tercera parte menos de la que había tenido a disposición la anterior dinastía[27] y prácticamente la mitad de la cantidad que tenía a disposición su padre, el rey de Italia (ver Anexos 2 a 4). Y, en segundo lugar, el ceremonial para el acto de juramento del rey, un acto parco, pero muy simbólico, consistente en la lectura de la Constitución de 1869, y el juramento de guardar y hacer guardar la misma y las leyes del Reino por parte del monarca, en pie (como el resto de los concurrentes a las tribunas), mientras el presidente de las Cortes Constituyentes permanecería –el único- sentado[28]. He aquí los dos límites dentro de los cuales el Rey tendría que edificar su Casa: un límite económico y un límite jurídico-político.

Una de las primeras cuestiones que quiso atender Amadeo I, a los pocos días de llegar a su nueva morada, fue la triste situación de las clases pasivas de Palacio, de la que vino a enterarse. Medio año antes (en junio 1870), se había declarado

[23] Madrid, Imprenta de Quirós, 1871. AGP, Administración General, leg. 947. (A partir de aquí se citará como *Reglamento 1871*).

[24] Madrid, por Quirós, Impresor de Cámara, 1872. AGP, Administración General, leg. 947. (A partir de aquí se citará como *Ordenanza 1872*).

[25] Madrid, Imprenta de Quirós, 1871. AGP, Biblioteca Auxiliar, registro 2185. (A partir de aquí se citará como *Presupuesto 1871*).

[26] Madrid, Imprenta de Quirós, 1872. AGP, Biblioteca Auxiliar, registro 651/f350. (A partir de aquí se citará como *Presupuesto 1872*).

[27] El heredero recibiría 500.000 ptas. (mientras que el príncipe Alfonso había gozado de 612.000 ptas.). Y la asignación para conservación de edificios de la corona ascendería a un millón de ptas.; frente a las rentas de los bienes patrimoniales -el antiguo mayorazgo de la Corona, fundado por la ley de 12 de mayo de 1865-, que ascendía a entre 2,5 y 3 millones de ptas. *DSCC*, nº 328, 27.XII.1870, pp. 9499-9502; y nº 329, 28.XII.1870, apéndice 2º. BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: "La Casa real de Amadeo I…", *op. cit.*, pp. 266-267.

[28] *DSCC*, nº 329, 28.XII.1870, apéndice 3º. Cfr. *La Ilustración Española y Americana*, año XV, nº 2, 15.I.1871, pp. 32-33.

suprimido el Monte-Pío de la Real Casa[29], incorporando a sus jubilados a las clases pasivas del Estado[30]. Dado que el Estado no podía disponer de fondos de ninguna clase para atender al pago de esta obligación mientras las Cortes no votaran el crédito necesario, «S. M. deseando aliviar en lo posible la suerte de estas familias» dispuso que desde aquel mismo mes de enero se liquidaran los haberes a las clases pasivas de Palacio y se les abonara la pensión a que tuvieran derecho, «con cargo a la lista civil, de cuyo importe deducirá el Ministro de Hacienda la cantidad que emplee en dicha atención»[31]. Era un gesto inicial muy significativo de cara al trato con el personal de la Corte, teniendo generosa deferencia con los empleados de la dinastía decaída, gesto que causó buen efecto[32].

Es fácil que el nuevo rey no tuviera un proyecto de Casa Real cerrado a su venida a España, pero queda claro que su estructura básica sí la traía esbozada en su mente. Si hasta entonces, la Corte española se había organizado en torno a una distinción funcional entre etiqueta, y gobierno y administración, a partir de ahora la nueva dualidad sería entre civil y militar[33]. De ahí que hubiera dos dependencias principales: un Cuarto Militar de S.M. el Rey[34] y una Mayordomía Mayor[35]. Es posible deducir esto porque, sin disponer de organigrama al efecto, a los dos días de llegar a Palacio en enero de 1871, el monarca nombraba, no sólo a su primer gobierno presidido por el hasta entonces

[29] Que hasta el momento de su supresión, en junio de 1870, se regía por el *Reglamento para el Monte Pío de la Real Casa*, de 2 de mayo de 1839.

[30] *DSCC*, nº 306, 14.VI.1870, apéndice 5º: "Dictamen de la comisión sobre supresión del Montepío de la Real casa e incorporación de los jubilados de la misma a las clases pasivas del Estado".

[31] RO de 14.I.1871 disponiendo que desde enero del mismo año se liquiden los haberes de las clases pasivas de Palacio con sujeción del dictamen de las Cortes Constituyentes [de 14.VI.1870]. *Legislación del Patrimonio de la Corona desde 12 de mayo de 1865 hasta 30 de junio de 1875*, Madrid, Imprenta de la Riva, 1875, pp. 41-43.

[32] "Soy más realista que el Rey y hago votos para que Amadeo se consolide y dure mucho; en cuanto a él no lo hace mal, va mucho y de compromiso a los cuarteles, y los soldados le van conociendo; ha dado varios golpes buenos como pagar el Montepío de los antiguos empleados de Palacio,…". Carta del barón de Benifayó a su hermano duque de Fernán Núñez. Madrid, 8.I.1871. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria*…, *op. cit.*, p. 143.

[33] MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado*…, *op. cit.*, particularmente el "Apéndice.- Contribución al estudio de los servicios de apoyo de la Jefatura del Estado en el Derecho español", pp. 455-504. SÁNCHEZ GONZALÉZ, Mª Dolores del Mar: "La Casa del Rey y la Casa de la reina en la monarquía liberal contemporánea", en ESCUDERO LÓPEZ, José Antonio (coord.): *El Rey: Historia de la Monarquía*, Madrid, Planeta, 2008, vol. 2, pp. 259-274.

[34] Para el estudio de esta dependencia decimonónica, ver la póstuma y exhaustiva obra de ALONSO JUANOLA, Vicente: *El Cuarto Militar. Desde D. Francisco de Asís hasta D. Alfonso XIII*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2012, con la composición del Cuarto por años y las tablas de sus componentes, con fecha de nombramiento y cese. (Para Amadeo I, pp. 57-74). Y CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso de: "El Cuarto Militar del Rey: la institución, las personas", *Cuadernos de Ayala*, 52 (octubre-diciembre 2012), pp. 3-24.

[35] Para un estudio de la Mayordomía Mayor a lo largo del Ochocientos, ver LÓPEZ SÁNCHEZ, Carmina: *La mano del rey: el mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Bahamonde Magro. Universidad Carlos III de Madrid, 2017. *Id.*: "El ordenamiento interno de Palacio en el siglo XIX: reglamentos y ordenanzas", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio*…, *op. cit.*, pp. 121-153. *Id.*: "En la cúspide del poder: el mayordomo mayor en el siglo XIX (1833-1885)", *Ayer*, 113 (2019), pp. 135-160 (para Amadeo I, pp. 154-156). *Id.*: *La mano del rey: El mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*, Alcalá de Henares, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2019. (Para Amadeo I, pp. 177-206).

Regente del Reino, duque de la Torre, sino también –el mismo día- al Jefe del Cuarto Militar y al Mayordomo Mayor, ambos aristócratas, grandes de España y militares (ver Anexo 1)[36]. Respecto a estos nombramientos sólo señalar que el Mayordomo Mayor, duque de Tetuán, era el sobrino del fundador de la Unión Liberal y militaba en dicho partido, que ahora lideraba el flamante presidente del gobierno. Por tanto, es razonable imaginar que Serrano pudo (o quiso) influir en que Amadeo I nombrara al sobrino y heredero del difunto Leopoldo O'Donnell como su Mayordomo Mayor; por lo demás, su trayectoria le hacía merecedor del cargo. En todo caso, esto era una primera señal de que el partido en el gobierno deseaba tener en uno de los dos puestos clave de la Corte a uno de los suyos, es de suponer que para conocer e influir en los pasos del rey. Hay que añadir que el mismo día 4 de enero, el monarca nombraba también a su Primer Montero en la persona de Julio Falcó D'Adda, barón de Benifayo[37], hijo menor del Príncipe Pío[38], un personaje tan relevante de esa corte para ser calificado de «sombra inseparable de Don Amadeo»[39]. Así narraba Benifayó a su hermano el duque de Fernán Núñez sus primeras actuaciones en el cargo:

> Dos veces he cazado con el Rey, siempre a caballo pues es lo que más le gusta. La primera vez llevó a unos ayudantes, pero la segunda fuimos él y yo; me anunció que debíamos hacer barbaridades a caballo y le puse tres caballos para relevo, lo mismo para mí, llevamos galgos y estuvimos desde las dos hasta las seis cazando a escape, cogimos a la carrera cinco liebres y yo tuve la suerte de que el Rey no hiciera más que yo[40].

Al día siguiente del nombramiento del gobierno, del Jefe del Cuarto Militar, del Mayordomo Mayor y del Primer Montero, el monarca también designaba a los miembros del Cuarto de S.M. la Reina[41], a pesar de que ésta aún no había llegado y tardaría en hacerlo un par de meses. Constaba de dos Camareras Mayores honorarias (sin sueldo): la duquesa de la Torre (esposa del presidente del Gobierno) y la duquesa viuda de Prim[42]; un Pri-

[36] Para conocer la personalidad y trayectoria de cada uno de los titulares de ambas dependencias durante el reinado de Amadeo I, ver PASCUAL SASTRE, Isabel María: "La Corte bajo una constitución democrática...", *op. cit.*, pp. 280-293.

[37] AGP, Personal, caja 2677/exp. 40.

[38] En una carta del 13.II.1871, el Príncipe Pío contaba: "Julio cesó como Ayudante de Serrano y tiene el empleo de Montero del nuevo Rey; eso es, la dirección de las cacerías reales, lo que le proporciona satisfacer su pasión por la caza. Julio ha ido por dos veces a cazar las liebres a caballo detrás de los galgos, diversión que parece gustó mucho el otro día a Don Amadeo". SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, p. 174.

[39] *Ibid.*, p. 173.

[40] Carta de Julio a Manuel Falcó D'Adda. Madrid, 19.II.1871. *Ibid.*, p. 174.

[41] Para comparar este Cuarto de la Reina Mª Victoria con reinados anteriores y posteriores, ver SAN NARCISO MARTÍN, David: "Políticas desde las cámaras de Palacio. Las Camareras Mayores en la España Liberal (1808-1868)", en SÁNCHEZ, Raquel (coord.): Dossier "El poder informal:…", *op. cit.*, pp. 9-31. *Id.*: "Palaciegas en los bastidores de la política. Los destinos femeninos en la corte de los Borbones (1833-1885)", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio…*, *op. cit.*, pp. 217-242. MORAL RONCAL, Antonio Manuel: "La Camarería Mayor en la corte de Fernando VII: Un espacio nobiliario de poder informal y capital simbólico", *Hispania*, vol. 80, nº 264 (2020), pp. 139-167.

[42] Ninguna de las dos llegó a aceptar el puesto efectivo de Camarera Mayor por su eterna rivalidad. Ante las vacilaciones de esas dos duquesas, se le ofreció el cargo a la duquesa de Fernán Núñez,

mer Gentil-hombre (marqués de los Ulagares[43]); tres damas de honor (la condesa de Almina[44], la duquesa de Tetuán[45] y la duquesa de Hornachuelo[46]), más el personal subalterno[47]. Con la aprobación del *Reglamento 1871*, el Cuarto de S.M. la Reina quedaría compuesto por una Camarera Mayor (con categoría de Jefe de Palacio, con una secretaría), cuatro Damas de Honor en ejercicio, un Primer Gentil-hombre, cuatro Damas de los Reales Príncipes (que deberían ser viudas)[48] y Damas de Honor honorarias (sólo para «asistir a los actos de ceremonia y etiqueta»). Esta estructura se mantuvo en la *Ordenanza 1872*. Respecto a los medios a disposición, el *Presupuesto 1871* asignaba al Cuarto de la Reina 45.000 ptas. (sin desglosar). Un año después, en el *Presupuesto 1872*, la asignación casi se había duplicado: 87.000 ptas.

Llevando apenas dos semanas en España, Amadeo I se determinaba a aprobar la planta del personal y sueldo de las dos principales dependencias de su RC, la Mayordomía Mayor[49] y el Cuarto Militar de S.M. el Rey[50] (el monarca había empezado a nombrar a los miembros de dicho Cuarto ya en Turín desde diciembre de 1870[51]), designando a las personas que iban a ocupar dichos puestos.

quien también lo rechazó. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, pp. 175-183.

43 Matías Edmundo Tirel Gómez de las Casas, casado "con Inés de Girón hija de los Duques de Ahumada, estaba emparentado con el General Serrano. Su tacto, su caballerosidad y su fino humor hará que sea muy apreciado por la Soberana". SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, p. 183. Desde 18.III.1871 era Gentil-hombre de la RC, destinado a prestar su servicio cerca de la Reina. Posteriormente, el 4.XI.1871 fue nombrado Primer Gentil-hombre de la Reina. Un año después, en octubre de 1872, presentó su dimisión al sentirse ofendido por el presidente del Gobierno Ruiz Zorrilla. Le fue admitida de inmediato. La Reina, entristecida, anunció "que se anulaba el cargo, porque no deseaba reemplazarlo con nadie". *Ibid.*, pp. 276-277. En efecto, por RD de 8.X.1872, el Rey suprimió dicha plaza. AGP, Personal, caja 1049 / exp. 43.

44 Mª Antonia Ros de Olano Quintana era la hija mayor del famoso general, poeta y escritor, y estaba casada con el diplomático gallego Melchor José Sangro y Rueda.

45 María Vargas, esposa del entonces Mayordomo Mayor, Carlos Manuel O'Donnell, sobrino y heredero del general Leopoldo, fundador de la Unión Liberal.

46 María del Consuelo Lozada de Hoces, que vivía en Córdoba.

47 AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

48 A partir de la venida en marzo de la Reina a España, se habían creado (por RD de 10.III.1871) cuatro plazas de Damas de S.M. la Reina, de las que sólo se cubrieron tres por mujeres viudas. Eran: Leonor Gónzález, viuda de Hevia, coronel de Artillería, que pasó a ser Aya de los principitos; Matilde Rojas, viuda del político progresista Pascual Madoz, que acababa de morir en Génova, durante el viaje de la Comisión parlamentaria a Italia, que era la más conocida; y Carolina Pardo Pimentel, hija del Brigadier de Ingenieros de este nombre y viuda de Lhemkuhl. Cada una recibiría un haber anual de 6.000 ptas. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23. Estas Damas pasaron a denominarse "Damas de Servicio", según el *Reglamento 1872*. Y se las conoció como "Damas chicas". Ver SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, p. 183.

49 Planta del personal y sueldos de la Mayordomía de S.M., aprobada el 14.I.1871; otra de 14.V.1871; y todavía otra de 17.XII.1871, que fueron ampliando ligera y sucesivamente el número de su personal. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

50 Plantilla del personal y sueldos de la Secretaría del Cuarto Militar de S.M. el Rey, aprobada por S.M. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

51 BALAGUER, Víctor: "Páginas de un diario" [del viaje a Italia con la comisión parlamentaria en noviembre-diciembre de 1870], en *Id.*: *Memorias de un constituyente. Estudios históricos y políticos*, Madrid, Medina y Navarro, 1872, pp. 177-178. NEGRÍN, Ignacio de: *Crónica de la expedición a Italia verificada por la escuadra española del Mediterráneo en Noviembre y Diciembre de 1870 para conducir la diputación de las Cortes Constituyentes que había de ofrecer la corona de España al Príncipe Amadeo de Saboya y trasladar al monarca electo al puerto de Cartagena. Escrita de orden del Excmo. Sr. Mi-*

Dos semanas después, el 1 de febrero, el monarca nombraba Caballerizo, Montero y Ballestero Mayor (al propio Mayordomo Mayor, duque de Tetuán), aprobando la planta del personal de la Dirección General de las Reales Caballerizas y Montería[52]. Era la tercera dependencia que creaba. Con todo, a finales de marzo, el rey suprimió la plaza de Caballerizo Mayor, dejando al frente de las Reales Caballerizas a su Director General[53]. Sin embargo, sabemos que las Reales Caballerizas y Montería pronto quedaron divididas en dos dependencias: las Reales Caballerizas (con el Director General al frente) y la Real Montería y Ballestería[54] (con el Primer Montero y Ballestero de S.M.). Este segundo cargo estaba confiado, desde principios de enero al barón de Benifayó[55]. En función de esta división, fueron aprobadas en julio (18.VII.71) las atribuciones y deberes del Primer Montero y Ballestero, firmadas por Benifayó. En octubre llegaría el turno para el *Reglamento para el servicio de la Montería, Ballestería y Armería*[56], redactado por el mismo Benifayó y publicado en la capital, a cuyo frente estaba el Primer Montero y Ballestero (también responsable de la Real Armería), que no recibiría órdenes más que directamente del Rey. No obstante, apenas un mes después era aprobado y salía publicado el *Reglamento 1871*, en donde se observa que había desaparecido el cargo de Primer Montero y Ballestero. Aparecían de nuevo como una única dependencia las Reales Caballerizas y Montería, a cuyo frente estaba el «Director general de las Reales Caballerizas y Montería», quien dependería directamente del Rey y obedecería órdenes tanto del Jefe del Cuarto Militar, como del Mayordomo Mayor. En consecuencia, a los cuatro días el monarca nombraba como nuevo «Director general» a su Primer Montero y Ballestero, el barón de Benifayó, y a los ocho días, aprobaba una especie de atribuciones y deberes de dicho «Director General» (9.XI.1871), concretando sus funciones, que llevaban la rúbrica de Benifayó, quien había tomado posesión de dicho cargo el día anterior[57]. Así se mantuvo esta dependencia y, cuando se aprobó, un año después, la nueva *Ordenanza 1872*, nada

nistro de Marina y Presidente del Almirantazgo D. José Mª Beranger, Madrid, Impr. de Miguel Ginesta, 1871, p. 92.

[52] Planta del personal de la Dirección General de las Reales Caballerizas y Montería. Comprendía: la Secretaría del Caballerizo Mayor, la Dirección de las Reales Caballerizas y Montería, veterinarios, guadarnés general, guadarnés diario y taller de limpieza, guadarnés de posta, taller de sillero y guarnicionero, picadero, guarda ropa diario, cocheros y lacayos, postillones a la Dumont para SS.MM. y AA., palafreneros, y servicio y cuidado de las mulas. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[53] Por RD de 30.III.1871 se suprimió la plaza de Caballerizo, Montero y Ballestero Mayor, para la que había sido nombrado el propio Mayordomo Mayor, duque de Tetuán, cargo que ya no volvió a existir hasta el final del reinado. En cambio, como Director General de las Reales Caballerizas estaba Manuel Serrano Acebrón, desde 5.I.1871 hasta 5.XI.1871. El día anterior al cese de Manuel Serrano era nombrado su sucesor Julio Falcó D'Adda, barón de Benifayó, que tomó posesión día 8. Ver la Planta del personal de la Dirección General de las RR. Caballerías y Montería.

[54] Así aparece luego en el *Presupuesto 1871*.

[55] AGP, Reinados, Amadeo I, caja 38 / exp. 59.

[56] *Reglamento para el servicio de la Montería, Ballestería y Armería.* Aprobado en Palacio, 2.X.1871. Madrid, Imprenta de Quirós, 1871. Biblioteca del Real Palacio: DIG/CAJ/FOLLFOL/140 (11)B.

[57] AGP, Personal, caja 26777 / exp. 40. Esta misma signatura es la del expediente personal de Julio Falcó D'Adda, barón de Benifayó. Al frente de dicha "Dirección General" había estado hasta entonces Manuel Serrano Acebrón, desde 5.I.1871 hasta 5.XI.1871. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

cambiaba en su estructura[58]. Con todo, apenas pasadas tres semanas, el Rey expedía un RD de 30.XI.1872, por el que «vengo en crear en Mi Real Casa y Corte el cargo de Caballerizo Mayor y Montero Mayor con la categoría de Jefe Superior de Palacio, teniendo su puesto inmediatamente después del Jefe del Cuarto Militar y del Mayordomo Mayor». Ese mismo día nombraba para tal al propio barón de Benifayó[59]. Era volver al principio, al cargo que había tenido inicialmente el duque de Tetuán y que había desaparecido a finales de marzo de 1871.

También a principios de febrero de 1871, el rey había aprobado un RD de composición o estructura organizativa de su Cuarto Militar[60]. Apenas una semana después, el 9 de febrero, daba luz verde a dos plantas de personal y sueldo: la planta de la secretaría de la Real Estampilla[61] y la de empleados generales de la RC. Éstos incluían: dos abogados consultores, dos procuradores y dos inspectores: uno de Obras Hidráulicas y otro de Montes y Bosques[62]. Interesante observar que los dos abogados consultores designados eran Eugenio Montero de los Ríos, que había sido ministro de Gracia y Justicia y volvería a serlo dos veces en el reinado de Amadeo I en los dos gobiernos del radical Ruiz Zorrilla, y Manuel Ortiz de Pinedo, que había sido miembro de la Junta Revolucionaria Interina de 1868.

A comienzos de marzo de 1871, seguramente con la llegada de su esposa, creaba las plazas de Gentiles hombres de la RC y Corte[63] en número ilimitado, cuyo cargo sería honorario, si bien uno prestaría constantemente servicio cerca de la reina y éste sí estaría retribuido. Para ello se estableció la planta correspondiente[64]. El mismo día también se creaban cuatro plazas de Mayordomo de Semana y posteriormente se estableció su plantilla. Uno de ellos fue el entonces marqués de la Ensenada (Juan Terrazas de Lastra)[65].

[58] Título XII: De las Reales Caballerizas y Montería.

[59] AGP, Personal, caja 2677/exp. 40.

[60] RD de 3.II.1871, firmado por el Rey y el ministro de Guerra Francisco Serrano y publicado en la *Gaceta de Madrid*, 4.II.1871, p. 1. Se completó con el RD de 25.II.1871 de artículo único, firmado por ambos. AGP, Administración General, legajo 441. (Esto es así porque, como explica Menéndez Rexach, "Los jefes principales se nombraban por Real Decreto y el resto por Real Orden. Los Reales Decretos de nombramiento de jefes civiles no llevan refrendo. En cambio, todos los nombramientos militares van refrendados por el ministro de la Guerra". MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, p. 498). Seguidamente, el 15.III.1871, una nueva disposición del rey, para que los Generales, Jefes y Oficiales del Ejército empleados en el Cuarto Militar aparecieran segregados de sus respectivas clases, establecía que se formara cada mes una nómina con aplicación al presupuesto del ministerio de la Guerra (quedando pendientes los Ayudantes pertenecientes a la Marina). AGP, Administración General, legajo 441.

[61] AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[62] AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[63] Para compararlos con los gentiles hombres en otros reinados anteriores y posteriores, ver SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel: "Los gentilhombres de Palacio y la política informal en torno al monarca en España (1833-1885)", en *Id.* (coord.): Dossier "El poder informal:…", *op. cit.*, pp. 33-64. *Id.*: "A la sombra del monarca. Los cargos masculinos en la corte española (1833-1885)", en SÁNCHEZ, Raquel y SAN NARCISO, David (eds.): *La cuestión de Palacio…*, *op. cit.*, pp. 185-215.

[64] RD de 2.III.1871 por el que se crean las plazas de Gentiles hombres de la RC. Y planta de los Gentiles hombres de la RC. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[65] RD de 2.III.1871 de creación de 4 plazas de Mayordomos de Semana. En virtud de este decreto, el Mayordomo Mayor estableció la plantilla el 22.XII.1871. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

Igualmente, a finales de ese mes de marzo de 1871, empezaban los nombramientos para la Pro-Capellanía Mayor, con el Pro-Capellán (Bernardo Rodrigo López) y el secretario (Vicente Valls)[66]. En otoño se aprobaba el *Reglamento 1871*, gracias al cual es posible saber que la Real Capilla tendría como jefe al Pro-Capellán Mayor, quien dependería del Mayordomo Mayor en todo lo relativo a las ceremonias, etiqueta y el nombramiento del personal de la Iglesia. Y se especificaba que, si fuera Obispo o Arzobispo, tendría categoría de Jefe de Palacio y podría despachar directamente con el Rey. A principios del año 1872 (13.I.1872), se aprobó una planta de la Real Capilla, que sería reformada por otra dos meses después (28.II.1872), en la que permanecía Bernardo Rodrigo López, ahora en el destino de Cura Presidente, seguido por Francisco de Paula Méndez Gómez, capellán de honor. Esta última planta iba acompañada por una planta de personal eclesiástico destinado a que ayudara a levantar las cargas de la Real Capilla. Allí el secretario de la pro-capellanía ya no era Vicente Valls, sino que aparecía como interino Marcelino Gómez de la Serna[67]. A finales de aquel año, aparecía la nueva *Ordenanza 1872*. Su Título V consagrado a la Real Capilla no variaba prácticamente lo aprobado un año antes. Sólo especificaba que el Pro-Capellán Mayor «ejercerá las funciones eclesiásticas que le confieran las Bulas»[68]; que estarían a él subordinados «en lo espiritual, todos los empleados y dependientes» de la RC[69]; y que se aprobaría un «reglamento particular» de la Real Capilla. Sabemos que al final del reinado, en febrero de 1873, con motivo del alumbramiento del tercer hijo de los reyes, sólo existía un Pro-Capellán Mayor interino, que era Francisco de Paula Méndez Gómez, Predicador de S.M.[70].

3.- LA GESTIÓN ECONÓMICA, LA MÁS PROACTIVA

Entre abril y agosto, la labor organizativa de la RC se centró en gestionar los recursos económicos. La novedad es que tan ardua tarea estuvo dividida en dos cargos: uno que se ocuparía de la administración exclusivamente del Palacio Real en Madrid y el otro, el de mayor peso, sería el responsable de todo el Patrimonio de la RC.

El primer cargo fue el de Jefe Económico. Ya desde mitad de enero de 1871, el rey nombró para el mismo a Gaspar Salcedo y Anguiano[71], un militar que se

[66] Por RD de 29.III.1871, se nombraba Pro-Capellán Mayor a Bernardo Rodrigo López. Y el 1.IV.1871 era designado secretario de la Pro-Capellanía, Vicente Valls. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[67] AGP, Reinados, Amadeo I, caja 23.

[68] *Bulas y Breves Pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla, publicadas por la Real Casa*. Madrid, [s.n.], 1878.

[69] COMELLA GUTIÉRREZ, Beatriz: "La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)", *Hispania Sacra*, vol. 58, nº 117 (2006), pp. 145-170.

[70] *Gaceta de Madrid*, 9.II.1873, p. 461.

[71] AGP, Personal, caja 948, expediente 44. Nombrado el 17.I.1871, con un sueldo de 7.500 ptas. anuales, Gaspar Salcedo cesó el 11.VII.1872, coincidiendo con la llegada del 6º y último gobierno del reinado, presidido por Ruiz Zorrilla. El mismo día, el monarca nombraba por RD a su sucesor, Blas Rodríguez Ojea, que tomó posesión el 16.VII.1872. A partir de entonces, la Dirección

ocuparía de la administración económica sólo del Real Alcázar, en un cargo mezcla de alcaide modernizado y gerente[72], aprobándose en abril la plantilla del personal y sueldo del conjunto de la Administración económica de la RC.[73]. En junio quedaban fijados las atribuciones y deberes del Director Económico, como «Jefe local de Palacio», bajo las órdenes sólo del Mayordomo Mayor[74]. Así quedó reflejado, de forma resumida, en noviembre cuando se aprobó el *Reglamento 1871*. Sin embargo, un año después de haber fijado sus atribuciones, el monarca suprimía la Dirección Económica de la RC, la reemplazaba por una Inspección Económica, a las órdenes de la Mayordomía Mayor[75], y nombraba Inspector Económico a Blas Rodríguez Ojea[76]. Con todo, la vida tan efímera de este cargo de Inspector Económico permite suponer que, tal vez, pudieron darse situaciones delicadas o existir sospechas, que llevaron a la modificación de un puesto que, no obstante, al mes siguiente, al salir la *Ordenanza 1872* estaba ya olvidado (sólo existía de nuevo el Director Económico). No obstante, en un documento firmado dos semanas después por el Mayordomo Mayor, se seguía apelando a esta dependencia y a su responsable[77].

Para el segundo cargo, el más importante, Director del Real Patrimonio[78], se partió de encontrar a la persona capaz de concebir e implantar un sistema eficiente que sacara el máximo partido posible a la dotación de la Corona, que había menguado en un tercio respecto a Isabel II. Sería el responsable de la administración del Real Patrimonio y Tesorería, para el que ya había sido nombrado, desde el 15 de enero, Juan Francisco Mochales y Gadea como Director General[79]. Era el puesto verdaderamente clave, pues dependía directamente del monarca, sin

Económica de la RC pasó a denominarse Inspección Económica de la RC y el nuevo Inspector pasó a cobrar sólo 6.500 ptas. anuales.

72 "El Director Económico aparece como un Alcaide renovado y orientado más a la gestión administrativa de la residencia real que al orden interior de la misma". MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado*…, *op. cit.*, p. 488.

73 AGP, Reinados, Amadeo I, caja 24. Una plantilla de la Administración económica de la RC de 1.IV.1871, incluía la planta del Cuerpo facultativo, de la Real Biblioteca y de la Escuela. Dicha plantilla de abril fue reformada el 31.VIII.1871, con un aumento de sueldo para el Secretario, a petición de su director Gaspar Salcedo. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 36/8.

74 Firmado por Gaspar Salcedo en Palacio, 23.VI.1871. AGP, Personal, caja 948-44.

75 RD de 11.VII.1872 de supresión de la Dirección Económica de la RC. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 37/45.

76 El mismo 11.VII.1872, el Rey cesaba al Coronel de Artillería en la Armada Gaspar Salcedo, tras haberlo destinado al departamento de Cartagena. Éste manifestó haber entregado la Dirección a Blas Rodríguez Ojea, sin poderlo hacer bajo inventario, pues él la había recibido en su día sin inventario. AGP, Personal, caja 948-44.

77 Carta de la Mayordomía Mayor, firmada por el conde de Rius, el 22.XI.1872, y dirigida al Inspector Económico de la RC, pidiéndole un estado de los cuartos habitados en el Real Palacio. La respuesta, sin fecha ni firma, lleva el membrete de la Inspección Económica de la RC. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 35/87.

78 "El Director del Real Patrimonio viene a ser una simbiosis de los tradicionales Intendente y Contador". MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado*…, *op. cit.*, p. 488.

79 AGP, Personal, caja 688, expediente 21. Medio año antes, el 28.V.1870, por decreto del Regente Serrano, Juan Francisco Mochales había sido nombrado Subdirector de la Dirección general del Patrimonio que fue de la Corona, con un sueldo de 7.500 ptas. anuales. Luego, por RD del 15.I.1871, Amadeo I le nombraba Director General del Real Patrimonio y Tesorero de la RC.

intermediarios[80], por lo que es de suponer que gozó de su completa confianza. Y así debió ser, porque Amadeo I no podía ignorar que, desde junio de 1870, Mochales había sido el Subdirector de la Dirección General del Patrimonio que fue de la Corona, dependiente del Ministerio de Hacienda, cuyo Director había sido José de Abascal[81] (ver Anexo 5); por tanto, ellos eran quienes habían ejecutado la famosa ley de 18 de diciembre de 1869[82] que declaró extinguido el Patrimonio de la Corona (fundado por la ley de 12 de mayo de 1865), una ley esta del 69 que determinaba los bienes que se reservaban al uso y servicio del rey (título II) y, además, regulaba el caudal privado del monarca (título III)[83]. Podría sorprender que quien había ejecutado tan drástica ley como Subdirector del Patrimonio fuera ahora elegido por el nuevo monarca para confiarle sus bienes. Es de suponer que Amadeo I entendiera que a Juan Francisco Mochales tal vez había que agradecer que hubiera preservado el Patrimonio Real durante la Interinidad. Y, en efecto, fue Mochales quien –a la llegada de Amadeo I y con su nuevo nombramiento de Director General- había sido el encargado de recibir del Ministerio de Hacienda todos los bienes pertenecientes a la Corona para pasarlos a las Reales Manos.

La tarea de Mochales al frente del Real Patrimonio fue, de entrada, poner en marcha las reformas y mejoras que necesitaban las Reales Posesiones, dado el estado de abandono en que se encontraban al llegar a manos de Amadeo I. Sin embargo, no se concibió (o no actuó) como un simple administrador o ejecutor leal de órdenes; sino que quiso que el sentido último que el nuevo rey quería dar al Real Patrimonio fuera entendido y aplicado en todas las inversiones y gastos que se iban a realizar. Seguramente se hizo el intérprete fiel de la voluntad del monarca en esta cuestión fundamental. En la primera circular que envió a los administradores de cada una de las Reales Posesiones, Mochales les comunicaba la importancia acordada por el Rey a la conservación de sus R. Posesiones y, en consecuencia, que éste iba a dedicar a ello no sólo la asignación anual (de un millón de pesetas) que recibía por ley (de 30.XII.1870)[84], sino que -de no ser suficiente- destinaría a ello las cantidades que se requirieran extraídas de la propia lista civil. Este compromiso real derivaba de la voluntad del monarca de que los «gastos que se hagan en sus posesiones Reales no impliquen solo la conservación y mejora de un lugar dedicado a su esparcimiento y recreo y al de su Real Familia, sino que

[80] Por RD de 29.III.1871, Amadeo I dispuso que la Administración del Real Patrimonio con su personal fuera encargada a Juan Francisco Mochales, "con única y exclusiva dependencia de S.M.", en calidad de Jefe Superior del Real Patrimonio. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 38/61. (RD citado en una circular de Mochales, firmada en Madrid, 16.IV.1871).

[81] El rey "no lo hace mal, […]; ha dado varios golpes buenos como pagar el Montepío de los antiguos empleados de Palacio, además ha tenido la suerte de que haya saltado Abascal y demás pillería que había en Palacio". Carta del barón de Benifayó a su hermano duque de Fernán Núñez. Madrid, 8.I.1871. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, p. 143.

[82] Firmada por el Regente Serrano y el Ministro de Hacienda Figuerola. Publicada en la *Gaceta de Madrid*, del domingo 19.XII.1869, p. 1.

[83] GARCÍA MONERRIS, Encarna y GARCÍA MONERRIS, Carmen: *Las Cosas del rey. Historia política de una desavenencia (1808-1874)*, Madrid, Akal, 2015, pp. 211-224.

[84] Publicada en la *Gaceta de Madrid*, de 31.XII.1870, p. 1.

los trabajos que en ellas se ejecuten tengan además por principal fin dar ocupación a los jornaleros de los Reales Sitios»[85]. Es más, Mochales afirmaba que el administrador de cada Real Sitio debía no sólo conservarlo, sino también buscar obtener del mismo la utilidad posible, pero sin correr el peligro de «desnaturalizarse su carácter especial y [de que] se olvidase que más que fincas de producción y rendimiento lo son de recreo y de agrado, y de ornato para las poblaciones en que están situadas»[86]. De ahí que se descartaba un fin fundamentalmente utilitario o economicista, para primar un fin social (de trabajo y ornato) de las poblaciones locales.

Tras una minuciosa labor de inspección de las dependencias de la RC y de las RR. Posesiones y de consulta a sus responsables, Mochales, después de medio año en el cargo, culminaba su ingente tarea con una obra completamente pionera: la elaboración del *Presupuesto 1871*, que sería «el único documento que el Tesorero reconocería como crédito para gastar», dado que la Real Sanción que el monarca se dignaría a prestar al presupuesto cabría ser interpretada «únicamente como la concesión de un crédito contra la Tesorería de la Real Casa». Nunca se habían formado unos presupuestos en la Corte[87] (y nada similar ha aparecido, por ahora); por lo que Mochales –como él mismo subrayaba- se halló sin precedente alguno a imitar[88]; pero, a la vez, con ello buscó, «por así decirlo, crear esta práctica utilísima». En la especie de exposición de motivos que le antecede, Mochales plasmó el sentido último de los mismos y el método usado para elaborarlos, pues «hasta su estructura debe responder al fin principal a que se dirige». Se basaba en «principios severos de recta administración», que requiere «gastar atendiendo a la índole e interés del servicio» y «separándose así de una fastuosa ostentación, como de una estrechez económica», alejándose tanto «de una prodigalidad mal entendida como de una escasez», circunscribiéndose así a los límites que el decoro real exigía. El *Presupuesto 1871* –que preveía la formación de dos presupuestos: uno de ingresos y otro de gastos[89]- implicaba, pues, una mayor ra-

[85] AGP, Reinados, Amadeo I, caja 38/61.

[86] *Ibidem*.

[87] En épocas anteriores, primera mitad del Ochocientos, se entendía por "presupuesto de la Real Casa" a la dotación de la Corona (o lista civil). Vayan aquí dos ejemplos al respecto, uno de 1822 y el otro de 1834. *Dictamen de la Comisión de Hacienda sobre los presupuestos de Casa Real y Estado*, Madrid, Alban y Compañía, 1822, 15 pp. *Dictamen de la Comisión de Señores Procuradores del Reino encargada de examinar el presupuesto de la Casa Real, presentado por el Gobierno al Estamento de los mismos*, Madrid, diciembre 1834, 12 pp.

[88] Con Isabel II, lo que hubo fue un control de los gastos, a través de la correspondiente dependencia que, en cada momento, se ocupaba de los mismos. Por tanto, eran a posteriori: cuentas de obligaciones liquidadas. Y las más detalladas se dieron a partir de 1864, cuando se incorporó a estas labores una figura tan relevante en dicho ámbito como sería Fernando Cos-Gayón. SÁNCHEZ GÓNZÁLEZ, Mª Dolores del Mar: "Cos-Gayón y Pons, Fernando", en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, tomo XIV, pp. 833-836. Si con algo se pudieran comparar los presupuestos de Amadeo I, acaso fuera con la lista de distribución de los gastos isabelinos, es decir, la finalidad a la que irían destinados. Cfr. *Reglamento interior de la Secretaría General de la Mayordomía Mayor de la Real Casa*, aprobado por RO de 28.VI.1867. Madrid, por Aguado, Impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa, 1867. AGP, Administración general, legajo 466.

[89] RD de 11.V.1871 de formación de los presupuestos de la RC y Patrimonio, art. 2. Además, contemplaba la remisión del "presupuesto mensual de gasto de sus respectivas Administraciones para cubrir las obligaciones", art. 14. Este RD iba

cionalización del gasto, previéndolo, organizándolo y aprobándolo a tiempo. Sólo destacar aquí dos detalles del mismo: contemplaba el abono de las pensiones a las clases pasivas de la antigua Casa Real de Isabel II (100.000); y, sobre todo, dedicaba toda la sección 4ª a Beneficencia y Caridad [90], casi medio millón de ptas. (485.000) de casi 6 millones (5,702.000) que tenía el presupuesto del rey para 1871.

¿Había intervenido en ello la reina Mª Victoria? No tenemos pruebas para responder. Ahora bien, su conocida y respetada generosidad para con los más vulnerables[91], así como su eficaz gestión de su notabilísimo patrimonio personal -a diario mientras estuvo en Madrid (de la que sí tenemos las pruebas manuscritas)-, hacen pensar que tal vez pudo ayudar en ello.

Además de los presupuestos, Mochales contribuyó a la tarea organizativa en ámbito económico, que culminó aquel verano con la elaboración, aprobación y publicación en un volumen [92] de dos normativas: por un lado, el *Reglamento para el servicio de la Dirección General del Real Patrimonio y Tesorería de la Real Casa*, que tenía 87 artículos y fue aprobado en Palacio, el 18 de julio de 1871; y, por otro lado, la *Instrucción provisional para la administración y conservación de las Reales Posesiones*, de 70 artículos y aprobada por el Rey en San Ildefonso, el 8 de agosto de 1871.

En enero de 1872, Mochales se dispuso a preparar los presupuestos para el nuevo año, el *Presupuesto 1872*, que presentó a finales de mes y el monarca los aprobó por RD del 2 de febrero de 1872. Los cambios eran leves, algunos para adecuarlos a las modificaciones en el organigrama de la RC, que había introducido el *Reglamento 1871*. En el preámbulo del *Presupuesto 1872*, Mochales destacó la continuidad con el anterior y el mismo espíritu que los animaba. Asimismo subrayó la importancia de mantener la formación del presupuesto, evitando lo que «entorpeciera» su cumplimiento. El uso por dos veces de este verbo parecía mostrar las resistencias a este modo de gestión económica que había introducido en la RC.

> El ejercicio del presupuesto del año que ha terminado [1871] ha hecho arraigar más y más en el que suscribe la convicción de que es preciso sos-

impreso dentro del *Presupuesto General de gastos de la Real Casa y Patrimonio para el año 1871*, junto con otro RD de 28.VI.1871 dictando las reglas a que han de atenerse las dependencias de la RC y Patrimonio durante el ejercicio del presupuesto de 1871.

[90] Su sección 4ª sobre Beneficencia y Caridad estaba dividida en dos partes. La 1ª parte, Fomento de las Artes y las Letras, estaba dedicada a cuatro conceptos: adquisición de obras literarias, suscripción a periódicos, adquisición de obras artísticas, y abonos a teatros y espectáculos públicos. La 2ª parte, Donaciones y Limosnas, iba dirigida a seis objetivos: gratificaciones y limosnas a particulares, donaciones a establecimientos de caridad y beneficencia, donaciones para objetos religiosos, donaciones para erigir monumentos a hombres eminentes, donaciones para restaurar y construir edificios públicos y monumentos históricos y artísticos y, finalmente, gratificaciones de plus al ejército en días solemnes.

[91] Bajo la guía de Concepción Arenal. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, pp. 183 y 225. CABALLÉ, Anna: *Concepción Arenal. La caminante y su sombra*, Barcelona, Taurus, 2018.

[92] *Reglamento para el servicio de la Dirección General del Real Patrimonio y Tesorería de la Real Casa e Instrucción provisional para la administración y conservación de las Reales Posesiones*. Madrid, Imprenta de Quirós, 1871, 63 pp. AGP, A-C 85/9.

> tener con constancia su formación, no tanto por aspirar a conocer la cantidad fija que pueda gastarse en Vuestro Real servicio -porque esto no podrá obtenerse sino de una manera aproximada- cuanto por la claridad que imprime a toda la gestión. Con el presupuesto divido en secciones, capítulos y artículos, la contabilidad es segura y tiene medios rápidos y fáciles para dar cuenta a V.M. sobre el estado de fondos, inversión de gasto semanal, quincenal o mensualmente, y de suministrar otros datos interesantes. Y al conocer de un modo práctico estas ventajas, no es extraño, Señor, que el Director de Vuestro Real Patrimonio dé preferente atención a la redacción del presupuesto procurando que su ejercicio se cumpla con normalidad y trate de apartar entorpecimientos que dificulten la administración de los Reales intereses que V.M. se ha servido confiarle[93].

4.- A POR UN ORGANIGRAMA, CON TODA LA ESTRUCTURA

Todo lo analizado hasta aquí muestra que Amadeo I desde su llegada fue organizando dependencias, aprobando plantillas y haciendo los nombramientos a medida que surgían las necesidades a cubrir. De esta manera, a los diez meses de su proclamación había concebido y determinado cómo debía estar organizada la Real Casa en su totalidad, por lo que aprobó el correspondiente *Reglamento 1871*, del que se deduce un organigrama (ver Anexo 6), y alguna nueva plantilla, incluyendo en éstas distintos cargos que tenía nombrados desde antes, haciendo que ajustara el conjunto de piezas en un todo. Fue el primer reglamento general, el que más vigencia tuvo, de ahí el interés mayor que tiene para los historiadores. Consolidaba la concepción de una Casa Real basada en la dualidad militar / civil. Los dos grandes cargos de la Corte eran el Jefe del Cuarto Militar y el Mayordomo Mayor; pero también el Director General del R. Patrimonio y el Director General de las Reales Caballerizas dependían directamente del Rey. Dicho reglamento contemplaba igualmente la creación de una Secretaría Particular del monarca[94], dependencia de nueva creación en la Casa Real española, pero que tendría gran pervivencia en el tiempo; asimismo el Cuarto de S.M. la Reina (Cuarto, que no Casa, pues ésta sólo podía ser la del rey). Y concluía con la lista de precedencias. Las cuatro primeras eran la Camarera Mayor de la Reina, el Jefe del Cuarto Militar, el Mayordomo Mayor y el Pro-Capellán, si era Arzobispo u Obispo.

Un año después ese reglamento general era ajustado, ampliado y pormenorizado en la *Ordenanza 1872*[95] (cuyo organi-

[93] *Presupuesto 1872*.

[94] Al frente de la cual estuvo el marqués de Dragonetti, un personaje con aristas, que ya era su secretario personal antes de venir a España y lo siguió siendo a su regreso a Italia.

[95] Esta ordenanza ha sido estudiada por MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, pp. 486-488. Tanto el *Reglamento 1871* como la *Ordenanza 1872* son analizados por LÓPEZ SÁNCHEZ, Carmina: *La mano del rey…*, (2017), *op. cit.*, pp. 227-239. Ver también *Id.*: "El ordenamiento interno de Palacio en el siglo XIX…", *op. cit.*, pp. 143-147. PASCUAL SASTRE, Isabel María: "La corte bajo una constitución democrática…", *op. cit.*, pp. 271-277.

grama se puede ver en el Anexo 7). Ya no incluía la lista de las precedencias en Palacio, pero sí introducía al final una disposición transitoria en la que se establecía que a los tres años, los Jefes Superiores propondrían al Rey las modificaciones que aconsejara la experiencia, y de esta forma se fijarían «definitivamente las bases de la Ordenanza de la Real Casa». Es decir, esta *Ordenanza 1872* se entendía *ad experimentum*. Así el *Reglamento 1871* y la *Ordenanza 1872* eran muy similares en cuanto a estructura y atribuciones de empleos; siendo la segunda más completa y acabada, y por ello –a pesar de su muy breve vida- la que más interés suscita entre los juristas[96].

5.- TRAS DOS AÑOS, POR FIN EL CEREMONIAL

Es revelador observar que en casi dos años de permanencia en el trono de Amadeo I, uno de los ámbitos de la vida de la corte que el monarca no abordó fue el de los ceremoniales[97]. Bien es cierto que, siguiendo la nomenclatura de la corte italiana[98], el Rey introdujo el título de Gran Maestro de Ceremonias, que asoció al cargo de Mayordomo Mayor, como se puede ver –si no antes- en el *Reglamento 1871*[99]. Un año después, en la *Ordenanza 1872*, se mantenía dicho título[100]. Y es en esta norma de noviembre de 1872 donde por vez primera –hasta ahora- hemos localizado la referencia a un Reglamento de Etiqueta, citado por dos veces (Título II, art. 10 y 11). Esto se debía probablemente a que un feliz acontecimiento, como iba a ser el nacimiento de su tercer hijo, el primero siendo Rey en España, hizo que el monarca acelerara la resolución de esta carencia. Y, en efecto, entre las últimas medidas cortesanas que adoptó (obviamente sin la intención de que fueran las postreras, y semejante iniciativa mostraba precisamente hasta qué punto pudo brotar un rayo de esperanza de futuro, en medio de las notables dificultades del presente) destaca la redacción de un *Reglamento general de Etiqueta y Ceremonias de Estado y de Palacio*, apenas un mes antes de su abdicación, norma que quedó en proyecto[101]. Dividido en cuatro partes,

[96] MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, pp. 486-489.

[97] Si bien es verdad que algunas cuestiones imprescindibles se habían afrontado y regulado. Así las Instrucciones para la designación de los puestos de la mesa de SS.MM. en las comidas de diario. Aprobadas por el Rey, el 28.V.1871 y firmadas por el duque de Tetúan, desde la Mayordomía Mayor. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 33/3.

[98] Título de *Gran Mastro delle Cerimonie*, que iba anejo al cargo de *Prefetto di Palazzo*.

[99] El Mayordomo Mayor "estará encargado de la Ceremonia y de la Etiqueta, por lo que tomará también el título de Gran Maestro de Ceremonias. Así mismo será el encargado de los convites, comidas y demás clases de recepciones, como también de recibir todas las solicitudes que hagan los que quieran hacer regalos".

[100] Título IV, art. 19: "Al Mayordomo Mayor corresponde cuidar del ceremonial y etiqueta y se denominará Gran Maestro de Ceremonias".

[101] *Reglamento general de Etiqueta y Ceremonias de Estado y de Palacio.* Manuscrito con fecha de 15.I.1873. Barón del PUJOL DE PLANÉS (MASSA, Pascual Mª): *Monitorio áulico de etiquetas, tratamientos y dignidades*, Madrid, Est. Tip. de Jaime Ratés, 1908, pp. 78-79. Y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Mª Dolores del Mar; GÓMEZ REQUEJO, María V.; PÉREZ MARCOS, Regina Mª: *Historia del ceremonial y del protocolo*, Madrid, Ed. Síntesis, 2015. (Ver capítulo 7.6). Para comparar con el ceremonial en otros reinados del Ochocientos español, ver SAN NARCISO MARTÍN, David: "Ceremonias de la monarquía isabelina. Un análisis desde la historia cultural", *Revista de Historiografía*, 21 (2014), pp. 191-207. SÁNCHEZ GON-

la primera abordaba las reglas generales de etiqueta, entradas en Palacio y audiencias con los monarcas; la segunda se centraba en las ceremonias de Estado y de Palacio; la tercera, en los convites; y la cuarta, en las ceremonias religiosas (ver Anexo 8). Era una división muy neta, que marcaba la nueva forma de actuar de la monarquía nacional y democrática en sus diversos actos públicos.

Aquí queremos señalar dos aspectos de dicho reglamento que llaman la atención. Primeramente, la distinción entre unos actos que podríamos denominar oficiales y otros oficiosos (más que públicos y privados). De acuerdo a lo que establecía la nueva Constitución de 1869[102] en su art. 21, que inauguraba un régimen de confesionalidad católica pero con libertad de culto (tanto para españoles, como para extranjeros)[103], se observa en este reglamento que ciertos actos religiosos eran clasificados como ceremonias de Estado, mientras que otros lo eran como ceremonias religiosas. Así el matrimonio del Rey o de la Reina, o el bautizo de Príncipes e Infantes eran considerados ceremonias de Estado, pues, en efecto, semejantes actos afectaban a la sucesión a la Jefatura del Estado de la nación. En cambio, los bautizos de los hijos de los Príncipes o Infantes (al hallarse más lejos en la línea sucesoria), o incluso la Misa de Purificación de la propia Reina, eran calificados de ceremonias religiosas, entendidas éstas como oficiosas (podían ser públicas, no privadas), al no llevar implícitas directamente cuestiones de Estado.

En este reglamento de etiqueta de Amadeo I, eran consideradas ceremonias de Estado y Palacio, además del matrimonio del Rey/Reina y el bautizo de Príncipes e Infantes, también las recepciones los días de Corte, la recepción en el Salón del Trono, la apertura de Cortes, las recepciones especiales a los Cuerpos Colegisladores, la presentación de embajadores, la jura de la Constitución por el Rey, la jura del Príncipe (o la Princesa) de Asturias, y la jura de los ministros.

En segundo lugar, destacar que a través de este reglamento de etiqueta se observa de forma indirecta el respeto estricto por parte del monarca a la forma de sucesión a la Corona en España, según había establecido la Constitución de 1869 (art. 77)[104], antes de su subida al trono, es

ZÁLEZ, Mª Dolores del Mar: "La articulación de los espacios ceremoniales de la Corte durante la regencia de la Reina gobernadora María Cristina de Borbón", *Anuario de Historia del Derecho Español*, tomo LXXXV (2015), pp. 519-547. SAN NARCISO MARTÍN, David: "Celebrar el Futuro, Venerar la Monarquía. El nacimiento del heredero y el punto de fuga ceremonial de la Monarquía isabelina (1857-1858)", *Hispania*, vol. 77, nº 255 (2017), pp. 185-215. LUJÁN, Oriol: "Escenificaciones de poder en el ceremonial de las aperturas de Cortes españolas del siglo XIX", *Hispania*, vol. 79, nº 261 (2019), pp. 99-126. SAN NARCISO MARTÍN, David: "¿Una familia real en el trono de España? Ritualidad política y ceremonias dinásticas en la construcción del Estado liberal (1833-1868)", *Hispania*, vol. 79, nº 262 (2019), pp. 359-387.

[102] *Gaceta de Madrid*, 7.VI.1869.

[103] FERNÁNDEZ-CARNICERO GONZÁLEZ, Claro José: "Liberalismo y libertad religiosa en la Constitución de 1869. (Acotaciones a un discurso)", en *El sexenio revolucionario. La constitución española de 1869*. Monográfico de la *Revista de Derecho Político*, 55-56 (2002), pp. 159-164. MARTÍ GILABERT, Francisco: *Amadeo de Saboya y la política religiosa*, Pamplona, EUNSA, 1999.

[104] Constitución de 1869, art. 77: "La autoridad Real será hereditaria. La sucesión al Trono seguirá el orden regular de primogenitura y representación, siendo preferida siempre la línea anterior a las posteriores; en la misma línea, el grado más próximo al más remoto; en el mismo grado, el varón a la hembra, y en el mismo sexo, la persona de más edad a la de menos".

decir, sin que él hubiera podido opinar al respecto: a saber, una ley sálica mitigada, no estricta. Así se deduce en dicho reglamento cuando trata de la ceremonia de «Jura del Príncipe o la Princesa de Asturias» (cap. 9) o al hablar del «matrimonio del Rey o Reina» (cap. 11). Este aspecto es especialmente relevante por dos motivos. Primeramente al demostrar que la dinastía de Saboya en España se adaptaba en esto a las costumbres y tradiciones locales, máxime al subir al trono Amadeo I tras un reinado tan largo e importante con una joven mujer al frente, al igual que había sucedido en Portugal (ahora con Luis I casado con su hermana Mª Pía[105]) donde había reinado la famosa reina Maria da Gloria, ambas Maria e Isabel sentadas en el trono tras una guerra civil gracias al triunfo de los liberales. Y finalmente, es relevante porque implicaba un claro alejamiento de la posición sucesoria de la Casa de Saboya en la península italiana, ya que Amadeo I sin duda recordaría que su propio abuelo, el rey Carlos Alberto había sido rey del Piamonte sólo porque allí se aplicaba la ley sálica de manera restrictiva, al haber sucedido al rey Carlos Félix, que no tuvo hijos y se necesitaban varones. Por eso se tuvo que acudir a una rama colateral como era la del Príncipe de Cariñano. Por tanto, era una muestra de readaptación clara y rápida de Amadeo I, cuando en realidad a él no le afectaba directamente, pues tenía ya dos hijos varones, independientemente del sexo que tuviera el tercer descendiente que le iba a nacer en pocos días (que acabó siendo también varón); es decir, que habría podido evitar incluir estos pequeños detalles en un documento de etiqueta de su reinado y dejarlo para el futuro, cuando su hijo tuviera que reinar. Pero, a lo mejor, lo que deseaba precisamente era disipar dudas, dados sus antecedentes dinásticos

A partir de ese *Reglamento general de Etiqueta*, Amadeo I fijaría al día siguiente (16.I.1873) el ceremonial para el solemne acto de presentación del infante que estaba a punto de nacer[106], el tercer hijo de los reyes, pero el primero nacido en España (el 29.I.1873). Casi siempre se habla de la crisis política de aquel momento, centrada en el arma de Artillería[107], que tuvo el final bien conocido. Interesante resultaría profundizar en lo que sucedió en torno al feliz alumbramiento y cómo se utilizó políticamente para intentar hacer caer lo que parecía tambaleante[108]. Lo que es digno de reseñar, en todo caso, es cómo el ceremonial y la corte fueron usados en aquellos momentos como excusa para provocar el último conflicto del reinado, sacando de repente a relucir los viejos espantajos de la corte corrupta o la presencia de nuevas «camarillas»[109].

[105] LOPES, Maria Antónia: *Rainhas que o povo amou: Estefânia de Hohenzollern e Maria Pia de Saboia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011; e Lisboa, Temas e Debates, 2013.

[106] RD de 16.I.1873 sobre "las ceremonias que deben tener lugar con motivo del próximo alumbramiento de Mi Augusta y muy amada Esposa". Publicado en la *Gaceta de Madrid*, 17.I.1873, p. 1.

[107] BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: "La Casa real de Amadeo I…", *op. cit.*, pp. 289-293.

[108] GARRIDO-LESTACHE, Antonio y MORAL RONCAL, Antonio Manuel: *La identificación de recién nacidos en la Casa Real española (1700-2000)*, Madrid, A. Garrido-Lestache, 2001, pp. 98-106. BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: "La Casa real de Amadeo I…", *op. cit.*, pp. 278-283.

[109] Hacía ya un año, al menos desde diciembre de 1871, se estaba usando la táctica política de denunciar la presencia de nuevas «camarillas». «Esto nos indica cómo algunos liberales decimonónicos, ajenos a toda reflexión autocrítica, no podían

Por lo demás, el ceremonial fue una ocasión única para mostrar no sólo las presencias y enormes ausencias de la nobleza[110], y particularmente de la Grandeza[111], para así crear un vacío ostensible en las ceremonias de corte de modo que quedaran deslucidas, sino también para observar cómo diversas familias aristocráticas quedaron profundamente divididas a causa del posicionamiento de sus miembros ante la nueva dinastía. Una familia paradigmática al respecto fue la del Príncipe Pío de Saboya. Tanto él como su esposa, eran claramente alfonsinos[112]; mientras, al menos dos de sus cinco hijos[113] fueron amadeistas: Manuel Falcó D'Adda (duque de Fernán Núñez)[114] y especialmente el menor Julio (barón de Benifayó), quien se implicó intensamente en la vida de la corte saboyana[115]. El 8 de enero de 1871, Julio, que era soltero y vivía con sus padres, escribía desde Madrid a su hermano Manuel: «Mamá (la princesa Pío) es una risa, habla de Palacio como podría hacerlo Figueras o Castelar»[116]. Un mes después, la situación que describía ya no era tan graciosa:

> Mamá (la princesa Pío) está imposible, su exaltación crece cada día y sus diatribas contra Serrano y el Rey son más violentas que las que proferirá Doña Isabel, yo ya he tenido una muy gorda en casa, y no quiero más disgustos, pero yo te aseguro que hay días sería capaz, con tal de que no vengan los borbónicos, de meterme a conspirar con lo peor de la calle de Toledo; nunca he sido más dinástico que ahora; con tal que no vengan ellos, primero la República roja, Don Carlos, el caos, pero guerra a muerte a los alfonsinos e isabelinos; no

explicar su impotencia o su fracaso si no era por la acción de una "camarilla" o de un "pacto de las tinieblas"». VILCHES, Jorge: *Progreso y libertad. El partido progresista en la revolución liberal española*, Madrid, Alianza, 2001, p. 219. También en p. 285. Entre la «camarilla», además de a Dragonetti, se solía citar a Carlo Locatelli, que fue Administrador de la Real Yeguada de Aranjuez. AGP, Reinados, Amadeo I, caja 35/87.

110 El séquito italiano que acompañó a la nueva reina en su viaje a España, una vez de regreso en Italia, comentaba: "De 82 Duques sólo dos, Fernán Núñez y la Torre, están con Amadeo I; de 753 marqueses, no llegan a 20 los que le reconocen; de los 546 condes ni 30 le admiten, de 76 vizcondes le acatan sólo 10 y de los 80 barones, solamente le reconoce uno" [se debían referir a Benifayó]. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria*…, *op. cit.*, pp. 171-172.

111 Tras el boicot (*boycottage*, por usar la expresión de Lema) que la Grandeza le había preparado concienzudamente ya antes de su llegada a España. VILARRASA, Eduardo Mª y GATELL, José Ildefonso: *Historia de la revolución de Septiembre, sus causas, sus personajes, sus doctrinas, sus episodios y sus resultados*, Barcelona, Impr. y Librería Religiosa y Científica, 1875, tomo 2, p. 303. LEMA, Marqués de: *De la Revolución a la Restauración*, Madrid, Voluntad, 1927, vol. 2, p. 454. SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria*…, *op. cit.*, p. 162.

112 MIRAFLORES, Marqués de: *Candidatura del Duque de Aosta para rey de España. Exposición a las Cortes constituyentes por varios propietarios, en que manifiestan los inconvenientes de que la elección para ocupar el trono español recaiga en un príncipe extranjero sin derecho ni legitimidad propios, con algunas importantes observaciones generales sobre esta misma cuestión*, Madrid, Impr. de la viuda de Calero, 1870, en la p. 12 aparece el Príncipe Pío de Saboya entre los firmantes.

113 SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria*…, *op. cit.*, pp. 172-173.

114 El duque de Fernán Núñez recibió en 1872 uno de los nueve Toisones de Oro que concedió Amadeo I (sólo tres a españoles), a pesar de que ni él aceptó el cargo de Montero Mayor, ni su esposa el de Camarera Mayor de la Reina. *Ibid.*, pp. 181-182. FRANCISCO OLMOS, José Mª de y RAMÍREZ JIMÉNEZ, David: *Los títulos nobiliarios durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874)*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2017, p. 610.

115 SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria*…, *op. cit.*, pp. 127, 143, sobre todo 172-175 y 181.

116 *Ibid.*, p. 143.

creas, delgado me estoy poniendo de lo que trago en casa[117].

No eran los únicos. Por poner un último ejemplo, el general Rafael Echagüe, titulado por Amadeo como conde del Serrallo[118], tenía dos hijas (sobrinas, a su vez, de la marquesa de Alcañices[119]), que estaban entre las damas alfonsinas que organizaron la «manifestación de las mantillas» contra la reina Mª Victoria[120]. De esta manera se observa que la propia corte -la presencia en ella o el boicot a la misma- se entendía como herramienta eficaz de sostenimiento o desprestigio de la dinastía o de esta monarquía.

6.- A MODO DE CONCLUSIÓN

La construcción de la RC de Amadeo I partió de regular lo específico, según lo requerido por las necesidades concretas de cada dependencia, para posteriormente, desde una visión general, normativizar el conjunto de la Casa en un todo coherente. Así pues, arrancó con la aprobación de una multiplicidad de normas (a veces cambiantes en poco tiempo) y de nombramientos para los puestos. No entendemos que esto sea achacable a una actuación que se pueda calificar *tout court* de errática. Quizás se trató de no establecer desde el principio y artificialmente una regulación inamovible, cuando en realidad se era consciente de la necesidad de experimentar un tiempo de prueba para comprobar su pertinencia, eficacia y funcionalidad (como se pide explícitamente en la disposición transitoria de la *Ordenanza 1872*). Por lo demás, pocos ejemplos de organización *ex novo* de casas reales se pueden señalar que se consolidaran establemente en tan sólo dos años. Más bien, es posible considerar que con Amadeo I la organización de su Casa Real tuvo que interrumpirse abruptamente y descartarse cuando todavía se hallaba en fase de prueba.

En el proceso organizativo de la corte amadeista, se ha comprobado una libertad manifiesta a la hora de diseñar su estructura[121], pero serias interferencias políticas cuando se trataba de nombramientos de su personal en los puestos de mayor responsabilidad. La proliferación normativa y sus repetidas modificaciones por Amadeo I debe valorarse comparativamente con la no menor regulación y variaciones continuas que se produjeron en el reinado de Isabel II, al compás de los sucesivos cambios gubernativos. Sólo con Alfonso XII y Alfonso XIII tal legislación de la RC disminuyó drásticamente, no sólo gracias a su experimentación ya verificada en el periodo isabelino, sino de

[117] Carta de Benifayó a su hermano Manuel. Madrid, 19.II.1871. *Ibid.*, 175.

[118] Por RD de 27.III.1871. FRANCISCO OLMOS, José Mª de y RAMÍREZ JIMÉNEZ, David: *Los títulos nobiliarios…*, *op. cit.*, pp. 372-374.

[119] SAGRERA, Ana de: *Una rusa en España. Sofía, duquesa de Sesto*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

[120] SAGRERA, Ana de: *Amadeo y Mª Victoria…*, *op. cit.*, p. 162. Ver también SÁNCHEZ, Raquel: "Política de gestos. La aristocracia contra la monarquía democrática de Amadeo de Saboya", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 18, 2019, pp. 19-38.

[121] Si bien en algunas ocasiones sí pudo estar mediada la creación de ciertos cargos y sus competencias por experiencias no positivas (como, quizás, en el cambio de Director a Inspector Económico) o por aspiraciones personales (tal vez, en la reimplantación del Caballerizo y Montero Mayor).

forma paralela a la estabilidad del sistema político y de partidos. Ello lleva a tomar en consideración que, más que al propio monarca (Isabel II, Amadeo I o Alfonso XII), la variación normativa y de personal en la RC fuera fruto esencialmente del contexto político. El aislamiento social del monarca saboyano en nada afectó a la organización de su RC (sí acaso en los nombramientos de su más alto personal).

Como balance, es posible concluir que el rey Amadeo en la configuración de su Real Casa no pretendió introducir un corte neto para diferenciarse dinásticamente del pasado borbónico[122]. La construcción que levantó no pareció ser en contra de nadie, sino simplemente buscando que le resultara cómoda (conocida) y funcional a sus necesidades concretas, y realista en cuanto a la disponibilidad de presupuesto. De hecho, la gran novedad del dualismo civil-militar que Amadeo I introdujo en la organización de la Casa no puede ocultar la concentración de poder en la Mayordomía Mayor (a la que se había llegado ya en los últimos tiempos de Isabel II). En este sentido, Menéndez Rexach destaca que la continuidad organizativa entre la corte isabelina y la amadeista es «bastante más real que aparente, debiendo destacarse, quizá, la persistencia del antiguo Intendente [isabelino] en la figura del Director del Real Patrimonio, subordinado al Mayordomo Mayor, pero "jefe nato en lo administrativo y económico"» con Amadeo I[123]. En cambio, la ruptura en el personal directivo fue completa, produciéndose un auténtico reemplazo. Lo mismo sucedió con la Restauración de Alfonso XII, que recuperó a las antiguas familias de la corte isabelina[124]. No obstante, en el ámbito organizativo alguna continuidad también puede apreciarse en dos importantes dependencias creadas por Amadeo I: el Cuarto Militar de S.M. y la Secretaría Particular del Rey, que permanecieron sin cambios en los reinados sucesivos[125]. E incluso hasta el presente[126].

En definitiva, a pesar de que en sus formas externas la corte de Amadeo I constituía el contrapunto y la contra-imagen de la anterior corte isabelina[127], las

[122] Salvo cambios ordinarios, como de iniciales en la vajilla. 1872: Orden al marmolista para que continúe el borrado de cifras antiguas de la vajilla de S.M. AGP, Reinado Amadeo I, Cª 32/9. Y 1872: Nota de la modificación de las cifras de la vajilla de S.M. AGP, Reinado Amadeo I, Cª 35/48.

[123] MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, pp. 488.

[124] Para una de estas familias aristócratas que estuvo junto a Alfonso XII y Alfonso XIII, la acusación de presencia de una «camarilla» en torno a este último y la existencia de cortesanos especiales que integraron el grupo de «amigos del Rey», en definitiva, el funcionamiento interno de la corte de los Borbones de la Restauración, ver PALACIOS BAÑUELOS, Luis y PRIMO JURADO, Juan José: *La Casa de Viana y la Corte española (1875-1931)*. Madrid, Ediciones Trébede, 2016.

[125] MENÉNDEZ REXACH, Ángel: *La Jefatura del Estado…*, *op. cit.*, pp. 489-492.

[126] Tras la aprobación de la Constitución de 1978, la Casa del Rey fue reorganizada por el RD 310/1979, de 13 de febrero. Hoy en día se rige por el RD 434/1988 de 6 de mayo, sobre reestructuración de la Casa de S.M. el Rey. Así la CR actualmente está compuesta en su estructura de alta dirección por la Jefatura, la Secretaría de S.M. y el Cuarto Militar. LÓPEZ SÁNCHEZ, Carmina: *La mano del rey…* (2019), *op. cit.*, pp. 243-246.

[127] Ver "La vida diaria de un rey demócrata", en BOLAÑOS MEJÍAS, Carmen: "La Casa real de Amadeo I…", pp. 267-278. MIRA ABAD, Alicia: "La imagen de la Monarquía o cómo hacerla presente entre sus súbditos: Amadeo y María Victoria", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 37/ 2 (2007), pp. 173-198. ID.: "La monarquía imposible: Amadeo y María Victoria", en LA PARRA

difíciles y delicadas circunstancias políticas en que se desarrolló el reinado dan idea de hasta qué punto la corte amadeista, aunque vacía o vaciada, seguía siendo percibido como un centro de poder operativo (y, por tanto, especialmente codiciados los altos cargos de la Casa Real), independientemente del hecho de hallarse en un contexto constitucional democrático. De esta manera, las interferencias externas se habrían convertido en un rasgo inevitablemente propio de la corte en un sistema de monarquía constitucional de gobierno parlamentario.

LÓPEZ, Emilio (coord.): *La imagen del poder. Reyes y regentes en la España del siglo XIX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2011, pp. 283-333. GUTIÉRREZ LLORET, Rosa Ana y MIRA ABAD, Alicia: "Ser reinas en la España constitucional. Isabel II y María Victoria de Saboya: legitimación y deslegitimación simbólica de la monarquía nacional", *Historia y Política*, 31 (enero-junio 2014), pp. 139-166.

Anexo 1

ALTOS CARGOS PALATINOS
durante el reinado de AMADEO I

GOBIERNO	MAYORDOMO MAYOR	JEFE CUARTO MILITAR
1º: 04/01/1871 a 24/07/1871 coalición SERRANO (Duque de la Torre)	5 enero – 4 agosto 1871 (por dimisión) **Titular** Carlos Manuel O'DONNEL Y ABREU (Duque de Tetuán, Grande de España)	4 enero – 29 abril 1871 (por dimisión) **Titular** Juan ZABALA Y DE LA PUENTE (I Marqués de Sierra Bullones, Grande de España)
2º: 24 /07/1871 a 05/10/1871 radical RUIZ ZORRILLA	4 agosto – 2 noviembre 1871 Interino José ROSSELL DEL PIQUER	mayo – octubre 1871 Accidental José ROSSELL DEL PIQUER
3º: 05/10/1871 a 21/12/1871 conservador MALCAMPO (Marqués de San Rafael)	2 noviembre 1871 – 25 enero 1872 (por dimisión) **Titular** Miguel Mª JALÓN Y LARRAGOITI (Marqués de Torreorgaz)	1 noviembre 1871- 2 mayo 1872 (por dimisión) **Titular** José de la GÁNDARA Y NAVARRO
4º: 21/12/1871 a 20/02/1872 constitucional-conservador SAGASTA	26 enero – 2 mayo 1872 Interino José de la GÁNDARA Y NAVARRO	
5º: 20/02/1872 a 26/05/1872 constitucional-conservador SAGASTA	2 mayo – 15 julio 1872 Interino José ROSSELL DEL PIQUER	8 mayo – 16 septiembre 1872 (por enfermedad) Accidental (por ser 1º ayudante del rey) José ROSSELL DEL PIQUER
6º: 26/05/1872 a 13/06/1872 constitucional-conservador SERRANO (Duque de la Torre)		
7º: 13/06/1872 a 11/02/1873 Radical RUIZ ZORRILLA	15 julio 1872 – 11 febrero 1873 **Titular** Mariano RIUS Y MONTANER (Conde de Rius)	16 septiembre 1872 – 5 febrero 1873 (por enfermedad) Accidental (por ser 1º ayudante del rey) Carlos GARCÍA TÁSSARA

FUENTE.- Elaboración propia a partir de los expedientes personales conservados en el AGP; y de Vicente ALONSO JUANOLA: *El Cuarto Militar. Desde D. Francisco de Asís hasta D. Alfonso XIII*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2012, pp. 68-70.

ANEXOS.- Anexo 2

DOTACIÓN DE LA CASA REAL
(1 peseta = 4 reales)

ISABEL II	Reales	Pesetas	AMADEO I	Ptas.
De S.M. la Reina De S.M. el Rey consorte	34.000.000 2,400.000	8,500.000 600.000	De S.M. el Rey	6,000.000
De S.A. el Príncipe	2,450.000	612.500	Del Príncipe heredero	500.000
De la Infanta Isabel	2,000.000	500.000		
De Dña. Luisa Fernanda	2,000.000	500.000		
De la Reina Madre	3,000.000	750.000		
Rentas de los bienes patrimoniales (el antiguo mayorazgo de la Corona), después de la ley de 12.V.1865	De 10 a 12.000.000	De 2,500.000 a 3,000.000	Asignación para conservación de edificios de la Corona	1,000.000
TOTALES	Total en reales 45,850.000	Total en pesetas **11,462.500**		Total en pesetas **7,500.000**

FUENTE.- Elaboración propia.

Para el desglose de la dotación de Isabel II, ver *DSCC*, nº 328, 27.XII.1870, pp. 9499-9502.

La ley de 12.V.1865 segregó únicamente del vasto patrimonio de la Corona, al formarse el mayorazgo Real, bienes por 200 millones de reales (50 millones de ptas.), pudiéndose estimar en cerca de 600 millones de reales (150 millones de ptas.) los que en adelante habían de formar aquel mayorazgo de carácter inalienable e imprescriptible, destinado a aumentar el esplendor del Trono. (Ver *DSCC*, nº 328, 27.XII.1870, pp. 9499-9502).

Estos totales son confirmados por el entonces Ministro de Hacienda Fernando Cos-Gayón y Pons. Cfr. *Estadística de los Presupuestos Generales del Estado y de los resultados que ha ofrecido su liquidación. Años 1850 a 1890-91*. Madrid, Imprenta de la Fábrica Nacional del Timbre, 1891, pp. 188-189. Obra reeditada por Enrique Fuentes Quintana. *Cuentas del Estado Español, 1850 a 1890-91*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales-Ministerio de Hacienda, 1975.

Anexo 3

DOTACIÓN DE LA CORONA ESPAÑOLA

COMPARADA con otros países

Presupuesto por países en 1870	**Pesetas**
INGLATERRA (aparte una cantidad para la conservación de los sitios Reales)	9,625.000
BÉLGICA	3,450.000
BAVIERA	íd.
PORTUGAL	3,500.000
ITALIA (de los cuales 12,250.000 eran la dotación personal del Monarca)	14,000.000
ESPAÑA (de los cuales 6,000.000 eran la dotación personal del Monarca)	7,500.000

FUENTE.- Elaboración propia a partir del *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes*, nº 321, 20.XII.1870, apéndice 1º.

Anexo 4

OBLIGACIONES DEL ESTADO.- **DOTACIÓN DE LA REAL CASA EN ESPAÑA**
(en pesetas)

Años de los presupuestos	Gastos presupuestos	Obligaciones reconocidas y liquidadas	Pagos ejecutados por obligaciones de los presupuestos
1866-67	11.462.500,00	11.462.500,50	11.462.500,50
1867-68	11.462.500,00	11.462.499,65	11.462.499,65
1868-69	11.462.500,00	2.500.208,32	2.397.916,66
1869-70	563.000,00	562.999,79	562.999,79
1870-71	4.289.249,50	4.042.027,22	4.039.527,22
1871-72	7.518.055,44	7.518.055,44	7.518.055,44
1872-73	7.525.000,00	4.764.166,70	4.764.166,70
1873-74	195.955,89	195.955,89	195.955,89

FUENTE.- Elaboración propia a partir de la *Estadística de los Presupuestos Generales del Estado y de los resultados que ha ofrecido su liquidación. Años 1850 a 1890-91*. Madrid, Imprenta de la Fábrica Nacional del Timbre, 1891, pp. 188-189. Obra reeditada por Enrique Fuentes Quintana. *Cuentas del Estado Español, 1850 a 1890-91*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales-Ministerio de Hacienda, 1975.

Anexo 5

MINISTERIO DE HACIENDA
Dirección General del PATRIMONIO QUE FUE DE LA CORONA

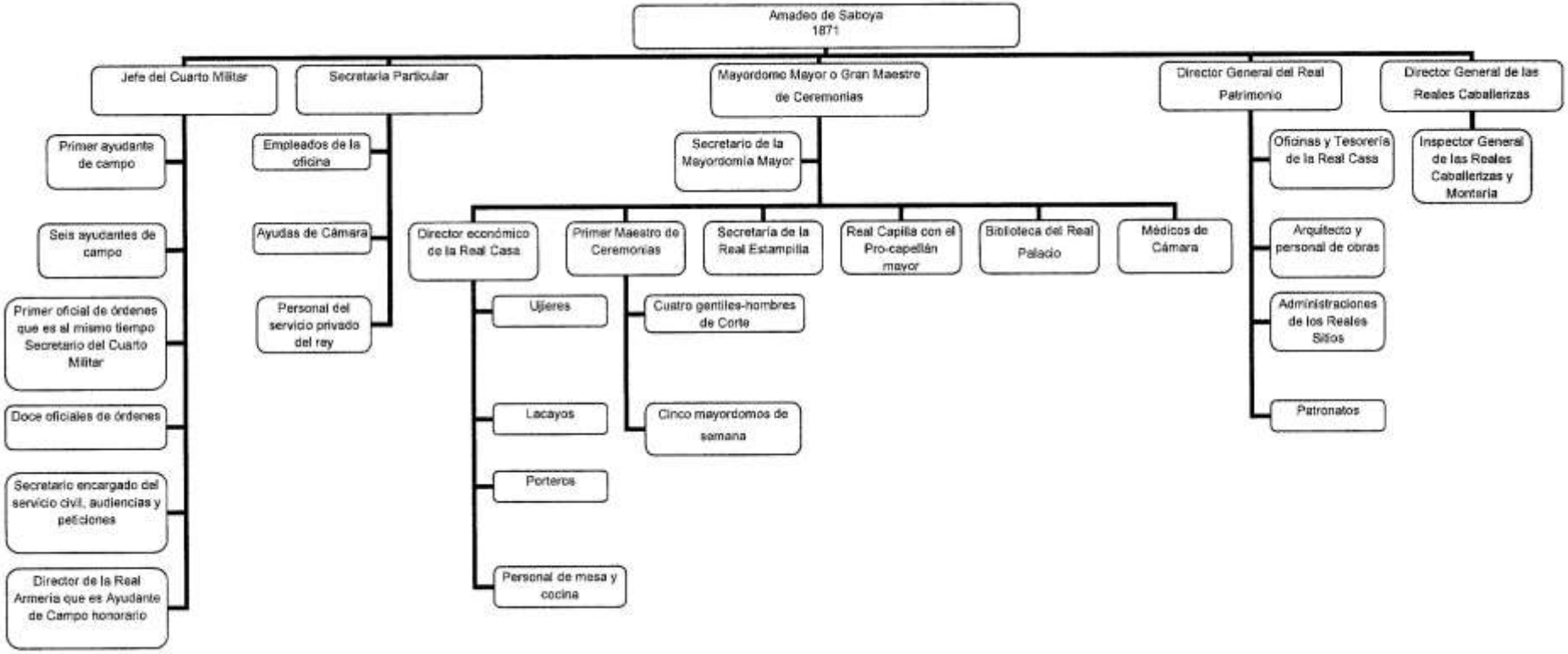
PLANTILLA de destinos y sueldos aprobada por S.A. el Regente del Reino en 28.V.1870
(1 escudo = 2,5 ptas.)

Cargo y plaza	**Sueldo anual en ptas.**	**Nombre**	**Fecha nombramiento**
DIRECTOR GENERAL -1º Jefe		José de ABASCAL	
SUBDIRECTOR -2º Jefe (Jefe de Administración de 3ª clase)	7.500 (3.000 escudos)	Juan Francisco MOCHALES Y GADEA	28.V.1870 Toma posesión: 14.VI.1870
VISITADOR GENERAL (Jefe de Administración de 4ª clase)	6.500	Blanco de ROBLES	28.V.1870
		Antonio VALLÉS Y PABLOS	Lo era al menos el 9.XI.1870
JEFE DE NEGOCIADO de 2ª clase	5.000	Eduardo H. BUSTILLO	28.V.1870

FUENTE.- Elaboración propia a partir del expediente personal de Juan Francisco Mochales y Gadea.
AGP, Personal, caja 688, expediente 21.

Anexo 6

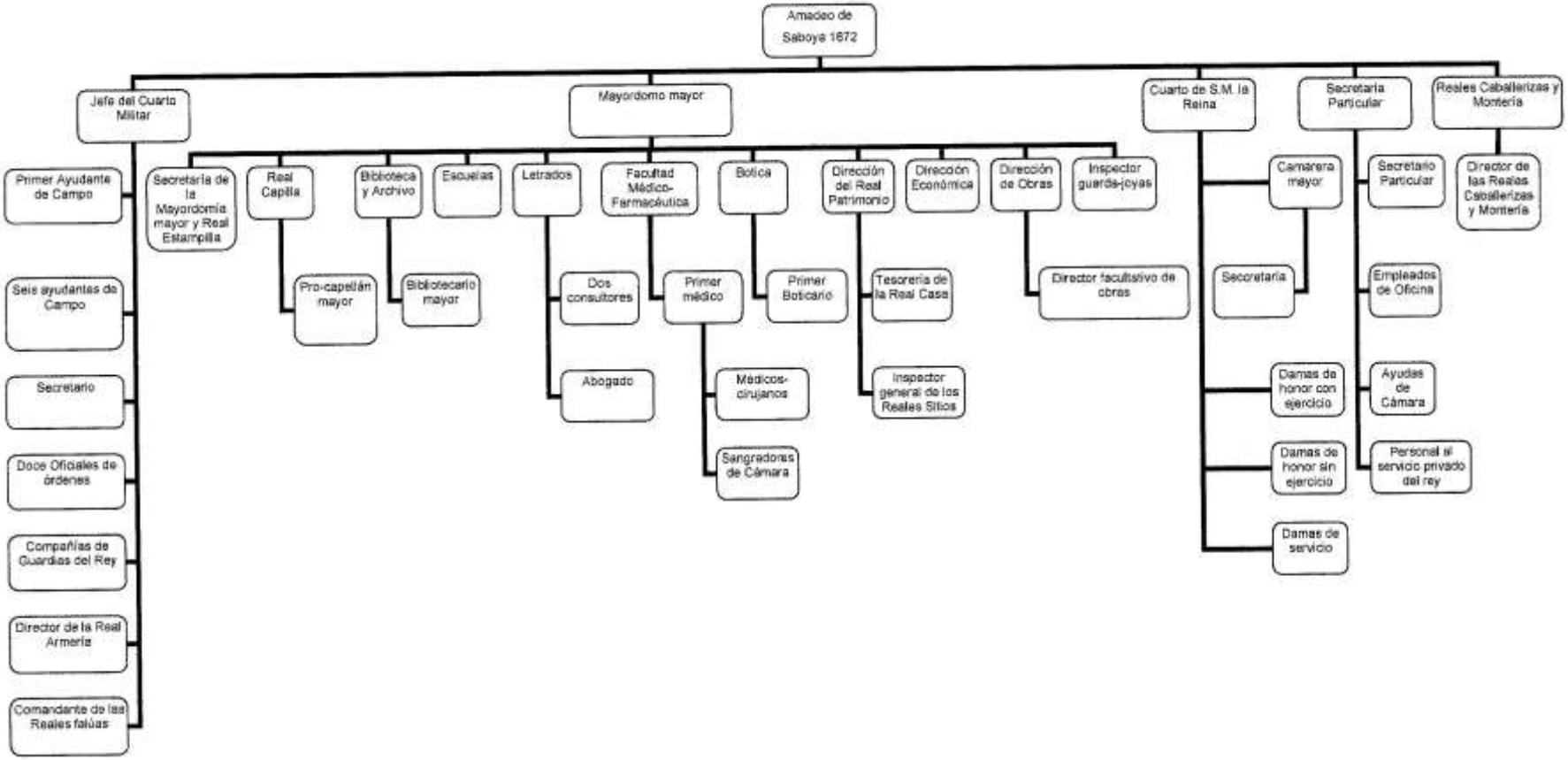
ORGANIGRAMA DE LA REAL CASA DE AMADEO I
según el Reglamento de 1 de noviembre de 1871
(AGP, Administración General, leg. 947)



FUENTE.- LÓPEZ SÁNCHEZ, Mª Carmen: *La mano del rey: El mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*. Alcalá de Henares, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2019, p. 186.

Anexo 7

ORGANIGRAMA DE LA REAL CASA DE AMADEO I
según la Ordenanza de 9 de noviembre de 1872
(AGP, Administración General, leg. 947)



FUENTE.- LÓPEZ SÁNCHEZ, Mª Carmen: *La mano del rey: El mayordomo mayor en la Casa Real del siglo XIX*. Alcalá de Henares, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2019, p. 193.

Anexo 8

Reglamento General de Etiqueta y Ceremonias de Estado y de Palacio

-Manuscrito, con fecha de 15 de enero de 1873-

PRIMERA PARTE
Reglas generales de Etiqueta, entradas en Palacio y Audiencias de SS.MM.

Capítulo 1º.- Reglas generales
Capítulo 2º.- De las entradas en el Palacio y colocación en las Salas de etiqueta.
Capítulo 3º.- De las audiencias particulares.

SEGUNDA PARTE
Ceremonias de Estado y Palacio.

Capítulo 4º.- De las recepciones los días de Corte.
Capítulo 5º.- Recepción en el Salón del Trono.
Capítulo 5º (*sic*).- De la apertura de Cortes.
Capítulo 6º.- Recepciones especiales de los Cuerpos Colegisladores.
Capítulo 7º.- Presentación de Embajadores y Ministros Plenipotenciarios y Residentes para entregar sus credenciales.
Capítulo 8º.- De la Jura de la Constitución cuando S.M. llegue a reinar o cuando llegue a su mayor edad siendo menor.
Capítulo 9º.- De la Jura del Príncipe o Princesa de Asturias.
Capítulo 10.- Jura de los Ministros del Despacho.
Capítulo 11.- Del matrimonio del Rey o Reina.
Capítulo 12.- Nacimiento y bautizo de Príncipes e Infantes.

TERCERA PARTE
Convites.

Capítulo 13.- De las comidas, bailes y conciertos.
Capítulo 14.- De la asistencia en ceremonia al Teatro y espectáculos públicos.
Capítulo 15.- De los Viajes y Jornadas.

CUARTA PARTE
Ceremonias Religiosas.

Capítulo 16.- De la asistencia de S.M. a la Real Capilla.
Capítulo 17.- De la Semana Santa.- Estaciones en público.- Perdón solemne que S.M. da a los Reos el día de Viernes Santo.
Capítulo 18.- De la salida de S.M. a Misa de Purificación.
Capítulo 19.- De los bautizos de los hijos de los Serenísimos príncipes e Infantes.
Capítulo 20.- De los bautizos y casamientos en que SS.MM. conceden la gracia de ser padrinos.
Capítulo 21.- Aclaraciones.

FUENTE.- Barón del PUJOL DE PLANÉS (Pascual Mª MASSA): *Monitorio áulico de la etiqueta, tratamiento y dignidades*. Madrid, Est. Tip. de Jaime Ratés, 1908, pp. 78-79.

CHARLES IV OF LUXEMBURG & PEDRO I OF CASTILE (1347-1378). ARCHITECTURE AND URBANISM AT THE SERVICE OF ROYAL POWER.

Pablo Gumiel Campos
Becario predoctoral Marie Curie en la Universidade Nova de Lisboa

RESUMEN:

Entre 1347 y 1378 tanto Carlos IV rey de Bohemia y Sacro Emperador como Pedro I, rey de Castilla, desarrollaron una serie de proyectos arquitectónicos y urbanísticos planteados para ensalzar su autoridad. Estos proyectos responden a estilos artísticos completamente diferentes. Mientras que Pedro I utilizó la arquitectura islámica, fuertemente arraigada en la cultura visual del reino de Castilla, Carlos IV optó por el gótico radiante que venía del sur de Francia. Sin embargo, ambas arquitecturas comparten una serie de recursos comunes que ensalzan el misticismo, la propaganda, el autoritarismo y el poder de sus promotores. En este artículo se van a analizar las ideas políticas comunes y las herramientas utilizadas por ambos monarcas en su arquitectura con la finalizad de ensalzar su imagen política.

ABSTRACT:

Between 1347 and 1378 Charles IV in the Kingdom of Bohemia and the Holy Roman Empire, at the same time as Pedro I in the Kingdom of Castile developed architectonic and urban projects in order to exalt their authority. These projects responded to very different artistic styles. Meanwhile Pedro I used the Islamic architecture deeply rooted in the visual culture of the Castilian Kingdom, Charles IV opted for the avant-garde Rayonnant Gothic style coming from the south of France. However, both architectures share some common resources that boosted the mysticism, propaganda, authority and power of the promotors. We are going to analyze in this paper the common points on their political ideals and the common sources that they will adopt in their architecture in order to extol their political image.

PALABRAS CLAVE: *Carlos IV de Luxemburgo; Pedro I de Castilla; Bohemia; Castilla; Praga; Sevilla; Sacro Imperio; arquitectura; fachada.*

KEYWORDS: *Charles IV of Luxembourg; Pedro I of Castile; Bohemia; Castile; Prague; Seville; Holy Roman Empire; architecture; façade.*

1.- INTRODUCTION.

This paper[1] is going to focus on two European Kingdoms that despite being geographically distanced, they seem to have a common political structure marked by

[1] Este artículo, junto con el publicado en 2019 en esta misma revista, es resultado de una estancia de investigación en la Academia de Arte, Arquitectura y Diseño de Praga (UMPRUM), financiada por una beca del Ministerio de Educación del Gobierno de la República Checa para la realización de estancias en el país. Quiero mostrar toda mi gratitud a la profesora Milena Bartlova (UM-PRUM) y la doctora Lenka Panušková del Instituto de Historia del Arte de Praga (UDU-CAS), sin cuya colaboración y facilidades habría sido imposible el desarrollo de este artículo.

the personality of its monarchs. Contemporaneously Charles IV of Luxembourg governed the Kingdom of Bohemia and the Holy Roman Empire between 1346 and 1378, meanwhile Pedro I ruled the Kingdom of Castile between 1350 and 1369. These monarchs could be considered as two of the greatest promoters of art in the XIV century. But as well as the ones which better understood the power that architecture had for the exaltation of the image of the national rulers. Charles IV's and Pedro I's purpose when promoted architectonical projects in their kingdoms was to strengthen the monarchy and as well definite more the identity of their nations. Meanwhile Charles IV relied on an image of piety, Pedro I focused on the ruling models of the Muslim rulers that had governed the previous centuries in Al-Andalus. Furthermore, in accordance with the goal of strengthen their nations; they established more permanent capitals for their courts, based in Prague and Seville. These cities developed enormously during their monarchies and they became the scenery where their social and architectural strategies of power took place.

There are a large number of historians that have studied the architectonical project of both of these monarchs. Regarding Pedro I we could mention some researchers such as Antonio Almagro[2], Rafael Cómez Ramos[3] or Juan Carlos Ruiz Souza[4]. In the literature about Charles IV we should mention the works of Vlasta Dvoraková[5], Milena Bartlová[6], Klara Benesovska[7], Paul Crossley[8], or Iva

[2] ALMAGRO GORBEA, Antonio: "El Palacio de Pedro I en Tordesillas: realidad e hipótesis", *Reales Sitios,*163 (2005); "El Alcázar de Sevilla. Un palacio musulmán para un rey cristiano". In *Cristianos y musulmanes en la Península Ibérica: la guerra, la frontera y la convivencia,* (León: Fundación Sánchez Albornoz, 2009); "La portada del palacio de Pedro I. Investigación y restauración", *Apuntes del Alcázar de Sevilla,* 10 (2009).

[3] CÓMEZ RAMOS, Rafael: "El Alcázar de Sevilla en dos ejemplos de dominación cultural. Alfonso X el Sabio y Pedro I el Cruel", *Madrider Beiträge,* 24 (1996).

[4] RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría el Arte (U.A.M.),* 13, (2001); "Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.),* 18, (2006); "El palacio especializado y la génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media". In *VI jornadas complutenses de arte medieval. Madrid,* November 14 - 16, 2012. (Madrid: Universidad Complutense, 2012).

[5] DVORAKOVÁ, Vlasta: "The ideological design of Karlstejn Castle and its pictorial decoration", in DVORAKOVÁ, Vlasta, et.al. (eds.): *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378,* London, New York, Bombay and Melbourne: Oxford University Press, 1964.

[6] BARTLOVÁ, Milena: "The Choir Triforium of Prague Cathedral Revisited: The Inscriptions and Beyond", in: OPAČIĆ, Zoë (ed.): *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe,* Leeds: 2009.

[7] BENESOVSKA, Klára: "The House at the Stone Bell: Royal Representation in Early-Fourteenth-Century Prague". in: OPAČIĆ, Zoë (ed.): *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe,* Leeds: 2009; BENESOVSKA, Klára and OPAČIĆ, Zoë: "Wenceslas IV and the Chapel of the Corpus Christi in the New Town of Prague", in: OPAČIĆ, Zoë and TIMMERMAN, Achim (eds.): *Architecture, Liturgy and Identity. Studies in Gothic Art,* Brepols, 2011.

[8] CROSSLEY, Paul: "Our Lady in Nuremberg, All Saints Chapel in Prague and the High Choir of Prague Cathedral". in: OPAČIĆ, Zoë (ed.): *Prague and Bohemia. Medieval Art, Architecture and Cultural Exchange in Central Europe,* Leeds: 2009; CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë: "Prague as a new capital", in DRAKE

Rosario[9]. However, any of these authors have put in relation the architecture of both sovereigns trying to make an interpretation that goes beyond the "theory of styles" and focus specifically on the aim of these architectonical projects and the goals of its promotors. Although these kings relied on very different architectural styles, Rayonnat Gothic for Charles IV and Islamic for Pedro I, the palaces of both share common resources that aimed at the purpose of exalting the monarch, such as private bridges and passages, monumental façades and balconies, etc.

Therefore, in this paper we will analyze the political programs of those kings and the measures they took to strengthen their position on the throne over the aristocracy that had ruled during the feudal system. Later we will observe how architecture played a fundamental role in this undertaking, and we will illustrate how these monarch´s royal palaces were meant to exalt their prestige and power.

2.- POLITICAL IDEAL OF PEDRO I AND CHARLES IV, DESPOTISM & NATIONALISM

Charles IV and Pedro I represented a political ideal that was to be born in the XIV century. This political ideal gathered the concepts of authoritarianism, royal supremacy and nationalism. This impression was shared by other contemporary monarchs such Edward III in England, Charles V of France or Pedro IV of Aragon[10].

The Strength of the Monarchy

Both Pedro I in Castile and Charles IV in Bohemia showed from the beginning of their reigns a clear intention of strength the position of the monarchy over the aristocracy[11]. Charles IV during his Margraviate since 1334 struggled against the powerful nobility that had won privileges and possessions during the government of his father John of Luxembourg. In the words of Iva Rosario: «The young prince (…) began to re-establish the political stability of the country and, as much as possible to reassert the authority of the monarch»[12]. Pedro I did the same 15 years later. Meanwhile, Charles IV was influenced by the legislative imperial ideal of Charlemagne, Pedro I was clearly more affected by the despotic model of the Islamic political systems that ruled the Iberian Peninsula only a few decades before his reign.

In 1355 Charles IV took his first legislative measure to consolidate the royal power in Bohemia. He formulated his personal conception of the position of the king within the state in a legal code of more than a hundred articles relating to Bohemia and Moravia that is known as *Majestas Carolina.* By Vlasta Dvoraková

BOHEM, Barbara and FAJT, Jirí (eds.): *Prague, the crown of Bohemia 1347-1437, The Metropolitan Museum of Art, New York, September 20th 2005 – January 3th 2006,* New Haven and London, Yale University Press, 2005.

[9] ROSARIO, Iva: *Art and Propaganda, Charles IV of Bohemia, 1346 -1378,* Woodbridge Suffolk: The Boydell Press, 2000.

[10] LADERO QUESADA, Miguel Ángel: "Algunas reflexiones sobre los orígenes del "Estado Moderno" en Europa, (siglos XIII – XVIII)". In *III Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval, La península Ibérica en la Era de los Descubrimientos, (1391-1492),* Sevilla, 1991, p. 484.

[11] MERIMÉE, Prosper: *Historia de don Pedro de Castilla,* vol. 2, Madrid: Imprenta de la Biblioteca del Siglo, Calle Cervantes nº6, 1848, p. 78.

[12] ROSARIO, Iva, *Art and…op.cit.,* p. 4.

«The influence of it western European model is reflected in his intention to make an absolute and hereditary monarchy his weapon for holding the growing power of the nobility in Czech»[13]. In 1356, Charles IV presented in Nuremberg the *Bulla Aurea* (Golden Bull). This document was a new regulation system for the Empire that prevailed since 1356 till the XIX century and which strengthened the power of the Emperor and his legislative role. The introduction of the document written by Charles IV himself showed his clear intention of potency the image of the Emperor:

> This we have done in our solemn court at Nuremberg, in session with all the electoral princes, ecclesiastical and secular, and amid a numerous multitude of other princes, counts, barons, magnates, nobles and citizens; after mature deliberation, from the fullness of our imperial power; sitting on the throne of our imperial majesty, adorned with the imperial bands, insignia and diadem; in the year of our Lord 1356, in the 9th Indiction, on the 4th day before the Ides of January, in the 10th year of our reign as king, the 1st as emperor[14].

In *Bulla Aurea* Charles IV enacted that the right of electing the emperor belonged fully to the imperial Electors. This negates the influence of the Pope. With the edit he pretended to free the dependence of the empire to the Papal control. As well with the *Bulla Aurea*, Charles IV attempted to build a strong constitutional relation between the Emperor and the rulers of the different territories of the Empire, which were at the same time the Elector Princes[15]. The seven electors were the following: The Archbishop of Cologne, Mainz, and Trier were the members of the Church. On the other hand, the secular represents were the Count Palatine of the Rhine, the Duke of Saxony, the Margrave of Brandenburg and the King of Bohemia. Including the king of Bohemia as one of the Electors Charles IV solidified the role of his kingdom in the Empire.

Charles IV also sustained the power of the crown in the Church. He presented himself as a pious monarch. He understood that if he played a deep theological part in the ruling of the Empire, this could increase the glory of his imperial majesty, even raising him to equal status with the Pope. Therefore, was the way for Charles IV to mystify the figure of the Holy Roman Emperor[16]. He presented himself not only as a pious person, but as well as a devoted collector of holy relics.

Pedro I as well took measurements to strength the power of monarchy. He understood that to robust the crown he needed a large financial support. Thus, he carried out an important refurbishment of the fiscal and economic politics. He boosted the Castilian markets and the exportations, especially regarding to wool. As well he performed a large num-

[13] DVORAKOVÁ, Vlasta: "Historical and social background in the development of court art under Charles IV, 1350-1378". in DVORAKOVÁ, Vlasta, et.al. (eds.): *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378,* London, New York, Bombay and Melbourne: Oxford University Press, 1964, p. 47.

[14] BERNHEIM, Altmann U.: "The Golden Bull of the Emperor Charles IV 1356 A.D", in HENDERSON, Ernest F. *Select Historical Documents of the Middle Ages*, Hawaii, University Press of the Pacific Honolulu, 1912, p. 220.

[15] DVORAKOVÁ, Vlasta: "Historical…", *op.cit.*, p. 45.

[16] Ibid., p. 50.

ber of expropriations to the aristocracy helped by his financial minister, the Jewish Samuel Levi[17]. In addition, he performed a large number of executions in the context of the nobility revolution. His judicial resolutions, deeply criticized among historiography, were another way to solidify the power of the crown against its enemies.

Pedro I supported the cities of Castile and the bourgeoisie in it. The cities were the best allies of the crown in order to reduce the influence of the landowner aristocracy. The importance of the councils of the cities in Castile had developed from the previous centuries. As long as the conquest of the Islamic territory advanced to the south, the frontier cities were the guaranty of the establishment of the new population and therefore they got important privileges[18]. During the reign of Pedro I, metropolises such Sevilla or Valladolid, played a relevant role in the development of the kingdom, as much as Prague did during the reign of Charles IV[19]. The more that Prague or Sevilla grew in power the more the authority of the crown developed.

The development of nationalism

This authoritarianist ideal was closely linked with a nationalist mentality trending in the XIV century. The old approach of a European identity held by the Empire was highly discredited and now every European kingdom struggle in its own interests. Even the Holy Roman Emperor, Charles IV, showed a great ambition to develop the power of its native kingdom of Bohemia.

Pedro I and Charles IV highly soaked by this nationalist mentality, showed themselves as the head of the country and the public *Rex*. They boosted this national mentality because as much as the national identity grown, more raised the power of the head of the nation. Charles IV, unlike his father, who often traveled abroad from Bohemia, was well aware that the lands of the Bohemian crown formed the finest natural basis for his policy[20]. As well, the fact of setting the King of Bohemia as the first of the Electors Princes is another example of the interest of Charles IV in promoting the power of his territories. Pedro I by other hand showed a deep interest in reaching an Iberian unity. In his mind the way to reach these proposals as the imposition of a Castilian hegemony by force over the other peninsular kingdoms. This explains the invasion of Aragón. The monarchs of Trastámara Dynasty shared this ideal but they will try to manage it by political marriages instead of by war[21].

[17] GIMENO CASALDUERO, Joaquín: *La imagen del monarca en la castilla del siglo XIV. Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I.*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente S.A, 1972, p. 87.

[18] CASADO ALONSO, Hilario: "Las relaciones poder real-ciudades en Castilla en la primera mitad del siglo XIV". In RUCQUOI, Adeline, *Génesis Medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370),* Valladolid, Ámbito Ediciones, 1987.

[19] DÍAZ MARTIN, Luis Vicente: *Itinerario de Pedro I de Castilla. Estudio y Regesta,* Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones, 1975, p. 14.

[20] DVORAKOVÁ, Vlasta: "Historical…", op.cit., p. 46.

[21] SUAREZ FERNÁNDEZ, Luis *Monarquía Hispánica y Revolución Trastámara, discurso leído el día 23 de enero de 1994 en el Acto de su Recepción Pública por el Excmo. Sr. D. Luis Suárez Fernández, y contestación por el Excmo. Sr. D Juan Pérez De Tudela,* Madrid, Real Academia de la Historia, 1994, p. 84.

3.- THE ARCHITECTURE AS A LANGUAGE OF POWER IN PEDRO I AND CHARLES IV

The authoritarian political ideas of Pedro I and Charles IV had a direct consequence over the architecture under their promotion. This architecture will act as a language of power, as a propaganda medium that helped them to reach their political goals. Charles IV will choose the avant-garde Rayonnant Gothic coming from France where he spent his childhood, meanwhile Pedro I will opt for the Islamic architecture, deeply rooted in the visual culture of the Castilian kingdom. The theory of styles, predominant during two centuries of history of art research has impeded a comparison between the Gothic and Islamic architecture of the XIV century. However, we consider that there is in both of their architectures a series of common resources disposed to exalt the image of the promoter and therefore on service of their political ideal. Some of these resources are exhibition balconies, monumental fronts, public infrastructures, or figurative representations.

Pedro I was the promoter of four palaces in his kingdom and one private chapel where he was going to be buried in the Cathedral of Sevilla. These four palaces are distributed among Castile. The most modest of them is placed in Astudillo (Palencia), the second in Tordesillas (Valladolid), the third one in Carmona (Sevilla), finally the most sumptuous in his Capital, the *Alcazar* of Sevilla. Charles IV was the sponsor of quite a large number of projects. Among them we must emphasize the new bridge of Prague, now known as *Karlův most*, the Cathedral of St. Vitus (together with his first bishop Ernest of Pardubice), the great refurbishment of Prague Castle, and his private fortress: *Karlstejn*. As well he is the promoter of the new urban plan for Prague, known as *Nove Mesto*, including some church and monasteries in there, and the foundation of the *Studium Generale Pragense*[22], now Karlovi University.

Fig. 1: Ambassadors Hall. Alcazar of Sevilla. Spain. (Gu-

Upraising, mysticism and occultism in the architecture

As we said, in both architectures we find a range of architectonical elements disposed in order to enhance the promotor figure. One of the first functions of these resources were the upraising of the royal image, but as well the creation of a mystic

[22] CHALOUPECKÝ, Václav *The Caroline University of Prague: Its Foundation, Character and Development in the Fourteenth century*, Prague, 1948, p. 7.

halo around their personality, and even function as a way to occult and evanescence the rulers in order to boost the mysticism around them.

In the palaces of Pedro I these resources are coming from the Andalusian tradition. The first of them is the *qubba*, a domed space with a religious character that was used by the Castilian king as the throne room. Some examples of *qubba* in the palaces of Pedro I were the Justice Room in the *Alcazar* of Sevilla, the Ambassadors Hall in the same palace (Fig. 1), or probably the throne room that might been built in the Palace of Tordesillas[23]. The mix of its polygonal first space and the dome crowning the room, represented an allegory between the earthly and celestial worlds, and therefore the *qubba* imbued the sovereign with a mystical halo[24]. The first example of *qubba* in the Islamic world is the Dome of the Rock, inspired in turn by the Anastasis of the Holy Sepulcher of Jerusalem. From there to the XIV century we have a long list of examples in Cairo, Maghreb, and Al-Andalus[25].

Meanwhile Pedro I accomplished his mystical presence by the references to the Islamic tradition, Charles IV achieved it by means of his position as a pious sovereign. The emperor was a great collector of relics; he brought so many relics from France that he received as a present from the Valois´s kings. This idea of collecting relics had a strong function in the politics of the sovereign. With this behavior Charles IV emulated the attitude of some

Fig. 2: Karlstejn, general panorama. Czech Republic. (GumielCampos ©)

[23] ALMAGRO GORBEA, Antonio: "El Palacio de Pedro I…", op.cit, p. 8.

[24] RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "El palacio especializado…", op.cit., p. 112.

[25] RUIZ SOUZA, Juan Carlos: "La planta centralizada…", op.cit., p. 11.

other kings such as the canonised king of France Louis IX[26].

Charles IV built a great container for those relics as well as the imperial regalia and treasure. This was his private fortress-palace, a few kilometers from Prague (Fig. 2). *Karlstejn* castle was founded by Charles IV in 1348 right after he was crowned king of the Romans in 1346 and King of Bohemia in 1347 and it was irrevocably associated with the dignity of Holy Roman Emperor[27]. *Karlstejn* was organized with a composition according to the placement of those relics. It was composed by three principal shrines and the main one was the Holy Cross Chapel (Dvoraková 1964b, p. 52). *Karlstejn* as well contained a large number of portraits of the Emperor, placed exactly coordinated within its architecture topography. As Iva Rosario Pointed: «Every image of the emperor had a special meaning intimately associated with the purpose and iconographic program of the space in which it was depicted»[28].

Karlstejn Castle often was the meeting place of Charles IV with distinguished representatives of the Empire and Bohemia. Moreover, because of the Passion relics, the Castle became a place of pilgrimage.

> Karlstejn Castle was therefore an ideal vehicle for self-advertisement, aggrandizement and "self-fashioning" reflecting both sides of Charles IV´s complex personality which was on the one hand deeply pious, even mystical, and on the other hand shrewdly pragmatic and calculating[29].

We can understand consequently *Karlstejn* castle as the place where Charles IV fostered his imperial dignity and image through relics and treasure.

This mystic halo of both sovereigns was also boosted by a few evanescence and concealment methods that could be performed thanks to other architectural resources. Pedro I built his palaces with a scenography specifically prepared to surprise and impress his visitors. This also came from the Islamic tradition. In *Madinat al-Zahra*, the caliphal court of Abd al-Rahaman III (929-961) and his son al-Hakam (961-976), the ambassadors had to go across a long path before they could contemplate the Caliph. In this way an expectation was created which generated impatience and necessity in the guest. In the Alcazar of Sevilla, Pedro I developed a similar system. It was based in a double staircase which banned the visitor of accessing the private area of the palace (Patio de las Doncellas) heading him directly into a room that preceded a *qubba*, which acted as a throne room. Thus, the

Fig. 3: Bridge linking the royal palace with St. Vitus Cathedral. Prague. (GumielCam

[26] DRAKE BOHEM, Barbara: "Charles IV: The Realm of Faith", in DRAKE BOHEM, Barbara and FAJT, Jirí (eds.): *Prague, the crown of Bohemia 1347-1437, The Metropolitan Museum of Art, New York, September 20th 2005 – January 3th 2006,* New Haven and London, Yale University Press, 2005, p. 30.

[27] ROSARIO, Iva, *Art and…op.cit.,* p. 20.

[28] ROSARIO, Iva, *Art and…op.cit.,* p. 19.

[29] Ibid., 20.

Castilian monarch could get into the room from his private chambers showing himself in the highest dignity from the beginning[30].

Charles IV as well showed some interest in being hidden among his subjects. Matthews of Arras designed for him a private royal oratory in the cathedral that was, and it still is, linked to the royal palace by a bridge[31]. (Fig. 3). These passages were used by the Caliphs of Cordoba in the X century to walk between the mosque and the *Alcazar*, without contacting the folk [32]. Also, these structures were developed in early medieval times: First in the palatine chapel of Charlemagne in Aachen[33] but as well in Bohemia connecting the seat of the dukes to the churches. Finally, the same resource was used by the Medici a few decades later to reach the *Palazzo della Signoria* from *Palazzo Pitti*.

Self-promotion and propaganda in the architecture

Charles IV and Pedro I, as authoritarian monarchs were interested in foster their identity as rulers, and in getting a mystic halo around them, but as well they will search for a way to let their subjects feel their power and authority. In their projects, for that matter, they made use of other resources such as monumental façades and exhibition balconies, so many times related with the judicial power.

Fig. 4: Façade of the Palace of Pedro I in the Alcazar of Sevilla. (GumielCampos©)

All the palaces of Pedro were concluded by a monumental façade that was open to a public space in the urban environment. These fronts were public showcases which the promotor showed his magnificence upon his subjects. In front of this monumental façades were placed diaphanous spaces where the population could congregate in order to contemplate the king. The three preserved façades of the four palaces of Pedro I present an evolution in the grandiloquence of the promotor. The first one, the Palace of Astudillo, lacks of ostentation, due to the necessities in the villa of Astudillo were not the same ones as in the capital.

[30] ALMAGRO GORBEA, Antonio: "El Alcázar de Sevilla…", op.cit., p. 351.
[31] CHOTĚBOR, Petr, KYZOUROVÁ, Ivana and MĚCHURA, Petr: *Charles IV and Prague Castle. In the footsteps of Charles IV at Prague Castle,* Prague: Prague Castle Administration, 2016, p. 27.
[32] PIZARRO BERENGENA, Guadalupe: "Los Pasadizos Elevados entre la Mezquita y el Alcázar Omeya de Córdoba. Estudio arqueológico de los sabatat", *Archivo Español de Arqueología,* 86 (2013), p. 223.
[33] CONANT, Kenneth John: *Carolingian and Romanesque architecture 800 to 1200,* The Pelican History of Art, Harmondworth, Middlesex: Penguin Books, 1959, p. 15.

However, the one of Sevilla is the live symbol of the grandiloquence of Pedro I (Fig. 4). First of all we can mention the architectonical design in three horizontal bands emulating the roman triumph arcs; as well the Islamic language of its decoration deeply rooted in the Castilian tradition as a symbol of power and the monarchy; not to talk about its size and the visibility from the area of the cathedral, where all the citizens from Seville could glance at it; but furthermore, encumbering the façade we have an epigraphic inscription in honor of the promotor which reads as follows:

EL MUY ALTO ET MUY NOBLE ET MUI PODEROSO ET MUY CONQUERIDOR DON PEDRO POR LA GRACIA DE DIOS REY DE CASTIELLA ET DE LEON MANEO (mando) FACER ESTOS ALCAÇARES ET ESTOS PALACIOS ET ESTAS PORTADAS QUE FUE FECHO EN LA ERA DE MILL ET QUATROCIENTOS ET EOS (dos)[34]. (Fig. 5).

Fig. 6: East façade of the Tower Bridge in Charles Bridge, and detail. Prague. (GumielCampos ©)

Fig. 5: Detail of the inscription and the exhibition balcony. (GumielCampos ©)

Intimately bound up with the monumental façades are the exhibition balconies. In the upper floors of the façades we could find a chamber open to the exterior by a large bay to the floor where the king showed himself in front of his subjects. This architectonical resource as well was original from the Islamic tradition. The

[34] "The very great, noble, powerful and conquest Pedro for the grace of God King of Castile and Leon, ordered to build these alcazars and these palaces and these façades done in the age of one thousand fourth hundred and two".1402=1364 in the Hispanic calendar used during the Castilian middle ages.

Bab-al-Sudda, from *Madinat al-Zahara* or the gates of Bagdad city, had these balconies.

Charles IV as well was well aware about the propaganda power of the monumental façades and its impact over his citizens. There are two powerful fronts in Prague that are used as a way of self-promotion: the façades of the tower of Charles Bridge, and the southern front of the Cathedral of St. Vitus. In the words of Iva Rosario «The images of Charles IV on the east façade of the Prague Old Town Bridge Gate and above the south Portal of St. Vitus Cathedral may be regarded as the most politically didactic of all extant depictions of the emperor»[35].

The Tower Bridge in the Staroměstská bank of the river contained a complex iconographic program in both of its façades. In the east façade of the tower we have an iconographic program suggested in order to legitimate the authority of Charles IV and his son (Fig. 6). Charles IV is represented as an aged ruler, clothed in all of his imperial regalia. In contrast, Wenceslas IV is depicted as a young man crowned as king of the Romans, the position that he achieved in 1376[36]. They are flanked by the shields of Prague, the Empire, Bohemia and Moravia. Between them appears St. Vitus, and above them are represented three of the Bohemian patron saints: St. Vitus, St. Adalbert and St. Sigismund[37].

The other important monumental façade was placed in the south front of Prague Cathedral (Fig. 7). This front, known as

Fig. 7: South façade of St. Vitus Cathedral. Prague. (GumielCampos ©)

[35] ROSARIO, Iva, *Art and…op.cit.,* p. 77.

[36] CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë, "Prague…", op.cit., p. 59.

[37] ROSARIO, Iva, *Art and…op.cit.,* p. 79.

Porta Aurea, was meant to be the main entrance into the Cathedral. In this face of the Church, Charles IV commissioned a mosaic. The representation of the mosaic is the subject of the Last Judgement or the Second Coming of Christ. Charles IV and his fourth wife are represented as benefactors in the mosaic. Its presence can be interpreted as a proclamation of their triumph as rulers of Bohemia. The idea of triumphal rule was closely identified with the subject of the Last Judgement. It is probably therefore not coincidence that Charles chose the space in front of the mosaic as the place to hold judicial proceedings and trials[38].

This idea of public judgment space in front of monumental façades was shared as well by Pedro I. In the Alcazar of Sevilla, between the entrance (*Puerta del Leon*) and the front of his palace, we find another gate (Fig. 8), whose structure is preserved today and which represented some sort of triumphal arch before the main façade. This gate had not only an operating function but as well a judicial one[39]. Pedro I presented himself before his subjects, gathered in the previous courtyard, as a Solomonic king administrating public justice on the gates of his palace. This idea of public courts of justice comes from the Islamic world and it is transmitted to the Cristian tradition through the door of Forgiveness in Spanish cathedrals.

Fig. 8: "Puerta de la Monteria" in the Alcazar of Sevilla. (GumielCampos ©)

Promotion and development of the capitals

The Nationalism and the authoritarian political models of Pedro I and Charles IV required a solid centralist system, and therefore a physical place to represent the power. Prague, on times of Charles IV, became *Caput Rei Publicae* (as it is still recorded in the shield of the city). Paul Crosley pointed: «Charles IV recognized the potential of Prague, and of Bohemia, as the dynasty power base from which to secure the fortunes of Luxembourgs and launch his claims to the imperial throne»[40]. The same happened in Castile: by tradition, the Castilian royal court was nomad and travelling, however, on times of Pedro I, we attend to a sedentariness of the court focused on[41]. Both capitals, Prague and Sevilla, experienced a huge development on time of these sovereigns.

The main depiction of the power of the sovereigns inside of these cities was the palaces and castles built by them. Therefore, Prague Castle and the Alcazar of Sevilla were the highest representation of the sovereign authoritarian appearance. Both of them were placed in a very stra-

[40] CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë, "Prague…", op.cit., p. 60.

[41] LADERO QUESADA, Miguel Ángel: "Los Alcázares Reales en la Baja Edad Media Castellana: Política y Sociedad". In: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel: *Los alcázares reales: vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura áulica cristiana.* Sevilla, 2001, p. 18.

tegic point of view for the population. The Alcazar of Pedro I was situated close by the cathedral (before the *Alhama* mosque) in a territory where the Islamic sovereigns had built all the power structures during the previous centuries. Consequently, this location legitimized the prestige of Pedro I among the traditional rulers of Sevilla. Pedro I as well demolished in the *Alcazar* area part of the old buildings from Almohad period in order to create a new project organized in a visual axis that started up in *Puerta del León* till the main façade of his palace. With this axis Pedro I made his palace visible from the exterior, but at the same time controlled by different walls and gates which were consequently inaccessible[42].

Premyslids. First was a wooden castle and in the twelve century it turned to a stone construction. A significant fire during the reign of Wenceslas II (1278-1305) destroyed most of the structure. That king started the reconstruction, however it was abandoned. When Charles came back to bohemia in 1333 he described in his own autobiography the situation of the palaces of the city in this way: «*Quod regnum invenimus ita desolatum, quod nec unum castrum invenimus liberum, quod non esset obligatum cum omnibus bonis regalibus, ita quod non habebamus ubi manere, nisi in domibus civitatum sicut alter civis*»[43]. We must agree then that it is in 1333 when he began his rebuild program. The Prague Castle was therefore the first act of patronage from Charles

Fig. 9: Prague Castle over *Hradcany*. Prague. (Photo of the autor ©)

Prague Castle on the other hand was placed crowning *Hradcany* mount, very visible from every side of the city (Fig. 9). The *Hrad* (Prague Castle) was the residence of the first dynasty of Prague, the

[42] ALMAGRO GORBEA, Antonio: "El Alcázar de Sevilla…", op.cit., p. 399.

[43] We found the kingdom so forsaken that there was not one castle which was free and not mortgaged together with all its royal property, so that we did not have anywhere to stay except in houses in the cities just like any other citizen (CHARLES IV, *Autobiography of Emperor Charles IV; And, His Legend of St. Wenceslas*, Prague, Central European University Press, 2001, p. 69.

IV.

The Prague Castle rebuilt was clearly influenced by French royal architecture. For example, the castle contained an enlarged *aula* with generous windows decorated with 120 panel paintings of Charles´s Imperial ancestors. This room was very influenced by the Grand Sale of the Cite Palace which was painted with a great genealogy of French kings[44]. The complex of the palace was surrounded by a fortified wall whose last remnants were preserved. The fortified perimeter was flanked by two golden towers, which were covered with lead and richly gilded[45]. These towers shone over Prague remaining the population the wealth and power of their monarch.

Prague and Sevilla, as Capitals of the kingdom as well were the burial sites of both sovereigns. In 1362, in his own testament, dated the 8th of November of 1362, Pedro I, ordered to bury his mortal remains in the new Chapel that he was building in the Cathedral of Sevilla: «*Mando que el mi cuerpo que sea traido a Sevilla, e que sea enterrado en la capiella nueva que yo agora mando facer; e que pongan la Reyna Doña Maria mi mujer del un cabo a la mano derecha*»[46]. This Chapel was destroyed during the construction of the new cathedral in the XV century; however, we can tell from the documents that Sevilla was the burial site that Pedro I preferred. From the conquest of Sevilla during the reign of Fernando III the Saint (1217-1252), most of Castilian Kings were inhumed in the Mosque and after the Cathedral of the city. Pedro I, in his will, followed this tradition as well as a way to legitimize himself among his ancestress.

Charles IV went further, he not only built a Chapel to be buried, but he built the whole cathedral (Fig. 10). Whether Charles IV was who took the main responsibility of the building it is still a debatable topic. The Metropolitan Chapter probably played an important role in this project[47]. However, by his deep interest in the creation of the new archbishopric in Prague shown by Charles IV, we believe that he was the main financial sponsor of the church. The Cathedral of St. Vitus was founded in 1344 as the successor to an older basilica from the XI century dated on times of Spytihnev II which itself had replaced St. Wenceslas own rotunda of the year 925. The foundation of the church as well was possible after the turning of Prague into an independence archbishopric in the same year of 1344[48]. Above all, the new building had to

[44] CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë, "Prague…", op.cit., p. 61.

[45] PLUDEK, Alexej: *Qarolus Quartus, König von Böhmen. Charles IV, Empereur Romain et Roi de Boheme,* Prague, Orbis Press Agency, 1978, p. 70.

[46] It is my will that my body will be brought to Sevilla and buried in the new chapel that I ordered to build, and that they bury by my right side the Queen Maria de Padilla" (LOPEZ DE AYALA, Pero "Crónica del rey don Pedro I con las enmiendas del Secretario Gerónimo Zurita y las correcciones y notas añadidas por Don Eugenio de Llaguno y Amirola, caballero de la Orden de Santiago, de la real academia de la Historia", in ROSELL, Cayetano, *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el sabio, hasta los católicos don Fernando y doña Isabel. Vol. 1,* Madrid, M. Rivadeneyra editor, 1875, p. 593.

[47] BARTLOVÁ, Milena: "The Choir Triforium…", op.cit.

[48] In the spring of 1340, at the age of 24 years old, Charles and his father traveled to Avignon. In the Pope Court, Charles met again his boyhood friend and tutor Pierre de Rosiers, who had been elevated to the cardinalate in 1338. In this meeting between Pierre de Rosiers and the

respect the burial site of St. Wenceslas which had remained undisturbed since 936[49]. There is in that respectful measurement an intention of absorbing the tradition of the old Premyslid basilica into the new Luxembourg building. Charles IV knew his identity as the Holy Roman Emperor, but as well he wanted to remark his legitimation to the throne of the Kingdom of Bohemia as a descendant of Saint Wenceslas[50].

The cathedral of St Vitus in Prague became the spiritual and political heart of the Bohemian kingdom. St. Vitus Cathedral had the same political significance for the kingdom as the basilica of Saint-Denis had for the ruling house of France. In both cases, it was the tomb of the chief patron saints, the coronation cathedral[51] as well as a necropolis for deceased rulers[52]. The Choir of the Cathedral had a very well-planned distribution in order to create an iconography program at the service of Charles IV. It was divided in two parts; the East side was consecrated to St. Vitus meanwhile the central section had an altar dedicated to the Virgin Mary. In the radiating chapels were placed the tombs of the old Premyslid rulers, while in the Marian Choir was the sepultures of the Luxemburg family. This symbolic location made Charles IV lie in the crossroads of Bohemian history and under the protection of the Virgin[53].

In the triforium one could find 21 portrait busts of some important members of the Premyslid family, Luxembourg family, the architects of the cathedral and of course Charles IV and his wives[54]. Next to the bust of Charles IV we can read the following inscription exalting his skills as sponsor: «*Karolus IIII. Imperator Romanorum et/ Boemie rex hic fundavit novam Pragensem ecclesiam/ de sumptuoso opere ut ap[p]aret ac sumptibus/ propriis laboravit […] instituit et dotavit studium Praguense/ instituit, pontem*

Fig. 10: Apse of the Cathedral of St. Vitus in Prague. (GumielCampos ©)

novum per Multauiam laborare/ precepit»[55]. We must be careful however reading these inscriptions due to the restoration that experienced in the XVIII century, which includes some mistakes from the originals[56]. The Cathedral of St. Vitus was indeed the major contribution of Charles IV to the development of Prague towards becoming a great European metropolis, however, as well it was the best showcase before his subjects. St. Vitus worked as much as the cathedral of Bohemia as much as the symbolic private Chapel of the king, inside of his own private palace[57].

Finally, Pedro I and especially Charles IV showed a deep interest in the urban development of their capitals. The turbulent life of Pedro I did not allow him to invest in the urban progress of the cities of Castile, inversely Charles IV showed a very progressive mentality in this matter.

Fig. 11: Panorama of Charles IV urban projects in Prague: Charles Bridge, Prague Castle and St. Vitus Cathedral. (GumielCampos ©)

On the 8th of March of 1348 he settled the foundation charter for *Nove Mesto*, the New Town of Prague, and on March 26th he personally witnessed the laying of the foundation stone[58]. It is possible that the urbanistic plan of *Nove Mesto* was a pro-

[55] Charles IV, Roman Emperor and King of Bohemia, founded the new Prague Church, an expensive work, as is apparent and at this expense […] a university in Prague was instituted by him and the building of a new bridge across the Vltava was ordered by him. Extracted from the catalogue: DRAKE BOHEM, Barbara and FAJT, Jirí (eds.): *Prague, the crown of Bohemia 1347-1437, The Metropolitan Museum of Art, New York, September 20th 2005 – January 3th 2006*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, p. 3.

[56] BARTLOVÁ, Milena: "The Choir Triforium…", op.cit., p. 88.

[57] DRAKE BOHEM, Barbara: "Charles IV…", op.cit., p. 23.

[58] PLUDEK, Alexej: *Qarolus… op.cit.*, p. 38.

duction of Matthias of Arras, as he was in that time the principal architect of the king[59]. *Nove Mesto* was occupying 360 hectares between Old Town and *Vysehrad*. It was fortified with a wall of 3.5 km with monumental double towered gates. The New town transformed Prague from the Bohemian regional capital to the imperial metropolis. *Nove Mesto* included as well a large number of churches, the first to be founded and one of the most important, the church of Our Lady of Snows[60]. The New Town was organized around a large unobstructed space, now known as *Karlovo Náměstí*, probably dedicated to trade and religious affairs. Some historians agree that once a year, in the middle of the square the collection of Relics of Charles IV was placed in a wooden stage for the admiral and adoration of all the pilgrims. This stage developed during the reign of his son Wenceslas IV. The first of April 1382 was initiated the erection of the Chapel of Corpus Christi situated in the middle of the square where the relics of the empire were shown every year. As it is written in the foundational charter the chapel was placed «in medio foric novac civitatis Pragensis in loco in quo reliquiae armorum domini Jesu Christi et aliorum plurimorum sanctorum… annuatim ostendi sunt consuelae»[61]. One of the main reasons for the foundation of *Nove Mesto* could be the construction of this space where the relics were exposed once per year.

On the 9th of July 1357, Peter Parler laid the foundation stone of Charles Bridge, the other great urbanistic project of the king. Judith Bridge, built in the 12th century, was destroyed in a catastrophic flood on the 3rd of February in 1342[62]. The New Bridge, was located further south than the old one. The explanation of this was the increasing in the importance of *Staroměstské Náměstí* and Tyn´s Church. Malá Strana and the new bridge were linked by the Old Town Square in the faster way, through the actual street *Karlova Ulice*[63].

As we have analyzed before Charles Bridge was not only an urbanistic investment of Charles IV, but as well the greatest propaganda medium of Prague. Apart from the iconographic program of the East tower façade, the bridge was inserted in an urban landscape that exalted the king of Bohemia. The bridge was placed in a central position of the city with the background of the Prague Castle and St. Vitus Cathedral (Fig. 11). These constructions could follow some kind of processional rite. Indeed it had it in the public events like his coronation and his funeral. During his coronation the king descended from *Vysehrad* (old castle of the Premyslid dynasty) to *Karlovo Náměstí* in the middle of *Nove Mesto*, and then traversed the old town, crossed Charles Bridge arriving in Mala Strana. Later this procession went up to the hill and arrived into the Castle and S. Vitus Cathedral. This itinerary could have a symbolic meaning. It would be a literal progress

[59] CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë, "Prague…", op.cit., p. 66.
[60] Ibid., p. 63.
[61] BENESOVSKA, Klára and OPAČIĆ, Zoë: "Wenceslas IV…", op.cit.
[62] NOVOTNÝ, Kamil and POCHE, Emanuel: *The Charles Bridge of Prague*, translated by Nora Robinson Hronková, Prague, Prague Publishing House V.Polácek, 1947, p. 30.
[63] Ibid., p. 34.

from the Premyslids myths in *Vysehrad* to the triumph of the Luxemburg in *Hradcany*[64]. The opposite procession was done during his funeral[65].

4.-CONCLUSIONS

We can conclude that in the XIV century the Imperial European Identity is abandoned in favour of a growth of national ideals in the different kingdoms of Europe. These national ideas will boost the identity of the monarchy as the head of these new states. The sovereigns in the XIV century and the following ones would struggle to rise as authoritarian and despotic rulers over the powerful aristocracy that during the Middle Ages had controlled the feudal system.

The European Kings of the middle XIV century used the architecture as a resource to strength their appearance over their subjects. Charles IV, King of Bohemia, and Holy Roman Emperor, as much as Pedro I of Castile, developed architectonic and urban projects in order to exalt their authority. These projects, even responds to very different artistic styles, share some common resources that boost the mysticism, propaganda, authority and power of the promotors. Meanwhile, Charles IV, in the Holy Roman Empire reached his goal, Pedro I´s ambitions were frustrated by the nobility revolts and the civil war that overthrew him from the Castilian throne. However, both of them had imprinted his step in the history, appearing today before our eyes as great and powerful sovereigns through their architecture.

[64] CROSSLEY, Paul and OPAČIĆ, Zoë, "Prague…", op.cit., p. 71.
[65] BRAVERMANOVA, Milena, CHOTEBOR, Petr (ed.): *Koruna Království. The Crown of the Kingdom. Charles IV and the Cathedral of St. Vitus,* Praha, Tisk Centrum, 2016, p. 85.

LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA E ISABEL OYARZÁBAL SMITH: *THE AGONY OF SPAIN* (1936)

Teresa Amalia Asensio del Pozo
Profesora de Secundaria de Inglés del IES "Alonso de Ercilla".
Doctorando en Filología: Estudios Lingüísticos y Literarios ingleses en UNED.

RESUMEN:

En los albores de los años treinta, el regeneracionismo propiciado por la llegada de la República en España desató toda una serie de recelos en el panorama internacional, en especial en el Reino Unido. Y el estallido de la guerra civil entre republicanos y nacionales enrareció el escenario europeo y dividió sus opiniones acerca de su posición en el mismo. De este modo, el neutralismo diseñado por Francia y secundado por el gobierno conservador británico utilizó el Acuerdo de No-Intervención para evitar todo apoyo a los bandos, y obtener el aislamiento del conflicto en la Península. Basándose en diferentes fuentes archivísticas, el artículo examina los esfuerzos del gobierno republicano para granjearse el auxilio de las democracias europeas a través de intelectuales, como Jiménez de Asúa e Isabel Oyarzábal, que acudirán en defensa de la República, particularmente en la conferencia del laborismo de Edimburgo.

ABSTRACT:

At the dawn of the 1930s, the regenerationism, fostered by the arrival of the Second Republic in Spain, unleashed a series of misgivings in the international scene, especially in the UK. And the outbreak of the civil war, between the republicans and the nationals, poisoned the European stage and divided their opinions about their position in the conflict. Thus, the neutralism, designed by France and held up by the British conservative government, applied the Non-Intervention Agreement to avoid any kind of support to both parties, and to get the enclosure of such conflict in the Peninsula. Basing on different archival sources, this article examines the efforts of the republican government to earn the backing of European democracies through intellectuals like Jiménez de Asúa and Isabel Oyarzábal, who will spring to its defence particularly in the National Conference of the Labour Party in Edinburg.

PALABRAS CLAVE: *Acuerdo de No-Intervención, Guerra Civil española, Edimburgo, Partido Laborista, Jiménez de Asúa, Isabel Oyarzábal.*

KEYWORDS:*Non-Intervention Agreement, Spanish Civil War, Edinburgh, Labour Party, Jiménez de Asúa, Isabel Oyarzábal.*

El regeneracionismo que inspiró el régimen republicano desde 1931, no gustó a parte del aparato militar del Estado y por ende, su supresión se hizo necesaria. Tras el triunfo del Frente Popular, el movimiento conspirador se acentuó; sólo con un levantamiento militar amplio y planificado asaltarían el poder, y entre marzo y junio de 1936, se dedicaron con afán a ello. Asimismo, encontraron en la verborrea revolucionaria, en la radicalización de una parte del PSOE, en las movilizaciones de los partidos de izquierda y en la reanudación de las reformas socioeconómicas, el combustible necesario para prender la llama.[1] Y lo que estalló como una rebelión, se tornó en una larga contienda civil.

La retracción de los gobiernos democráticos europeos combinada con el apoyo rápido de las potencias fascistas explican la conversión de un golpe de estado en una guerra, pero: ¿Por qué estas condiciones externas favorecieron el triunfo de los sublevados?

Ese recelo de las democracias europeas puso de manifiesto el miedo que suscitó una extensión de la contienda española a un contexto europeo, ya ensombrecido. Y el instrumento empleado para practicar ese neutralismo condenatorio fue el Acuerdo de No Intervención. Y paralelamente, el apoyo rápido e incondicional de los países fascistas al general Franco fue también decisivo en la reconfiguración de las influencias.

Estas condiciones externas, en cierto modo, impuestas, coartaron la disposición de medios armamentísticos adecuados, lo que nos permite reiterar que la guerra civil, no sólo se libró internamente, sino también externamente. No obstante, la inestimable ayuda de protagonistas, como los aquí analizados, visualizó la realidad de la España republicana.

1.-NEUTRALIDAD IMPOSTADA: EL REINO UNIDO ANTE LA GUERRA DE ESPAÑA.

Como la literatura actual sustenta, el nacimiento de la No Intervención se auspició bajo el signo británico[2]. En agosto de 1936, el gobierno de Blum se encontraba dividido entre aquellos que consideraban que una negativa continuada a un Gobierno legítimo de adquirir un material bélico no sería fácil, y aquellos que estimaron que si se evitaba el suministro a ambos bandos, tal vez se consiguiera reducir la tensión externa y se facilitaría la tarea al Gobierno. Sin embargo, todo partía de una falacia: que las potencias fascistas cortarían los suministros.

En las sucesivas reuniones del 3 y el 4 de agosto, los franceses bascularon de una posición a otra radicalmente opuesta. En consecuencia, el gobierno francés a través de sus embajadores en Londres y Roma sondeó las posiciones de estos países a la adopción de unas cláusulas comunes que regularan el proceso de no intervención en España. Consulta que

[1] VIÑAS, Ángel:. *La soledad de la república: El abandone de las democracias y el viraje hacia la Unión Soviética.* Barcelona, Crítica, 2007. p.7.

[2] Véase VIÑAS, Ángel: *La soledad de,* op. cit.; MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: *Neutralidad benévola: El gobierno británico y la insurrección militar española de 1936*. Oviedo, Pentalfa, 1990 o BUCHANAN, Tom: *The Spanish Civil War and the British Labour Movement.* Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

también se hizo extensiva a Berlín, la Unión Soviética y Portugal. Todas las potencias dieron una contestación pre-afirmativa.

Por principio, el gobierno en Madrid rechazó la No Intervención. Se iniciaba la traición de las democracias europeas a la República española, de la que el Reino Unido no tuvo menos culpa. De esta política no-intervencionista, Vansittart, subsecretaria de Estado permanente del Foreign Office, afirmó que «ha salvado y está salvando, al mundo de peligros mayores»[3]. Ello dibuja un panorama en el que las respuestas del exterior fueron asimétricas y sus efectos, más visibles en el balance de fuerzas.

Centrándonos en Londres, los rumores sobre una conspiración en contra de la República no les eran ajenos y una vez consumado el golpe, hizo un seguimiento exhaustivo de lo que ocurría en España.

No obstante, Reino Unido asumió una actitud de neutralidad debida a su creencia de que la República carecía de la capacidad suficiente para frenar los conatos revolucionarios, algo que no convenía a los intereses británicos (incluidos los económicos).

Y a pesar de la calificación del cónsul británico en Vigo, William Oxley de esta contienda como: «(…) una de las guerras más despiadadas jamás conocidas en la historia»[4].Para la mayoría de los funcionarios del gobierno británico, el orden y la estabilidad eran fundamentales[5] y mostraron una clara displicencia por la revolución. Así, la imagen de los sublevados, como restituidores del orden perdido fue bien vista en el Reino Unido, en un primer momento.

1.1.- EL FOREIGN OFFICE: LA POLÍTICA CONSERVADORA DE STANLEY BALDWIN EN ESPAÑA. JULIO 1936-ENERO 1937 .

«Continued acquiescence in a one-sided non-intervention has made the British Government an accessory to the attempt to murder the democracy in Spain».

Clement Attlee-«Spain fights for democracy»[6]

El objetivo primordial de la política exterior británica durante el período de entreguerras fue la conservación de su vasto Imperio en un medio internacional inestable y azotado por la crisis económica, lo que convenció a los gobernantes británicos de que era prioritaria la prevención de una nueva guerra, y por tanto, se había de ejecutar una política de apaciguamiento de las tensiones internacionales mediante la negociación de cambios

[3] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office. General Correspondence of the Foreign Office,1936-1939, 371/20575W10779, 12 Sept. 1936. "Minuta de Vansittart".

[4] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office. General Correspondence of the Foreign Office,1936-1939, 371/21281, W207/1/41, 15 Dec. 1936. "Oxley a D. J. Scott (Foreign Office)".

[5] Como señala MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: *Neutralidad benévola*, op. cit., p. 119: «La prevención antirrevolucionaria que dominaba las percepciones oficiales británicas se revela en los despachos remitidos por Chilton a Eden y en las correspondientes minutas de los analistas del Foreign Office. Esa atención recelosa a todo síntoma de bolchevismo se fundamentaba en la tradición socio-cultural del servicio diplomático y consular, reclutado casi exclusivamente entre los vástagos de la aristocracia y alta burguesía».

[6] En *We Saw in Spain*, panfleto del partido laborista inglés, 1937. Se recogen palabras de Attlee, los diputados Ellen Wilkinson, Philip Noel Baker y de John Dugdale tras su visita a España.

razonables del *status quo* y la limitación de la carrera armamentística.

En este sentido, en noviembre de 1935, el Comité de Defensa Imperial dictaminó: « (…) (debe considerarse) un requisito básico (…) que nuestra política exterior se dirija a evitar una situación en la que tengamos que enfrentarnos a la vez con hostilidad (…) a Japón en el Este, a Alemania en el Oeste, y a cualquier otra potencia en la principal línea de comunicación entre ambas áreas»[7].

El colapso de la Monarquía y la instauración de una República reformista en España causaron, como mencioné, una gran inquietud en los medios oficiales británicos desde su implantación en 1931. Siempre temieron un desbordamiento revolucionario, similar al surgido en Rusia en 1917. Con esos antecedentes, el Frente Popular ganó las elecciones en febrero de 1936 y Azaña retornó al poder, con lo que los recelos previos se reavivaron.

Esta desconfianza sobre la capacidad de actuación y de control del Gobierno español se fue acentuando en los meses posteriores, a medida que la situación económica y la conflictividad sociolaboral se agudizaron. No solo a través de medios oficiales llegaban noticias alarmantes al Foreign Office[8] y al propio Baldwin, sino también por medio de canales no oficiales como del historiador y amigo del *Premier*, Arthur Bryant quien le advertía que la revolución estaba comenzando. La gravedad de la situación en España fue coetánea a un momento crucial en la definición de la política exterior del Reino Unido en Europa: en junio de 1936, Chamberlain, entonces secretario del Tesoro, exhortó a la necesidad de derogar las sanciones económicas contra Italia tras su victoria en Abisinia.

Este hecho es clave en la formulación de la política exterior británica al primar una estrategia de pacificación primero con Italia, y posteriormente en el resto de Europa, especialmente en España. Además, todo se fraguó en un momento de agravamiento de los recelos antisoviéticos en los medios oficiales del Reino Unido, lo que en su conjunto fueron factores decisivos para la determinación de su respuesta.

Desde el estallido de la rebelión militar el 17 de julio de 1936, Londres fue recibiendo noticias sobre el carácter de los bandos en el conflicto, a través de los funcionarios británicos establecidos en el país[9]. A partir de esas informaciones y de la imagen prefigurada en los meses anteriores del gobierno republicano, los responsables de la política exterior británica tuvieron que establecer una posición oficial ante el conflicto, condicionada por las informaciones *inquietantes* provenientes del bando republicano frente al orden y la tranquilidad transmitidos por los diplomáticos en la zona sublevada.

A finales de julio de 1936, la neutralización de Gibraltar resulta debeladora de la política dilatoria que el Reino Unido

[7] Cit. en MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: *Neutralidad benévola*, op. cit., p. 256. GIBBS, Norman Henry: *Grand Strategy*. Volumen: 1 Rearmament Policy. Londres,[Her Majesty's Stationery Office,] 1976.

[8] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office. General Correspondence of the Foreign Office, 1936-1939, 371/20558 W3054, 25 Mar. 1936, "Telegrama de Chilton": «si fracasa, habrá caos y anarquía».

[9] Entre ellos cabe destacar al cónsul general británico en Tánger, al cónsul británico en Tetuán, Mr Monck-Mason o el propio cónsul en Madrid, sir Henry Chilton.

practicó en el conflicto español. Entorpecieron el abastecimiento de combustible y de víveres, y las tareas de interceptación de la flota republicana en un momento en el que se hubiera podido obstaculizar el traslado por vía marítima de las tropas coloniales a la Península. Praxis de una política exterior que evitó toda forma de colaboración, directa o indirecta.

La posición unilateral de neutralidad adoptada por el gobierno conservador británico no cambió ante una posible internalización del conflicto español, como se refleja en una confesión del *Premier*, el 29 de julio, en una comisión de diputados conservadores: «No voy a meter al país en una guerra con otros ni por la Liga de Naciones, ni por nadie o nada»[10]. Ese mismo día, la reunión ordinaria del Gabinete ratificó la neutralidad en el conflicto español a sabiendas del embargo de armas impuesto por Francia a la República, de la actitud reservada de la Unión Soviética y ,por otro lado, del apoyo vital de Italia, Alemania y de Portugal a los rebeldes. En conclusión, a finales de julio de 1936, la neutralidad manifiesta del gobierno conservador de Baldwin se vertebraba alrededor de dos ejes clave: la prevención antirrevolucionaria; y el segundo eje estuvo condicionado por la situación interna en Gran Bretaña, donde la fuerza sindical y parlamentaria del movimiento laborista junto con la creciente simpatía en los círculos intelectuales y populares por la República, establecieron límites de acción exterior para el gabinete conservador.

En agosto de 1936, el gabinete francés propuso a Roma y Londres un Acuerdo de No Intervención. Inicialmente, el Acuerdo fue recibido con reservas por el Foreign Office pero el 4 de agosto se adhirió al mismo; con ello, se creaba un mecanismo óptimo para la consecución de sus objetivos prestablecidos: confinar la guerra en España, refrenando la intervención de Francia y evitando la alineación con la URSS, y sortear un enfrentamiento con Alemania e Italia por su apoyo a los nacionales.

Dicho pacto se inauguró el 15 de agosto y anunciaba oficialmente el embargo de armas y municiones, que entraría en vigor cuando Alemania, Portugal, la URSS e Italia se adhiriesen al mismo[11]. No obstante, Reino Unido aplicaría esta prohibición de venta de armas pronto, para inducir al resto[12].

El éxito "alcanzado" por el Acuerdo era más aparente que real pues tanto París como Londres recelaron del valor de las declaraciones de los países que apoyaban a Franco. Tras ese pacto, se decidió establecer en Londres un Comité Internacional que supervisara los compromisos adquiridos, algo que Eden y sus partidarios vieron positivo de cara a la opinión pública, y al apaciguamiento de la presión pro-republicana que el laborismo soste-

[10] GILBERT, Martin: *Winston S. Churchill: The Prophet of Truth 1922-1939*. Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 777.

[11] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office.General Correspondence of the Foreign Office, 1936-1939, 371/20533 W9181. El 19 de agosto de 1936, una orden del *Board of Trade* estableció la prohibición de exportación de armas a España.

[12] El 21 de agosto, Portugal e Italia se adhirieron formalmente al Acuerdo de No Intervención, con reservas importantes. El 23 de agosto lo hizo la URSS, sin ningún tipo de condicionante, y Alemania lo suscribió el 24 de agosto. En los siguientes días se incorporaron al Acuerdo el resto de países europeos, con excepción de Suiza.

nía. La constitución de este Comité no se vio alterada por el conocimiento de que tanto Italia como Alemania saboteaban el Acuerdo[13].

Los principios que alentaron el apoyo británico a la neutralidad tácita y a la No Intervención colectiva traslucían, como he venido subrayando, una marcada preferencia por la victoria de los militares insurgentes. Siempre confiaron en una victoria rápida de los golpistas, lo que también se auspició con el ritmo lento de trabajo impuesto bajo su presidencia del Comité, y aunque no reconocieron su derecho de beligerancia, sí negaron tácitamente el bloqueo naval republicano y aceptaron el establecimiento del embajador británico hasta entonces en Madrid, en Hendaya, algo tremendamente negativo.

A principios de septiembre de 1936, el socialista Largo Caballero llegó al gobierno y estableció como objetivo primordial frenar el avance de los sublevados y obtener la ayuda exterior necesaria para tal fin. Por ello, promovió una política ofensiva para recabar el apoyo soviético y forzar una acción anglo-francesa contra la ayuda real de italianos y alemanes a Franco, aunque no lograría cambiar esa línea no intervencionista.

El 1 de octubre de 1936, Franco se convirtió en el Generalísimo de todos los Ejércitos y Jefe de Estado, movimiento tranquilizador para los analistas británicos en el gobierno. En vista, del imparable avance rebelde, el 21 de octubre, el gabinete británico decretó secretamente que la conquista de Madrid, sería el momento en el que se concederían a los sublevados los derechos de beligerancia y su reconocimiento como gobierno de facto de España. A principios de octubre de 1936, ante las denuncias de la República en la Sociedad de Naciones contra Portugal, Italia y Alemania por su apoyo a los insurgentes, el Foreign Office evaluó las pruebas de dichas violaciones en el Comité, aunque siempre fueron dulcificadas por Eden. Ese mismo mes, también se produciría un giro drástico por parte del gobierno soviético pues, como comunicó Maxim Litvinov, comisario soviético de Relaciones Exteriores a Eden, la política de No Intervención hubiera sido adecuada, bajo una estricta observación. De este modo, el 4 de octubre, Stalin proporcionó oficiales y especialistas soviéticos así como armamento a la República con el fin de contrarrestar la superioridad bélica enemiga; a la par el 9 de octubre, el nuevo tono político soviético se cristalizó exigiendo en el seno del Comité de No Intervención, la detención inmediata de las violaciones del Acuerdo. Los problemas de las autoridades británicas también se acrecentaron en el interior con el cambio notable de actitud del partido laborista, quienes tras el Consejo Nacional del laborismo el 28 de octubre reivindicaron la devolución de todos los derechos comerciales al gobierno republicano.

A pesar de las presiones internas y externas, los dirigentes británicos no cesaron en su empeño de neutralidad y propusieron la creación de un cuerpo de observadores internacionales en territorio español con el fin de informar a petición del Comité sobre cualquier violación del

[13] Mussolini envió al llamado "conde Rossi", oficial italiano, el 26 de agosto a Mallorca, con el fin de repeler un ataque naval republicano. El temor británico se debió a una posible toma de las Baleares.

Acuerdo[14]. El Comité aceptó la propuesta por unanimidad, y en las semanas sucesivas perfiló el sistema de supervisión en España. La participación italiana y alemana fue en la praxis teórica, y la aplicación del mismo un inalcanzable[15].

La victoriosa resistencia republicana al ataque directo sobre Madrid junto con la ayuda soviética pusieron fin a las expectativas británicas de una guerra de corta duración y reajustó su política hacia España. Así, la primera medida que Eden sugirió el 22 de noviembre de 1936 fue la prohibición del transporte de armas en mercantes británicos a puertos españoles. La segunda medida afectó al desbloqueo de la suspensión del Acuerdo de pagos que permitió eliminar las trabas al comercio y fomentar los vínculos económicos también con los insurgentes.

En diciembre de 1936, a pesar de la futilidad de la neutralidad, Francia y el Reino Unido emitieron una nueva declaración conjunta para que Italia, Alemania, Portugal y la URSS renovasen su apoyo a la No Intervención e incluso se barajó la posibilidad de una mediación internacional en España. En esta continua proclividad hacia el apaciguamiento, siempre atendiendo a sus intereses, firmaron un *Acuerdo entre Caballeros* con Mussolini en enero de 1937, a sabiendas que el *Duce* transformó esa ayuda italiana "limitada" y "encubierta" en una intervención masiva y continua de tropas. Y precisamente, eso haría que surgieran las primeras disensiones entre Eden y sus colegas, quien exigía el cese de las actividades fascistas en las Islas y la creación de un cuerpo naval internacional encargado de detener a los barcos mercantes que transportaran armas. Sin embargo, su propuesta de reajuste de la política española encontró la oposición de la mayor parte de los ministros. La solución fue la inacción.

En enero de 1937, la tensión internacional se agudizó tras el envío de fuerzas alemanas al Marruecos español, a ojos de Francia, una amenaza vital, que llevó al refuerzo militar de la frontera con España en el Protectorado. Ante esta perspectiva, Eden volvería a convocar a los principales ministros para examinar un nuevo memorándum sobre España y la situación internacional. Tenían que ser firmes en exigir y aplicar la política de No Intervención[16]. Esa propuesta de reajuste político de Eden generó un amplio rechazo en el seno del gabinete británico, pues obstaculizaba el acercamiento a Italia por el asunto español y propiciaba un "alineamiento" con la política soviética en España. En consecuencia, el 9 de enero de 1937, Eden presentó una iniciativa más acorde con los criterios políticos dominantes a saber: un plan de acción urgente internacional de control de las costas y fronteras españolas por buques de los países firmantes del Acuerdo y la prohibición de la salida de voluntarios. Sin duda, esto ex-

[14] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office. General Correspondence of the Foreign Office, 1936-1939, 849/27, 24 Oct. 1936, "Acta del subcomité"; Ibid., FO 849/1, 28 Oct., 1936, "Acta del Comité"; Ibid., FO 425/413, 28 Oct. 1936, "Orígenes del Acuerdo de No-Intervención".

[15] MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: *La Perfidia de Albión. El Gobierno británico y la guerra civil española.* Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1996, pp. 112-113: El proyecto pretendía cubrir el lapso temporal hasta la conquista de Madrid y la entrada en vigor de la política de neutralidad oficial.

[16] RECORDS OF THE CABINET OFFICE, Cabinet Committee on Foreign Policy, Minutes of Meetings, 628, 27/628, serie 27, legajo, 8 En. 1937. "Acta del Comité de Política Exterior".

plica la mejora de la situación internacional en la segunda mitad de enero de 1937.

La evolución de la política conservadora del gobierno de Baldwin evidenció con claridad una proclividad hacia los insurgentes. No obstante, esos cortejos de la política exterior del Reino Unido hacia los sublevados no traslucieron ningún beneficio para sus intereses: Franco nunca se alinearía con las democracias europeas.

1.2.- LA OPOSICIÓN: EL LABORISMO BRITÁNICO ANTE EL CONFLICTO ESPAÑOL.

Con la perspectiva de hoy, parece inconcebible que el laborismo británico apoyara una política fundamentada en el embargo de armas al gobierno legítimo. En cambio, durante casi un año sus líderes fueron capaces de convencer y de convencerse de que la No-Intervención era lo mejor para sus camaradas españoles. Ideario que provenía de la política practicada durante los años 30[17], en la que oficialmente se sostuvo un sentimiento pacifista, contrario al rearme[18], y con una sorprendente fe en la Liga de Naciones para la resolución de los conflictos. De modo que la guerra civil en España planteó un dilema al partido, pues horrorizados ante los sucesos en la Península, descubrieron que la confianza depositada en la Liga de Naciones para la defensa de la democracia en contra del fascismo no producía los resultados esperados.

La respuesta inmediata que el laborismo dio al conflicto español en julio de 1936 fue la elaboración de una declaración conjunta del Partido Laborista Parlamentario (PLP), del Consejo General del Congreso de los Sindicatos Británicos (TUC) y del Consejo Nacional Ejecutivo del Partido Laborista (NEC) en la que se afirmó que la No-Intervención era la postura que sostendrían dado que con ella se reduciría el riesgo de una guerra generalizada en Europa; eso sí, establecían como condición para su aceptación la estricta observación de su cumplimiento.[19]

No todos estuvieron de acuerdo con esa connivencia con la No-Intervención del gobierno, pero dado que había sido ideado por el socialista y primer ministro francés, Léon Blum, consideraron que debían de apoyarlo. Muchos también vieron en esa política de apaciguamiento, la presión de Eden; en cambio, en la reunión conjunta sostenida en septiembre de 1936 entre Hugh Dalton, George Hicks y William Gillies con Blum, este insistió en que esta política, si era plenamente observada por todos los gobiernos europeos, ayudaría más a todas las partes; pero esa preferencia pacifista de Blum también derivaba del temor a que una intervención francesa a gran escala derivara en una división interna y en el colapso de su gobierno[20].

En las diversas conferencias de los Sindicatos Británicos (TUC) y del Partido Laborista de 1936, el apoyo al pacto

[17] VICKERS, Rhiannon: "The Labour Party, Pacifism and the Spanish Civil War", en *The Labour Party and the World*, *1* (5). Manchester, Manchester University Press, 2018, pp. 107-132.

[18] FLEAY , C. & SANDERS, M.L: "The Labour Spain Committee: Labour Policy and the Spanish Civil War", *The Historical Journal,* 28 (1), p. 190. Sugieren que resultaba hipócrita pedir armas para España y rechazar el rearme propio.

[19] DONCASTER ARCHIVES, 1936. "Labour Party Annual Conference Report", p. 29.

[20] DALTON, Hugh: *The Fateful Years: Memoirs 1931-1945*. Londres, Mueller, 1957, pp. 95-96.

no-intervencionista se presentó como política a seguir en el informe del Consejo Nacional del laborismo, y se aceptó tanto en la primera como en la segunda. Los argumentos esgrimidos por los líderes laboristas como Arthur Greenwood, número dos del Partido Laborista, fueron los mismos que los del oficialismo: la intervención conllevaría el colapso del gobierno frente-populista de Blum, y la extensión de la guerra a toda Europa. La resolución de apoyo se aprobó, pero desde las bases se exigió a Attlee, líder del Partido Laborista y a Greenwood una reunión con Neville Chamberlain, quien actuaba en nombre del *Premier* Baldwin, para debatir la situación en España. Attlee pidió una investigación rápida sobre las presuntas violaciones del Acuerdo de No-Intervención.

El 28 de septiembre de 1936, se produjo una reunión entre las diferentes federaciones internacionales socialistas, laboristas y sindicales, con el fin de debatir la situación en España, en la que los representantes británicos se mostraron muy reticentes a un cambio en la línea existente de No-intervención en el conflicto, pero en donde sí aceptaron que era necesario una investigación sobre la violación del embargo de armas por las potencias fascistas. Solo se necesitó un mes para determinar que había más que pruebas claras de la violación del Acuerdo, por lo que se decretó: «En vista del hecho de que el Acuerdo de No-Intervención no ha producido los resultados esperados en la esfera internacional (…), las dos Internacionales declaran (…) asegurar por medio de su influencia (…) la finalización del acuerdo internacional (…)».[21]

Entre el 5 y el 9 de octubre, en la Conferencia Anual del partido laborista en Edimburgo, y a sabiendas de la farsa que era la No-Intervención y de los discursos enaltecedores de Jiménez de Asúa e Isabel de Palencia, la política no-intervencionista recibió un apoyo cauto desde el movimiento, particularmente desde sus líderes[22], si bien, se comprometieron a solicitar investigaciones urgentes sobre las presuntas violaciones expresadas por los delegados españoles.[23] En consecuencia, el Partido Laborista Parlamentario, el Consejo Ejecutivo Nacional del Partido Laborista (NEC) y el Consejo General del Congreso de los Sindicatos (TUC) adoptaron una declaración conjunta sobre España con fecha de 28 de octubre de 1936, en la que reafirmaban el derecho del gobierno legítimamente elegido en España a garantizar los medios necesarios para defender su autoridad, y el cumplimiento de la ley. En cambio, los comentarios del propio Citrine en la misma reunión revelan la superficialidad de su rechazo a la no-intervención: ningún delegado pediría su derogación si el

[21] DONCASTER ARCHIVES, 1937. "Labour Party Annual Conference Report", p. 7.

[22] Recibieron una gran contestación por sir Charles Trevelyan y Aneurin Bevan. Los dos delegados del gobierno español, Jiménez de Asúa e Isabel de Palencia, enviados a esta conferencia en Edimburgo solo pudieron exponer el punto de vista del gobierno republicano, una vez concluyó el debate y la votación sobre la postura laborista en el caso español.

[23] LABOUR SPAIN COMMITTEE CHURCHILL COLLEGE (LSPC) papers, LSPC/1/2. «Report on March conference». De manera posterior, en marzo de 1937, se expresó el descontento con la aceptación de la No-Intervención en Edimburgo: « (…) fue un completo fraude para la gran mayoría del movimiento laborista».

pueblo considerase que ello supondría la guerra.

El laborismo mostró sus simpatías hacia la causa republicana, sin embargo, para algunos la guerra civil en España era simplemente una facción luchando contra una sociedad feudal y atrasada con escaso interés para el Reino Unido. Y aunque España fue un símbolo de protesta, resultó muy complicado oponerse a los argumentos esgrimidos por los líderes laboristas antes mencionados y a su defensa de la causa pacifista y del desarme.

No obstante, un gran número de resoluciones se formularon ante el Partido Laborista y el Congreso Nacional Ejecutivo en las que se instaba a tomar medidas urgentes para ayudar a España, fuera de las iniciativas particulares de alistarse en las Brigadas Internacionales. Todas ellas obtuvieron la respuesta oficial que concluía que ningún tipo de manifestación continua de norte a sur alteraría ni la oposición del gobierno de Blum ni del gobierno del Reino Unido a la provisión de armas al gobierno español.

Con todo ello, desde 1937, las bases locales y regionales del laborismo cambiaron de actitud, apoyando las campañas de ayuda a España bajo el eslogan "Arms for Spain"; y sus líderes, aunque de forma más tibia, mostraron tentativas de influenciar al gobierno conservador de Baldwin. De hecho, Citrine expresó en carta al Primer Ministro el 31 de enero de 1937, su horror ante las masacres en España durante los bombardeos aéreos. Ya en marzo de 1937, una delegación del Consejo General de los Sindicatos Británicos (TUC), encabezada por Ernest Bevin y Walter Citrine, visitó oficialmente a Eden para comunicarle el grave desasosiego existente dentro del laborismo.

No sería hasta la conferencia de Ginebra, en junio de 1937, cuando la delegación británica aceptara ayudar al gobierno español a recuperar su independencia política y territorial, forzar la restauración de la libertad comercial y ofrecer un compromiso incondicional de solidaridad con la causa de la República. Compromiso que se reafirmó en el Consejo Nacional del laborismo, el 23 de junio de 1937.

Sin duda alguna, la contienda civil en España estalló la burbuja inicial de defensa de la No-Intervención en el conflicto, instaurando las bases que facilitaron en 1937 la aceptación del rearme, interno y externo, y del uso de la fuerza por el laborismo. Como hemos podido analizar, la política del partido laborista en torno a la guerra civil fue tan torpe y ambigua como la del gobierno nacional. Todos, los líderes y las bases del laborismo, fallaron a la República: los primeros por no llevar a la práctica sus principios comunes, y los segundos por no someter a una presión insuperable a sus dirigentes.

2.- LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA E ISABEL OYARZÁBAL SMITH: INTELECTUALES AL SERVICIO DE LA REPÚBLICA.

Luis Gabriel Gervasio Jiménez de Asúa nació en Madrid el 19 de junio de 1889, fue el hijo primogénito del matrimonio formado por Felipe Jiménez y García de la Plaza y Dolores de Asúa y de Bascarán. Como afirma Roldán Cañizares (2019), pocos son los datos conocidos sobre su infancia, pero en relación a sus estudios de Bachillerato es sabido que los cursó en el Instituto General y Técnico "Cardenal Cisneros", obteniendo el

título en junio de 1905.[24] Su expediente universitario ratifica que era un buen estudiante, y se graduó en Derecho en la Universidad Central como estudiante libre oyente con la máxima calificación en septiembre de 1911[25]. Realizó su tesis doctoral, bajo la dirección del penalista Quintiliano Saldaña, momento en el que surgiría su vocación académica. La Junta de Ampliación de Estudios le pensionó a lo largo de dos etapas en Suiza, Francia y Alemania. En 1916, fue nombrado profesor auxiliar y después encargado de la cátedra de J.M. Valdés, obteniendo la plaza tras un reñido concurso-oposición en 1918[26]. En 1923, viaja por primera vez a América e imparte conferencias en Sudamérica: Argentina y Uruguay. A su regreso, la dictadura de Primo de Rivera se había instalado, algo que le produjo una impresión desoladora.[27]

Su rechazo a Primo de Rivera es clave para entender sus primeras implicaciones en la política, pues en 1926, sus diferentes disensiones y protestas le valieron la suspensión en la cátedra y su confinamiento en las islas Chafarinas[28]. En julio de ese año, estuvo encarcelado en la Modelo de Madrid por oponerse al nombramiento gubernativo de una nueva Junta. Esos años también supusieron la madurez científica del penalista, e Iberoamérica se transformó en su pasión, visitando distintos países en cinco ocasiones más. En 1929, renunció a su cátedra en protesta por la Dictadura e inició su ejercicio de la abogacía, representando en 1930 a Santiago Casares Quiroga.

En 1931, comenzó su verdadera andadura política dentro del PSOE. El "obrero intelectual" como podríamos denominar a Jiménez de Asúa fue elegido diputado por Granada, legislatura en la que se encargaría de la elaboración de un nuevo Código Penal adecuado al nuevo orden republicano, la redacción de una nueva Ley de Vagos y Maleantes, y la reforma de la Ley del Jurado . De nuevo, repetiría como diputado en las elecciones de 1933 y 1936, esta vez por Madrid, en estas últimas fue elegido vicepresidente primero de las Cortes. En marzo de 1936, sufrió un atentado personal que acabó con la vida de su guardaespaldas por un falangista[29]. Llegamos así, al periodo de mayor interés en nuestro artículo, el levantamiento militar y el estallido de una guerra civil cuya trascendencia afectó de forma decisiva al panorama internacional. En agosto de 1936, se le nombró encargado de negocios en Checoslovaquia, y en septiembre, miembro del Comité de Solidaridad Internacional. Fijaría por ello su residencia en Praga desde octubre de 1936 a agosto de 1938, lugar en el que desempeñó las funciones de ministro plenipotenciario de la República. Y es justamente antes de establecerse en Praga,

[24] ROLDÁN CAÑIZARES, Enrique: *Luis Jiménez de Asúa. Derecho penal, República, Exilio.* Madrid, Dykinson, 2019, pp. 21-22.

[25] ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID: AGUCM P-0555,7. "Expediente universitario de Jiménez de Asúa".

[26] ARROYO ZAPATERO, Luis. 2013. Luis Jiménez de Asúa. En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. (3 dic. 2019: http://dbe.rah.es/biografias/13291/luis-jimenez-de-asua)

[27] ROLDÁN CAÑIZARES, Enrique: *Luis Jiménez de Asúa*, op.cit., p. 24.

[28] Ibid, p. 26. Afirma que ya existía una intención por parte del Gobierno, pues el *ABC*, recoge un artículo del 1 de mayo, en el que el Dictador indicaba que era intolerable que un hombre pagado por el Estado lo difamara.

[29] *ABC*, 13 de marzo de 1936, p. 25: " Un agente de policía muerto en atentado".

cuando Jiménez de Asúa y su compañera, Isabel de Palencia apelan al laborismo inglés en Edimburgo para acabar con lo que él vino a denominar "monstruosidad jurídica"[30] refiriéndose al Pacto de No-Intervención. Desde Praga, articuló una red de espionaje, el Servicio de Información de Investigación[31].Tras su salida de Praga, en agosto de 1938, se le comisionó como presidente de la delegación española ante la Sociedad de Naciones en Ginebra, donde a la par, dirigió los servicios de inteligencia. Con la derrota de la República, se le privó de su cátedra, y se le condenó a un exilio forzoso con destino a Buenos Aires en agosto de 1939. A su llegada a Argentina, reanudó su tarea universitaria en el Instituto de Derecho Penal y Criminología de la Universidad de La Plata, gracias a la renuncia de José Peco. En protesta contra el régimen de Perón, cesó en su cátedra junto con otros profesores en 1946. Fuera de la Universidad, se centraría en su gran obra, *El Tratado*. La caída del peronismo posibilitó su incorporación a la Universidad del Litoral, en la que permaneció hasta 1958, momento en el que ingresó en la Universidad de Buenos Aires para impartir Derecho Penal Internacional hasta 1966, cuando combativo como siempre, abandonó las aulas. El infarto que sufrió en 1968 minó su actividad incansable, muriendo en el exilio dos años después el 16 de noviembre de 1970.

Isabel Oyarzábal Smith o de Palencia nace en Málaga el 12 de junio de 1878 en el seno de una familia burguesa y conservadora. Su padre, Juan Oyarzábal y Buccelli, era un importante comerciante malagueño y su madre, Anna Smith y Guithrie, escocesa, protestante, y veinte años menor que su padre. Isabel fue la tercera de siete hermanos, todos educados en la tradición católica[32]. La vuelta a casa, tras siete años en el internado no consiguió ilusionarla. Por ello, sus estancias en Inglaterra y Escocia para visitar a su familia durante los primeros años del siglo XX, le permitieron completar su formación (en su mayoría autodidacta), y entrar en contacto con grandes defensoras de los derechos de las mujeres como Eunice Murray o con intelectuales como sir Henry Irving.[33]

En 1905, comienza su andadura en el teatro incorporándose a la compañía de María Tubau y Ceferino Palencia. Dichas aspiraciones interpretativas le durarán poco. Sus intereses se centraron en su vocación como escritora, a lo que contribuyó su asentamiento definitivo en Madrid. En 1906, funda la revista femenina *La Dama y la vida ilustrada*, lo que le facilitó desempeñar corresponsalías con la agencia de noticias *Laffan News Bureau* y con el diario *The Standard*. En 1909, se casa con Ceferino Palencia.

Entre 1915 y 1917, Isabel reemprende su vida pública: toma contacto con la

[30] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel, *The Agony of Spain*. [Speeches by L. Jiménez de Asúa and Isabel Oyarzábal de Palencia to the Annual Conference of the Labour Party, Edinburgh, 1936, London]. pp. 1-7.

[31] EIROA SAN FRANCISCO, Matilde: "La embajada en Praga y el servicio de información de Jiménez de Asúa", en [VIÑAS, Á. (Coord.)], *Al servicio de la República: diplomáticos y guerra civil*. Marcial Pons, 2010, pp. 207-240.

[32] Dos de sus hermanas, de hecho, María e Inés acabarían en un convento.

[33] LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel: "Isabel Oyarzábal Smith: Autobiografía y Memoria". *BROCAR: Cuadernos de Investigación histórica*, (35), 39-64, 2011, p. 47.

Asociación Nacional de Mujeres de España (ANME)[34], también colaboraría diariamente con el periódico *El Sol*. Entre 1923-1926, publica obras como *El sembrador sembró su semilla* y *Diálogos con el dolor*.

La Segunda República comportó la adquisición de un mayor compromiso político, al igual que ocurriría con Luis Jiménez de Asúa; así en 1931, tras su adscripción al PSOE, Luis Ariquistáin le pediría formar parte de la delegación española en la Conferencia Internacional del Trabajo ante la Sociedad de Naciones en 1931. La sublevación militar acentuó el compromiso del matrimonio con la República: en 1936 realiza una gira que comienza en Ginebra con una nueva Conferencia Internacional del Trabajo, continúa con su viaje a Edimburgo junto con el madrileño Jiménez de Asúa, y poco después con su viaje a Nueva York con Marcelino Domingo y el Padre Sarasola. En enero de 1937, Isabel presenta sus credenciales de embajadora en Suecia, labor que José Giral, ampliaría convirtiéndola en embajadora de Finlandia. El escenario europeo se fue enrareciendo, así, a principios de 1939, consiguió reunir a toda su familia en Suecia, y con la victoria de Franco, abandonó el país y la embajada.

En verano de 1939, se instalaría en Ciudad de Méjico, donde retomó su labor como escritora con publicaciones como *I must have liberty* (1940) y *Smouldering Freedom* (1945). En el plano político, mantendría su compromiso con la causa de la República a través de la Unión de Intelectuales Españoles y la Unión de Mujeres Españolas de México[35]. Posteriormente, publicaría su gran autobiografía, *En mi hambre mando yo* (1959). Isabel Oyarzábal Smith falleció en México D.F. en 1974.

El desarrollo personal e intelectual y el compromiso político de Luis Jiménez de Asúa e Isabel Oyarzábal no se pueden desasociar de su trayectoria vital; lo uno sin lo otro no existe, pues no se puede comprender al "obrero intelectual" ni a la "señorita burguesa" sin esbozar las experiencias personales que llevaron a ambos a ser grandes intelectuales comprometidos de su tiempo y con su tiempo.

3.- *THE AGONY OF SPAIN*: DISCURSOS DE LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA E ISABEL OYARZÁBAL SMITH. EDIMBURGO (1936)

El golpe de Estado del 18 de julio de 1936 fue recibido en Londres como la contrarrevolución necesaria que pondría fin a la amenaza del comunismo en España y a una conflictividad social que el gobierno republicano era, a su juicio, incapaz de contener. Así, en septiembre de 1936, Francia y el Reino Unido aprueban el Acuerdo de No-Intervención, contexto en el que se sitúan los discursos de Jiménez de Asúa e Isabel Oyarzábal.

Antes de analizar la conferencia de Edimburgo, sería necesario contextualizar la política seguida por el partido laborista, en las diferentes reuniones sostenidas durante el mes de septiembre, y que sin duda sirven de preámbulo a la llegada de los delegados españoles en octubre de

[34] PAZ TORRES, Olga: *Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974): Una intelectual en la Segunda República española. Del reto del discurso a los surcos del exilio* (Tesis doctoral). Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía, 2009, p. 69.

[35] DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar: *Voces del exilio: Mujeres españolas en México 1939-1950*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 239-257.

1936. Así, el 28 de septiembre de 1936, las Internacionales se reúnen en París a petición de la UGT, teniendo como representante británico a Hicks, quien sustituía a Walter Citrine. En esta reunión, el secretario de la UGT, Pascual Tomás, ya declaró que lo que más necesitaba el gobierno legítimo eran armas, y apeló en especial a la delegación británica para que presionaran al gobierno a abandonar la No-Intervención[36]. A esa reunión acudirían Pascual Tomás y Jiménez de Asúa con el firme propósito de cambiar la mala imagen creada por los delegados españoles anteriores y minimizar el peligro que planteaba el anarquismo en España. En dicho encuentro, Hicks también se vio presionado por otros como Zyromsky y Jouhaux, secretario del CGT en Francia quienes solicitaron que los británicos reconsideran la No-Intervención; a lo que Hicks respondió que el laborismo inglés nunca estuvo contento con el Acuerdo que «ha favorecido a los rebeldes», pero subrayó que para tener una oportunidad de alterar su política tenían que disponer de información nueva y precisa relativa a la violación del embargo. La reunión reafirmó la política no intervencionista, aunque Hicks pediría en telegrama a Eden, una valoración de las alegaciones de ruptura del Acuerdo expuestas por Álvarez del Vayo en Ginebra.

La conferencia nacional laborista de Edimburgo sostenida entre el 5 y el 9 de octubre tenía por objeto, entre otras cuestiones, debatir las directrices políticas a seguir en España por el partido laborista. El debate y la decisión sobre las mismas se tomaron el lunes 5 de octubre, con lo que los discursos de Jiménez de Asúa e Isabel de Palencia, pronunciados dos días después[37], a la par que enardecedores no alterarían en un primer momento nada. Arthur Greenwood sostuvo, el 5 de octubre, que la No-Intervención era la única salida a una situación tan grave[38]; en cambio, reconocería que las circunstancias requerían de un control continuo, pero la alternativa, es decir, la libre compra de armas conllevaría a la guerra y a la caída del gobierno de Blum. La moción fue secundada por los líderes de las *Trade Unions*, incluido Bevin, Hicks y Charles Dukes, este último incluso afirmó que no contaban con ninguna prueba de que se hubieran enviado municiones tras la firma del Acuerdo. La resolución se aprobó con holgura con los votos del bloque de las *Trade Unions*. Analizaremos ahora cómo los delegados españoles trataron de transformar las ideas y directrices políticas con hechos en la Conferencia Anual del Partido Laborista y qué pretendieron – y consiguieron- con sus alegatos[39].

Los dos enviados españoles expusieron sus argumentos en el Usher Hall durante la mañana del 7 de octubre en la

[36] INTERNATIONAL FEDERATION OF TRADES UNIONS, 28 sep. 1936. " Union Congress, reunión IFTU/LSI, informe, documentos 2", p. 3.

[37] Diarios como el *Daily Herald, Belfast Telegraph, The Nottingham Evening Post, The Evening News* o *The Sunderland Echo and Shipping Gazette* recogen el 6 de octubre la llegada a la Conferencia de los dos delegados con titulares como: "Spanish envoys' welcome" o "Two Envoys Coming From Spain". Sin embargo, no sería hasta el 7 de octubre cuando se dirigieran a la Conferencia.

[38] DONCASTER ARCHIVES, 1936. "Labour Party Annual Conference Reports" ,p. 169.

[39] Los discursos que se han sido objeto de estudio se encuentran en la British Library (Londres), con el título de: "The Agony of Spain. [Speeches by L. Jiménez de Asúaand Isabel Oyarzábal de Palencia t o the Annual Conference of the Labour Party, Edinburgh, 1936.]", tienen como signatura: General Reference Collection 08042.d.5.

sesión pública, a la cual asistirieron delegados y visitantes afines[40]. Asimismo, dicha sesión estaría presidida por Jeannie Adamson[41].

Luis Jiménez de Asúa, ministro plenipotenciario de la República, inició su discurso señalando que el objeto de su asistencia a la Conferencia era dar una información veraz y objetiva de lo que pasaba en España, planteando un exhorto lo menos subjetivo posible: en primer lugar, el Pacto de No- Intervención fue el punto clave, tildándolo de monstruosidad, desde el punto de vista legal, ya que se convirtió en la intervención más grave en contra del gobierno de España. Un gobierno legal, al que de acuerdo con la ley, deberían haber permitido comprar lo que necesitaban. Sin embargo, al amparo de este Acuerdo, arguyó, los sublevados eran tratados como gobierno en igualdad al legítimo: «Ellos reciben armas de las fuerzas fascistas», mas «las democracias nos las niegan».

En cambio, aquí resulta conveniente subrayar que durante el mes de septiembre de 1936, por iniciativa británica se aprobó un procedimiento de trabajo a la hora de analizar las denuncias sobre violaciones, en virtud del cual solo se examinarían aquellas denuncias basadas en "pruebas sustanciales", y no presentadas por los bandos partícipes, la prensa u otras instituciones[42]. En consecuencia, el que la prensa publicara las brechas del Acuerdo y las alegaciones sobre las violaciones del mismo por parte de los delegados españoles no serviría de nada, pues, por principio, no se tendrían en consideración; tampoco en el caso de su corroboración se previnieron medidas de sanción, al menos en septiembre de 1936, y por otro, los laboristas habían ya previamente diseñado su política de actuación.

El delegado español prosiguió añadiendo pruebas, más allá de las expuestas en Ginebra por el ministro Álvarez del Vayo, de las violaciones del Acuerdo, pues a lo largo de septiembre, llegaría material bélico a través de los puertos rebeldes a diferentes áreas como Mallorca, Tetuán o Tánger. El gobierno británico sabía de la presencia de tropas italianas en las islas Baleares, desde agosto; y de hecho, el 19 de agosto, Eden remitió un informe confidencial sobre Italia y la guerra española en el que recalcó la conveniencia de advertir a Mussolini sobre los límites de la tolerancia británica respeto a sus actividades en favor de los rebeldes[43]. Esto es, mientras que Jiménez de

[40] Numerosos artículos de prensa se hacen eco de la llegada de los enviados españoles a la Conferencia, donde se retrata el lugar y los asistentes al mismo: *The Scotsman*, 8 de octubre de 1936. Spanish envoys at Socialist conference; *Daily Herald*, 7 de octubre de 1936. Aid for rebels exposed y Tragedy of Spain o *Daily Herald*, 8 de octubre de 1936. Spanish delegates' plea for arms.

[41] Janet Laurel Adamson, conocida como Jeannie Adamson, nació el 9 de mayo de 1882 en Kirkcudbright. Se casó en 1902 con William Murdoch Adamson diputado laborista por Cannock entre 1922-1931, y entre 1935-1945. Se unió al Partido Laborista en 1908. Formó parte del nacional Trade Union y de los órganos del Partido, y en 1926, se convirtió en miembro del *Women's National Strike Committee*. Perteneció al Comité Ejecutivo Nacional del Partido Laborista durante veinte años desde 1927, y lo presidió entre 1935 y 1936, fecha en la que se celebra la Conferencia Nacional de Edimburgo. En unas elecciones parciales, será elegida como diputada por Dartford en 1938. En el gobierno de Attlee de 1945, fue una de las tres mujeres con puestos ministeriales. Renunciaría a su asiento en 1946, tras su nombramiento como Vicepresidenta de la *Unemployment Assistance Board*, un puesto que desarrollaría entre 1946 y 1953.

[42] MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: Neutralidad benévola, op. cit., p. 102.

[43] Ibid., p. 77.

Asúa intentó poner de relieve en octubre de 1936 cómo el conde Rossi[44] rondaba Mallorca dirigiendo sus tropas con los colores rebeldes, al Foreign Office solo le interesó mantener el *status quo* en el Mediterráneo occidental. Gobierno y oposición con su tácita adhesión al Acuerdo permitieron la llegada continuada de voluntarios a las Islas.

El apoyo italiano no se circunscribió a Baleares, también llegó a la Península; en Algeciras, Asúa subrayó que el cónsul francés había declarado haber visto «a 200 pilotos esperando aviones para volar, a la mitad de la tropa del bando sublevado "Canarias" que era alemana, y el 29 de septiembre, el arribo de material bélico desde Portugal».[45] Jiménez de Asúa pretendió tocar las conciencias de sus *camaradas*: las evidencias eran claras, quizás no pudieran aceptarse en un tribunal, pero lo que quedaba claro era las continuas injerencias de los gobiernos fascistas en España, que a su vez probaba (lo que, por otro lado todos sabían) que la política de No-Intervención había fallado completamente el propósito por el que se estableció[46].

Posteriormente, su discurso se centró en la dicotomía clave que el gobierno de Baldwin esgrimió para postularse a favor de la No-Intervención: «Si los rebeldes ganan habrá orden en España (…), y si el Gobierno gana (…) habrá caos y anarquía en el país». Muchos en el Reino Unido estimaron que era la lucha del orden contra el bolchevismo. Es decir, en los círculos conservadores y no tan conservadores se vio con recelo el caos que llevaba implícito el descontrol del bando republicano, y vieron como "mejor" opción la No-Intervención, pues veladamente esperaban que la victoria nacional fuera más beneficiosa para el Reino Unido.

De Asúa quería hacerles reflexionar sobre la idea errónea de que un triunfo fascista no supondría el orden, más bien al contrario. El pueblo español se enfrentaba a un Ejército que había quebrantado su juramento a la Nación. Con ello, ambicionó cambiar esa decisión del partido laborista de apoyar la No-Intervención del 28 de agosto y la reafirmación de mediados de septiembre; haciéndoles ver que el orden no pertenecía a un bando, que el gobierno que había sido atacado era el legítimo, y que la No- Intervención tenía por principio una labor dilatoria hasta la caída de Madrid, o al menos eso era lo que el oficialismo esperaba, conocedores de su ineficacia[47].

La victoria rebelde, insistió el delegado español, se traducirá en terribles "crueldades". La visión de orden que del bando nacional se tenía en Europa y particularmente en los círculos conservadores británicos, nunca estuvo reñida con las

[44] Arconovaldo Bonacorssi, conocido como "Conde Rossi" fue un militar de ideología fascista, muy temido en las Islas, llegado a España a través del Cuerpo de Voluntarios enviado por Mussolini, cuyo objetivo primordial fue el de evitar la caída del bando sublevado en las Pitusas.

[45] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis , y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 2.

[46] Ibid., p. 2.

[47] PUBLIC RECORD OFFICE, Records of the Foreign Office. General Correspondence of the Foreign Office,1936-1939, 371/205540 W12501: en este documento Eden solicitaba al Foreign Office el estudio de nuevas formas de prolongar la No-Intervención: « (…) Puede que Madrid no caiga en una o dos semanas. ¿Durará tanto la No-Intervención? Me temo que no, a menos que podamos hallar algún medio para revitalizarla (…)». La premisa se aprobará por el gabinete en la reunión del 21 de octubre (CAB23/85).

atrocidades, que no solo uno de los bandos cometió, y como relató De Asúa:

«No en la línea de fuego sino en pueblos en paz, 47 diputados del Frente Popular, entre ellos 25 socialistas, han sido fusilados por los rebeldes. En los lugares que han ocupado, todo hombre con una tarjeta sindical, todo miembro del partido socialista, se les apresa y fusila, a menudo con sus mujeres e hijos»[48].

Este dato es relevante pues la propaganda franquista divulgada por diarios conservadores se hizo siempre eco de la falta de control de los asesinatos indiscriminados cometidos por patrullas de milicianos.[49]

De Asúa también cuestionó uno de los objetivos clave de la política de apaciguamiento: el aislamiento del conflicto en España. Dado que si la No-Intervención no cumplía con su propósito ante una guerra europea, las Baleares estarían en manos de Italia, las Canarias en las de Alemania, y Gibraltar estaría rodeado de ciudades fascistas lo que la haría inútil para Inglaterra. España no era un país periférico, sino un punto estratégico en el estallido de una guerra internacional. Igualmente, recordó que en ese eventual caso, España era depositaria de minerales de vital importancia- mercurio entre otros- y si el Gobierno legítimo ganase, esos minerales quedarían a disposición de la paz global y del lado de los países democráticos en lucha. Como es bien sabido, los recursos minerales de la Península fueron muy apreciados especialmente el wolframio, pero cabe destacar la presencia de otros como el cobre o el zinc. De hecho, durante la Segunda Guerra Mundial, y en la medida en que los vientos fueron favorables para el Eje, la exportación de wolframio alcanzó un crecimiento notable desde 1941, para reducirse sensiblemente a partir de 1944[50]. Jiménez de Asúa no se equivocaba cuando afirmaba que los minerales quedarían del lado vencedor, pues la orientación económica del Nuevo Estado hacia los países del Eje se fraguó durante la guerra civil.

El madrileño manifestó que la perspectiva de una victoria republicana sería para los intereses británicos totalmente diferente: «no habrá riesgo de anarquía. Los terribles anarquistas están dentro del Gobierno en Cataluña»[51]. Los aliados del Frente Popular, anarquistas y comunistas, fueron contrarios al movimiento internacional laborista, y por ello, nunca fueron vistos con buenos ojos por el laborismo. La imagen de comunistas y anarquistas como turbas descontroladas se había divulgado por los canales oficiales conservadores desde antes del golpe militar; y es precisamente, esa conflictividad social uno de los motivos que agudizaron los recelos del gobierno, y también de parte de los líderes del laborismo y de las *Trade Unions*. Quería dar seguridad y tranquili-

[48] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain,* op. cit., p. 3.

[49] Véase MORADIELLOS GARCÍA, Enrique: "Una guerra civil de tinta: la propaganda republicana y nacionalista en Gran Bretaña durante el conflicto español", *Sistema* , (164), 2001, pp. 69-97.

[50] Véase GARCÍA PÉREZ, Rafael: "El legado económico de la beligerancia", en [S. G. Payne y D. Contreras (dir.)], *España y la Segunda Guerra Mundial* . Madrid, Universidad Complutense, 1996 p. 109.

[51] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain,* op. cit., p. 3.

dad de que esas "turbas"[52] estaban "controladas".

También intentó contestar a las motivaciones de su presencia en la reunión: primero, agradecía la ayuda que el Reino Unido ya les había ofrecido, esto es los suministros médicos, la comida, la ropa y la otra ayuda[53]. Es indudable el compromiso del movimiento laborista británico en el envío de ayuda humanitaria, que no política, a España, que para el final de la guerra habían contribuido con alrededor de 200.000 libras esterlinas al bando republicano[54]. Esta ayuda supuso, en enero de 1937, la constitución de la *National Joint Committee for Spanish Relief* (Comité Nacional Conjunto para el Socorro a España) cuya misión fue la de coordinar los esfuerzos de los diversos organismos, muchos de ellos no oficiales, que ya actuaban en la zona republicana desde el estallido de la guerra en 1936, entre los que se pueden incluir la *Spanish Medical Aid*[55], las Brigadas Internacionales, el *Wounded Aid Committee* o la *Voluntary Industrial Aid for Spain*, entre otros muchos. Tradicionalmente, este movimiento se ha denominado como el *Movimiento de Ayuda a España*.

En cambio, esta ayuda nunca fue de valor militar directo , ni se tradujo en una acción política efectiva. No era suficiente, como esgrimió el madrileño, habían de eliminarse los obstáculos que les impedían la compra de armas porque «estamos luchando con palos y cuchillos contra tanques, aviación y artillería (…)»[56]. Ese tácito embargo de armas a la República ahogaba a un Gobierno que necesitaba armarse, que tenía reservas de dinero, pero no países donde comprar. Los sublevados contaron con la oportuna ayuda de marroquíes y fascistas, para quienes la neutralidad fue una impostura que las democracias europeas consintieron.

En sus conclusiones finales, Asúa quiso una vez más poner de relieve que el conflicto español no era una causa nacional, pues la victoria de la República beneficiaba a todos los demócratas y a la paz mundial. A su juicio, y según las notas personales no incluidas en el discurso: «nuestra lucha en España, no es solo contra el fascismo español sino contra el fascismo del mundo (…)»[57]. Nunca pidieron que cambiaran un voto ya emitido o la política del país, quisieron poder defenderse.

Por su parte, Isabel Oyarzábal de Palencia, delegada de España en la Comisión Consultiva de Expertos sobre Esclavitud ante la Sociedad de Naciones[58], articuló su discurso en torno a planteamientos diferentes a los de su compañero. Su alusión a su doble condición de

[52] *Evening Standard*, 22 de julio de 1936. Civil War in Spain.

[53] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain,* op. cit., p. 3.

[54] BUCHANAN, Tom: *The Spanish Civil War* ,op. cit., p. 137.

[55] Véase ALPERT, Michael: "La respuesta inglesa humanitaria y propagandística a la guerra civil española", *Revista de Estudios Internacionales*, *5* (1), 1984, pp. 27-38. El 23 de agosto de 1936 se puso en camino la primera expedición hacia España, a la que sucedería otra semanas después.

[56] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel, *The Agony of* Spain, op. cit., p. 3.

[57] ARCHIVO DOCUMENTAL FUNDACIÓN PABLO IGLESIAS, ALJA-437-10, Escritos, X-1936, 7 de octubre de 1936. "Notas manuscritas sobre el discurso pronunciado en Edimburgo por Luis Jiménez de Asúa", p. 3.

[58] Poco tiempo después de pronunciar este discurso, el 23 de octubre de 1936 es nombrada ministra plenipotenciaria de segunda en la legación española de Estocolmo.

española y escocesa buscó, sin duda, acercar su discurso a los allí presentes e informar, al igual que Jiménez de Asúa, de la situación de España.

Primeramente, analizó el estado de los católicos en el bando republicano, punto preocupante para el laborismo:

«Me he criado como católica, así que conozco muy bien cómo los católicos en este país y en otros países extranjeros deben sentirse tras leer la información que se ha publicado en parte de la Prensa, y después de ver las atrocidades cometidas, según los rebeldes, por las fuerzas leales al legítimo Gobierno»[59].

El sentimiento anticlerical que explotó una vez que el levantamiento tuvo lugar endureció[60] la opinión pública en el extranjero en el que diarios populistas católicos como *The Tablet* llegaron a la rápida conclusión de que aquellos españoles que desearan la supervivencia de la Iglesia en España habrían de apoyar a los insurgentes[61]. En esta línea, otros similares como *The Month*, *The Universe*, *The Catholic Herald* y *The Catholic Times* apoyaron fervientemente a Franco, y rellenaron sus columnas con noticias morbosas. Se publicitaron, así, crónicas de asesinatos indiscriminados de eclesiásticos cometidos por elementos afines al gobierno legítimo, lo que en muchos casos los posicionó en el lado de los defensores 'anticomunistas'.

La jerarquía eclesiástica en Inglaterra y Gales intentó evitar la parcialidad y confinó su actividad conjunta al establecimiento del *Comittee for the Relief of the Spanish Distress*, pero el apoyo al bando nacional de todos los obispos nunca se cuestionó[62]. La persecución religiosa y la incautación, la secularización y quema de edificios religiosos en la zona republicana fue aprovechada por los nacionales para presentar la guerra como medio para la salvación. Ello contribuyó a que una parte importante del clero español se posicionara del lado de los rebeldes, quienes utilizaron ese sentimiento de *Cruzada* para llegar al público exterior. Si bien ese sentimiento clerical pro-nacionalista no radicó exclusivamente en los asesinatos de los primeros meses de la contienda, sino que siempre habían sido hostiles al régimen republicano. En estas circunstancias, muchos católicos en el Reino Unido vieron en el comunismo una amenaza para la Cristiandad, ideas que se reforzaron durante el conflicto civil español.

Dentro de las filas del laborismo, habían católicos, testigos de las atrocidades perpetradas contra sus hermanos en España, lo que les condujo bien hacia la neutralidad o bien hacia la hostilidad a la República. De hecho, la ayuda y la solidaridad prestada al gobierno "rojo" generó mucha desconfianza a muchos de los católicos laboristas hasta el final de la guerra; en palabras de Bob Walsh, editor del *Catholic Worker*: «La Guerra Civil Española fue, creo, una de las cosas más estremecedoras que los trabajadores católicos jamás han experimentado, … la religión fue atacada, y eso tendió a crear

[59] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 4.
[60] FLINT, James: "Must God go Fascist?" English Catholic Opinion and the Spanish Civil War. *Church History, 56* (4), 1987, pp. 364-374.
[61] *Tablet* 168, 1/08/1936, p. 133.
[62] Véase MOLONEY, Thomas: *Westminster, Whitehall and the Vatican: The Role of Cardinal Hinsley 1935-1943*. Wellwood, Kent, Burns and Oates, 1985.

trabajadores pro-Franco, que nunca habrían apoyado nada llamado fascismo».[63]

Los católicos laboristas británicos quedaron sujetos a dos versiones contradictorias de los sucesos en España: desde los púlpitos y la mayoría de la prensa católica, el golpe de Franco era necesario para adelantarse a una revolución comunista, mientras que la prensa laborista retrató la situación como un conflicto entre fascismo y democracia dentro del que la Iglesia española, al contrario que los católicos españoles, había apoyado al bando contrario para proteger sus intereses[64]. Asimismo, la prensa no distinguió entre los responsables de las fechorías y el resto de trabajadores; tampoco favoreció que destacados líderes del socialismo español como Pascual Tomás no repudiaran estos atentados. De este modo, la propaganda franquista creó una visión de la República como perseguidora de la religión, destructora de iglesias y asesina de católicos, y precisamente en este punto, Isabel Oyarzábal se declara católica y además cuestiona la veracidad total de esas atrocidades, pues eran informaciones vertidas por los rebeldes. Sin embargo, resulta indudable negar que ello causó un grave daño a la imagen de la República en el exterior, y fue irrelevante que el PCE se opusiera a la explosión revolucionaria y que las atrocidades no respondiesen a una dirección centralizada[65]. La derecha y la extrema derecha metieron a todos en el mismo saco.

De Palencia no negó que había habido violencia en ambos bandos. Los facciosos prosiguió cuentan con miembros de la Iglesia Católica, pero no todos están de su lado. Solo fueron considerados enemigos aquellos sacerdotes contrarios a las fuerzas leales[66]. Justificando que no todos los miembros de la Iglesia eran adversarios, y no todos, por el hecho de ser católicos, fueron contrarios a la República. Y esto es clave, dado que los rebeldes junto con eclesiásticos de renombre habían asociado la imagen de religión a su bando. Así, en su discurso, aludió al País Vasco y a otras provincias del norte de España como regiones leales al Gobierno republicano, caso de Guipúzcoa y Vizcaya: «¿Qué fuerzas, están entonces con la República? Todas las fuerzas vitales de España y las fuerzas católicas en lo que es la parte más fuerte de España»[67]; lo que rompía la simplificación tradicional del binomio República-anticlericalismo.

De Palencia ahondó en ese temor a una victoria republicana y sus repercusiones en el culto religioso: «(…) pero si las fuerzas leales ganan, ¿prohibirán la religión Católica? De nuevo respondo de corazón, "¡No!" Me habéis dicho que las iglesias están cerradas ahora en Madrid, y

[63] BUCHANAN, Tom: *The Spanish Civil War*, op. cit., pp. 170-71.

[64] Según EDWARDS, Bill: *With God on our side. British Christian Responses to the Spanish Civil War*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 26-27. Sería en el mes de septiembre 1936, cuando figuras eclesiásticas renombradas utilizaran el término Cruzada para justificar la rebelión, entre ellos Enrique Plá y Deniel, obispo de Salamanca e Isidro Góma y Tomás, cardenal arzobispo de Toledo y primado de la iglesia española.

[65] Véase VIÑAS, Ángel: *La soledad de*, op. cit., p. 186: hubo un intento claro de paliar las consecuencias para la imagen externa de la República con la creación de un tribunal especial para juzgar delitos de rebelión, sedición y contra la seguridad del Estado. Y su consecuencia inmediata fue que, la actuación de los tribunales acabaría en general con la violencia.

[66] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 4.

[67] Ibid., p. 4.

os respondo (…) que si están cerradas, no es porque el Gobierno desee que estén cerradas». Desde febrero de 1936[68], los saqueos y quemas de iglesias por elementos descontrolados fueron continuos ante la permisividad, en muchos casos de las autoridades. Esto puede explicar ese cierre temporal de los templos al que hace referencia De Palencia. Y es que como reconocería Azaña: «Al día siguiente del Alzamiento militar el gobierno republicano se encontró en esta situación: por un lado tenía que hacer frente al movimiento…; y por otro, a la insurrección de las masas proletarias que, sin atacar directamente al Gobierno, no le obedecían (…)»[69] En estas circunstancias, lo más acertado quizás fuera su clausura para evitar incidentes violentos dentro de las parroquias, entre feligreses y milicianos, como así Isabel reconoce[70] y aseguró que tras la victoria del Gobierno, las templos con todos sus tesoros se reabrirían. La intelectual reiteró que en España hubo y habría libertad para el culto religioso; y es que aunque la Iglesia no tomó parte en los preparativos del golpe contra la República[71], sí parece claro que le dieron la coartada perfecta a los militares para legitimar su insurrección.

El problema marroquí también se analizó en su discurso, esto es, el traslado y desembarco masivo de tropas procedentes de Marruecos en territorio peninsular. A lo largo del curso de la guerra civil, cerca de 80.000 tropas marroquíes se desplegaron en la Península para luchar con las fuerzas nacionales[72]. Así, el Ejército de África fue el que avanzaría hacia Madrid atravesando en ese proceso Andalucía y Extremadura entre julio y agosto de 1936.

En el imaginario popular, los 'Moros' se habían relacionado con la crueldad, consideración que se reavivó en el verano de 1936. La imagen que de los Regulares dibujaron las fuerzas leales fue la de salvajes, crueles y sanguinarios. Las violaciones a mujeres, masacres indiscriminadas, las profanaciones de cuerpos, y el ensañamiento contra civiles republicanos fueron una constante en su ida hacia la conquista de la capital; en este sentido, Madariaga (2015) recoge que uno de los actos de barbarie que más horrorizaron a la opinión pública fueron las matanzas de Badajoz, después de la entrada de las tropas de Yagüe el 14 de agosto de 1936[73]. De esta matanza, de la violación de mujeres, de la profanación de sus cuerpos y de la quema y saqueo de sus casas también se hace eco, Antonio Bahamonde, ministro de propaganda en Sevilla.[74]

Esta descripción de los marroquíes como soldados salvajes prevaleció en el

[68] ÁLVAREZ TARDÍO, Manuel, y VILLA GARCÍA, Roberto: "El impacto de la violencia anticlerical en la primavera de 1936 y la respuesta de las autoridades", *Hispania Sacra*, 65 (132), 2013, pp. 683-764, p. 693. doi:10.3989/hs.2013.033.

[69] TUSELL, Javier: *Historia de España en el s. XX. Volumen II: La Crisis de los años treinta: República y Guerra Civil.* Madrid, Taurus, 2007, p. 302.

[70] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 5.

[71] RAGUER, Hilari: *La pólvora y el incienso: La Iglesia y la Guerra Civil española, (1936-1939).* Península, Barcelona, 2008, p. 83.

[72] BALFOUR, Sebastian: *Deadly Embrace: Morocco and the Road to the Spanish Civil War.* Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 312.

[73] MADARIAGA, María Rosa de: L*os Moros que trajo Franco: La Intervención de tropas coloniales en la guerra civil.* Barcelona, Alianza editorial, 2015, p. 178.

[74] BAHAMONDE Y SÁNCHEZ DE CASTRO, Antonio: *Un año con Queipo: memorias de un nacionalista.* Barcelona, Ediciones Españolas, 1938, p. 116 y p. 96.

discurso republicano durante los primeros tres meses de la guerra, así Isabel de Palencia se haría eco de estas razias propiciadas por quienes los habían traído: «(…) y ahora traen a esos infieles al país para matarnos. (…) ¿Qué pasa con los Moros? Tienen el derecho- está en su contrato- a que cuando toman una ciudad o pueblo, estar en libertad de- como habréis visto en 'The Times'- robar, saquear, y a hacer cosas peores, que es lo que están haciendo. (…) ni las mujeres son respetadas, ni las iglesias tampoco»[75]. Muchos de los rifeños que desembarcaron en España eran bereberes cuya experiencia bélica consistía en una guerra de guerrillas brutal contra tribus rivales o contra el propio ejército colonial en las campañas del Rif. Para estos soldados, mutilar al enemigo, arrasar y saquear después de conquistar un territorio era habitual. Acciones, como reconoce Balfour, a menudo ignoradas por los oficiales españoles porque el saqueo era una manera barata de premiar a las tropas coloniales, y un medio de disuasión de la resistencia.[76]

El siguiente tema examinado en el discurso de Isabel fue el asedio al Alcázar de Toledo. Días después del golpe militar, el 21 de julio, el general José Moscardó, máxima autoridad militar y director de la Escuela Central de Gimnasia desde 1931, proclamó el Estado de Guerra, sublevándose contra el gobierno republicano. Esto propiciaría que columnas leales al gobierno procedentes de Madrid y lideradas por el general Riquelme obligaran a los sublevados a replegarse y recluirse en la sede de la Academia de Infantería, el Alcázar de Toledo. En este encierro, Moscardó se encontraba con más de un millar de hombres: 100 jefes y oficiales, unos 800 guardias civiles de toda la provincia, unos 150 soldados, unos pocos cadetes de la Academia, unos 200 civiles y voluntarios (falangistas y afiliados a las JAP fundamentalmente)[77], y también con 500 mujeres y 50 niños.[78] El sitio al Alcázar de Toledo comenzaría el 22 de julio y continuaría hasta el 27 de septiembre de 1936.

Al general se le conminó en reiteradas ocasiones a la rendición del Alcázar e incluso se le amenazó con el fusilamiento de su hijo de no hacerlo[79].

Como Isabel de Palencia menciona se produjeron tres intentos para la rendición de los sublevados, todos con resultado negativo. El 9 de septiembre, el comandante Vicente Rojo entró en el sitio, para hablar con el general Moscardó sobre una posible rendición; el coronel rechazó la propuesta pero pidió un sacerdote para bautizar a dos niños nacidos durante el asedio: «Intentó convencerlos, pero se negaron. Pidieron un cura. El Gobierno

[75] JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 6.

[76] BALFOUR, Sebastián: *Deadly Embrace*, op. cit., pp. 286 y 209.

[77] TAPIA, Alberto: El asedio del Alcázar: mito y símbolo político del Franquismo. *Revista de Estudios Políticos (Nueva Época),* 0 (101), 1998, p. 121.

[78] KEENE, Judith: *Luchando por Franco: Voluntarios europeos al servicio de la España fascista, 1936-1939.* Barcelona, Salvat, 2002, p. 61.

[79] RUIZ ALONSO, José María: *La guerra civil en la provincia de Toledo. Utopía, conflicto y poder en el Sur del Tajo (1936-1939).* Ciudad Real, Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha, 2004, p. 176. Su hijo, Luis Moscardó, fue fusilado en una saca un mes más tarde el 23 de agosto, como represalia de un bombardeo de la aviación rebelde sobre Toledo que provocó víctimas inocentes.

invitó al padre Camras [sic.]»[80]. El nombre del sacerdote mal transcrito en el documento era Vázquez Camarasa. El canónigo entró en el Alcázar el 11 de septiembre donde pasó varias horas y confesó a los sitiados, e intentó convencer de nuevo al general, pero también reiteró su negativa[81].

Esa misma tarde del 11 de septiembre, el comandante Rojo habló con Moscardó sobre la posible evacuación de las mujeres y de los niños, lo que rehusaron e incluso indicaron que empuñarían armas para defender el Alcázar[82]. No todas las mujeres y niños eran familiares de los sublevados, también había civiles y rehenes, quienes habían sido secuestrados por los sitiados y en algunos casos, fusilados en el propio Alcázar[83].

Un tercer intento de rendición fue conducido por el embajador chileno en España, Aurelio Núñez Morgado, el 13 de septiembre. Según Gabriel Jackson (2005), fue el ayudante de campo del general Moscardó quien a golpe de altavoz le indicó que solo le prestarían atención si su mensaje se cursaba a través del Gobierno Nacional de Burgos. Ante esa nueva negativa, ya no hubo diálogo.

El 18 de septiembre se detonaron las minas que durante el mes de agosto se habían cavado en la parte sudoeste del Alcázar, con ello se logró destruir esa parte del edificio, lo que vino seguido de cuatro ataques; en cambio, los sitiados resistieron. Entre este día y el 27 de septiembre, cuando finalmente, el general Varela tomó por completo la ciudad de Toledo y liberó a los asediados; las fuerzas leales al gobierno dirigieron bombardeos a los edificios periféricos del Alcázar, se asaltaron las brechas del ala norte del Alcázar, pero ninguno obtuvo los frutos deseados. La llegada de Varela el 24 de septiembre hizo insostenible la defensa de las posiciones de las milicias.

En este punto, la delegada española, intentó hacerles ver que en asedios como el del Alcázar, las fuerzas leales siempre intentaron buscar un diálogo; que la primera opción no fue la voladura del Alcázar: «desearía argüir aquí y explicaros que el Alcázar no fue volado- aunque según principios estratégicos debía haberlo sido»[84].

El último punto al que aludió, Isabel de Palencia, fue el desconocimiento de las fuerzas republicanas de cómo defenderse de las acusaciones falsas y de la propaganda emitida por los nacionales: «Pensamos que la verdad estaba ahí y que todos la conocerían. Pero ese es el fracaso de nuestras democracias: las democracias nunca saben cómo hacer propaganda»[85]. Todo indica que la campaña de los republicanos comenzó en respuesta a la de sus adversarios; es decir, que hasta la publicación del *Informe Oficial* de Burgos a partir de octubre de 1936, dedicaron más atención a justificar las atrocidades de sus partidarios, como se aprecia en el discurso de Isabel de Palencia, que a denunciar

[80]JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 7.
[81] Ibid., p. 7.
[82] MOSS, Geoffrey. *El asedio del Alcázar*. Nueva York, A.A. Knopf, 1937, p. 203.
[83] TAPIA, Alberto: *El asedio del Alcázar*, op. cit., p. 127.
[84]JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p. 7.
[85] Ibid., p. 7.

las del enemigo[86]. Y no será hasta la remodelación del Gobierno de Largo Caballero en noviembre de 1936, cuando se creara un Ministerio de Propaganda, cuya mayor dificultad vino dada por el creciente peso de los comunistas y la persecución religiosa[87].

Por el contrario, los sublevados fueron los primeros en explotar las atrocidades cometidas por sus rivales con fines totalmente propagandísticos, modelo que hay que buscarlo en la Italia y la Alemania fascistas. En las primeras denuncias que se producen desde agosto hasta finales de 1936 destaca su falta de verosimilitud; historias con una elevada carga morbosa. Y en esta ausencia de veracidad de las informaciones es cuando De Palencia menciona: «he oído a residentes británicos en Madrid quejarse de lo que han escuchado de la emisora de radio londinense, y dijeron, "Están contando mentiras"»[88].

En un primer momento, esta difusión de noticias propagandísticas empleadas por los sublevados se hizo directamente por medio de documentales, libros, panfletos, artículos, fotografías, declaraciones a la prensa, mítines de los agentes y líderes, o retransmisiones radiofónicas[89], como la aludida con anterioridad; e indirectamente, por medio de personalidades británicas pro-nacionales, con algunos diplomáticos que abandonaron las embajadas del gobierno legítimo. Ello no significa que los republicanos no hicieran uso de dichos medios, sino que lo harían después, y su propaganda carecería de calidad dado que al no conquistar apenas territorios donde realizar investigaciones criminales, muchas de sus informaciones provinieron de extractos de la prensa internacional o de prófugos de la zona nacional . El avance de la guerra hizo fútil la exageración de unos hechos que conmocionaban por sí solos.

Sin embargo, durante los primeros meses de contienda, la violencia roja hizo pasar a un plano relegado lo que Viñas (2007) denomina el "terror blanco" y que fue consustancial con la sublevación. Por ello, y en palabras de Isabel de Palencia*:* «simplemente la democracia no sabe como defenderse de estos modernos instrumentos de propaganda, pero debemos aprender». La campaña propagandística nunca fue una prioridad de los responsables republicanos, más volcados en ganar al sublevado que en publicitar la verdad, que pensaban tenían de la mano.

Finalmente, al igual que Jiménez de Asúa, instó a que acabaran con ese embargo, porque «si deseáis que esta guerra atroz acabe pronto, venid y ayudadnos como os hemos pedido(…)»[90].

Al final del discurso de Isabel se produjo una gran ovación y de forma espontánea se cantó el himno del Partido Laborista ,"The Red Flag", tras lo cual sir

[86] GARCÍA FERNÁNDEZ, Hugo: "Seis y media docena: propaganda de atrocidades y opinión británica durante la guerra civil española", *Hispania-Revista Española de Historia*, 67 (226), pp. 671-692, 2007, pp.679-680.

[87] PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: "Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas", *Historia y Comunicación Social*, (6),2001, pp. 63-64.

[88]JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit., p.7.

[89] PIZARROSO QUINTERO, Alejandro: "Intervención extranjera",op. cit., indica que la radio ,como arma de propaganda, nace y alcanza su cenit en la Guerra Civil española.

[90]JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis, y OYARZÁBAL DE PALENCIA, Isabel: *The Agony of Spain*, op. cit.,p. 7.

Charles Trevelyan, gritó: «Exigimos que el Ejecutivo haga ahora algo» y la presidenta de la Conferencia Jeannie Adamson les deseó: «Buen viaje y buena suerte»[91]. Aunque la conferencia de Edimburgo supuso un paso más para acabar con la prohibición en la compra de armas, y los discursos de los delegados movieron las conciencias de las bases, tardaría un tiempo hasta que enérgicamente el laborismo se opusiera a la No-Intervención.

3.1- LOS ECOS DE LA VISITA: *MUST WE BE IN FAVOUR*?

La visita de los delegados españoles tuvo cierta notoriedad en el Reino Unido, lo que se demuestra a través de los numerosos artículos. Sus palabras fueron recogidas por diarios de todas las ideologías desde los que mostraban unas tendencias pro-laboristas como el *Daily Herald* (en el que Isabel de Palencia ejercía como su corresponsal en Madrid) pasando por aquellos más centristas tanto de izquierdas (*The Yorkshire Evening Post*, *The Liverpool Echo*) como de derechas (*Belfast Telegraph*, *The Scotsman*, *The Western Morning News and Daily Gazette*, *The Londonderry sentinel*). También una gran mayoría de corte conservadora (*The Evening News*, *Daily Mail, The Evening Telegraph, The Leeds Mercury, Western Mail & South Wales News, Aberdeen Press and Journal, Sheffield Daily Independent*) liberal(*The Northern Whig and Belfast Post*), y algunos independientes (*The Courier and Advertiser*) se hicieron eco de su visita.

Todo ello nos lleva a considerar que la Conferencia Nacional de Edimburgo suscitó mucho interés dentro del país. Es visible que la noticia se difundió de este a oeste, de norte a sur, con especial incidencia en Escocia, y en el Norte de Irlanda, quizás por proximidad. La mayoría de estas publicaciones eran diarias, y describieron, la Conferencia día tras día, lo que nos ha permitido revisar dichos rotativos desde el 6 de octubre, donde ya mencionan la llegada de los delegados, a los días 7 y 8 de octubre, donde se centran en el análisis de los discursos y la consecuencia de los mismos, e incluso el 10 de octubre, el *Daily Herald* publica el editorial ("Spain's Tragedy")[92]

En lo referido a los discursos de los españoles, todos recalcaron la palabra «monstruosidad jurídica» cuando De Asúa aludió al pacto de No-Intervención; muchos desglosaron punto por punto los temas tratados y algunos incluso transcribieron el discurso palabra por palabra[93].

De ello se infiere que si la votación libre se hubiera hecho inmediatamente después de sus discursos, probablemente la decisión de la Conferencia del lunes a favor de la No-Intervención se hubiera invertido[94]. Por último, podemos primero afirmar que la repercusión inmediata de sus intervenciones fue el despacho de Attlee y de Arthur Greenwood a Londres para presentar estas nuevas informa-

[91] *The Yorkshire Evening Post*, 7 de octubre 1936; *The Midland Daily Telegraph*, 7 de octubre 1936; *Daily Mail*, 7 de octubre 1936; *The Nottingham Evening Post*, 7 de octubre de 1936; *Belfast Telegraph*, 7 de octubre 1936; *Belfast News-Letter*, 8 de octubre 1936; *Western Mail & South Wales News*, 8 de octubre; *Birmingham Gazette*, 8 de octubre 1936; o *Daily Herald*, 8 de octubre 1936 .

[92] *Daily Herald* (Postbag section), 10 de octubre de 1936. Se hace una reflexión acerca de los recursos recibidos por Franco y su origen fascista, y se critica al Reino Unido por su complacencia.

[93] *The Scotsman*, 8 de octubre de 1936.

[94] *The Western Morning News and Daily Gazette*, 8 de octubre.

ciones al señor Chamberlain[95]. Y segundo que sus intervenciones sentaron las bases futuras sobre las que el laborismo revertió la quimera no-intervencionista.

4.- CONCLUSIONES

El contexto internacional condicionó directa y crucialmente el curso de la guerra civil española y su desenlace. La constante ayuda militar, económica, armamentística y diplomática prestada por Alemania e Italia son la piedra angular sobre la que se erige la victoria del gobierno de Burgos. De igual modo, sin la existencia de esa monstruosidad jurídica como vino a nominar Jiménez de Asúa, al Acuerdo de No-Intervención, el ahogo progresivo y la derrota militar de la República hubiese sido harto improbable. Esa neutralidad benévola perfilada por Francia bajo el auspicio de Gran Bretaña llevó al gobierno legítimo de la República a la soledad, pues como reconocía Jiménez de Asúa: «Os pedimos que nos ayudéis a conseguir armas (…)». Neutralidad que consiguió parcialmente uno de sus objetivos: cauterizar los posibles efectos de la guerra española sobre el escenario europeo. Pero fue incapaz de controlar la cristalización del eje ítalo-germano.

No podemos olvidar los vaivenes de la postura laborista en el conflicto español. Una postura encontrada entre las bases y los líderes. El gobierno halló una cooperación tibia de los que por ideología habrían de haberlos auxiliado, que nunca llegó a realidades, y que siempre se quedó a la mitad del camino.

La contienda civil también visibilizó el compromiso adquirido para con la República de grandes intelectuales, como Isabel Oyarzábal y Jiménez de Asúa. Hombres y mujeres que lucharon con la palabra por defender el gobierno democrático.

Por último, la Conferencia Nacional del laborismo de Edimburgo es un paradigma más de ese compromiso adquirido por ambos delegados españoles para con el Gobierno legítimo. Como hemos analizado, sus intervenciones apelaron a las conciencias del público y líderes, desvirtuando y clarificando la violación de la No-Intervención por los rebeldes, aportando nuevas pruebas, esclareciendo hechos mitificados, véase El Alcázar, y ante todo ambicionando el socorro de los que por pensamiento debieron ser proclives.

[95] Esta información se recoge en las ediciones del 8 de octubre de periódicos como: *Birmingham Gazette, The Courier and Advertiser, Daily Herald, Sheffield Daily Independent o Nottingham Journal*, entre otros.

LA AGRESIVIDAD HUMANA Y SUS INTERPRETACIONES.

Fátima Martín Sáncez
Dra. en Filología Trilingüe y Profesora de Pedagogía

RESUMEN:

La conducta agresiva ha sido estudiada desde diferentes perspectivas que van desde las posiciones biológicas hasta el contexto social. En este artículo presentamos las teorías más importantes que se han formulado para explicar el fenómeno de la agresividad.

ABSTRACT:

Aggressive behavior has been studied from different perspectives, ranging from biological positions to the social context. In this article we present the most important theories that have been formulated to explain the phenomenon of aggressiveness.

PALABRAS CLAVE: *Agresión, agresividad, trastorno disocial, frustación, catártica, etología.*
KEYWORDS: *Aggression, aggressiveness, dissocial disorder, frustration, cathartic, ethology.*

1.- LA AGRESIVIDAD Y SUS FORMAS O MANIFESTACIONES.

El término agresión aparece definido como "toda forma de conducta que pretende herir física o psicológicamente a alguien" (1). Tal conducta genera disgusto, malestar y rechazo; precisamente, por ello, es inaceptable.

La precedente definición implica un aspecto importante: la *intencionalidad.* Partiendo de este supuesto, podemos decir que a través de la conducta agresiva tratamos de conseguir algo, o bien intimidar y coaccionar a alguien con el fin de indicarle lo que tiene o no tiene que hacer; en no pocas ocasiones, el autor de la agresión trata de manifestar poder y dominio y, con su comportamiento dominante le envía señales para impresionarle, instrumentalizando bajo presión al agredido.

No podemos usar indistintamente los términos *agresión* y *agresividad:* es necesario establecer diferencias y matizar precisando, que cuando hablamos de *agresión* nos referimos a un acto concreto en sí. En cambio, la *agresividad* designa la tendencia o predisposición inicial que origina la *agresión* posterior o el acto propiamente dicho de la *agresión.*

Como ponen de relieve algunos psicólogos, existen opiniones como las de Miller y Dollard, (2) que entienden que tanto la agresividad como la *agresión* coinciden en su objetivo y se encaminan a lesionar o herir a otro. Sin perder de vista esta definición, Buss (3) aquilata más y afirma que tanto una como otra son reacciones que responden a estímulos nocivos a otro organismo. Selg introduce una nota nueva en las definiciones anteriores al decir que estas acciones pueden dirigirse contra el organismo en sí o contra un sustituto (4).

Las definiciones expuestas hasta ahora no tienen en cuenta el aspecto fundamental de la agresividad: la *intencionalidad*; se trata de una carencia que convertiría en *agresión* cualquier acción que lesionase a otro ser. Precisamente por esto, Laplanche y Pentalis introducen como factor primordial: la intención de hacer daño a otra persona, de destruírla, contrariarla o humillarla (5).

Este aspecto sí aparece en la definición de Rillaer según la cual la agresividad es una "disposición dirigida a defenderse o a afirmarse frente a alguien o a algo" (6). Este autor expone unos criterios que deberíamos tener presentes al tratar las conductas agresivas:

1. Finalidad del comportamiento.
2. Sus orígenes y antecedentes.
3. Su estructura.
4. Contexto en el que se produce.

Adentrándonos en el terreno de la psicología, se aprecia que muchos estudiosos enmarcan la *agresividad* en el campo de los trastornos de personalidad. Así, podemos distinguir entre: a) el trastorno "disocial", propio de la edad infantil y de la adolescencia, caracterizado por un comportamiento repetitivo en el que se lesionan reiteradamente los derechos elementales de otras personas o violan normas sociales importantes. b) trastorno "antisocial de la personalidad", el cual se asocia a patrones de conducta relacionados con el desprecio y la violación de los derechos de los demás. El comportamiento agresivo, en este caso, tiene como escenario el hogar, la escuela o la comunidad, de manera que altera considerablemente las relaciones familiares y genera un deterioro clínicamente significativo de la actividad social, académica o laboral.

La Asociación Americana de Psiquiatría clasifica los comportamientos agresivos en la infancia y en la adolescencia en cuatro grupos que exponemos a continuación (7):

Grupo 1. Comportamiento agresivo que causa daño físico o amenazas a otras personas o animales. Definido por los siguientes criterios:

1. A menudo fanfarronea, amenaza o intimida a otros.
2. Frecuentemente inicia peleas físicas.
3. Ha utilizado un arma que puede causar daño físico grave a otras apersonas.
4. Ha manifestado crueldad física con otras personas.
5. Ha manifestado crueldad física con animales.

Grupo 2. Comportamiento agresivo que causa destrucción de la propiedad de otras personas o animales. Definido por los siguientes criterios:

8. Ha provocado deliberadamente incendios con la intención de causar daños graves.

Grupo 3. Comportamientos fraudulentos o robos. Definido por los siguientes criterios

10. Ha violentado el hogar, la casa o el automóvil de otra persona.

11. A menudo miente para obtener bienes o favores o para evitar obligaciones (es decir, "engaña" a otros).

Grupo 4. Violaciones graves de las normas contempladas en los siguientes criterios:

13. A menudo permanece fuera de casa de noche a pesar de las prohibiciones paternas, iniciándose antes de los 13 años.
14. Se ha escapado de casa durante la noche por lo menos dos veces, mientras vivía en casa de sus padres o en un lugar institutivo (o sólo una vez sin regresar durante un largo período de tiempo).
15. Suele hacer novillos en la escuela, iniciando esta práctica antes de los 13 años de edad.

En la edad adulta, la APA habla de "trastorno antisocial de la personalidad" y lo presenta asociado a patrones de conducta relacionados con el desprecio generalizado y la violación de los derechos de los demás, indicados por, al menos, tres de los siguientes ítems:

Conductas agresivas en la edad adulta (APA)

1. Fracaso para adaptarse a las normas sociales en lo que respecta al comportamiento legal, como indica el perpetrar repetidamente actos que son motivo de detención.
2. Deshonestidad, indicada por mentir repetidamente, utilizar un "alias", estafar a otros para obtener un beneficio personal o por placer.
3. Impulsividad o incapacidad para planificar el futuro.
4. Irritabilidad o agresividad, indicados por las peleas físicas repetidas o agresiones.
5. Despreocupación imprudente por su seguridad o la de los demás.
6. Irresponsabilidad permanente, indicada por la incapacidad de mantener un trabajo con constancia o de hacerse cargo de obligaciones económicas.
7. Falta de remordimientos, como indica la indiferencia o la justificación de hacer daño, maltratando o robando a otros.

Hay pruebas que ponen de manifiesto que estos trastornos tienen su expresión en unos indicadores en la infancia que anuncian los problemas disociales que aparecerán más tarde.

La O.M.S. sitúa el comportamiento agresivo en el marco de los trastornos disociales tanto en niños como en adultos. En los primeros, se trata de trastornos de comportamiento que conllevan desviaciones más graves que la "ingenua maldad" infantil o la simple "rebeldía" de los adolescentes. En los adultos, hay que hablar de trastornos específicos de la personalidad, marcados por la divergencia entre las normas sociales convencionales y el comportamiento de los individuos. La Organización Mundial de la Salud establece unos criterios que sirven de pauta para detectar las conductas agresivas en la edad adulta (8):

Conductas agresivas en la edad adulta (OMS)

a) Cruel despreocupación por los sentimientos de los demás y falta de capacidad de empatía.
b) Actitud marcada y persistente de irresponsabilidad y despreocupación por las normas, reglas y obligaciones sociales.
c) Incapacidad para mantener relaciones personales duraderas.
d) Baja tolerancia a la frustración o bajo umbral para descargas de agresividad, dando lugar a un comportamiento violento.
e) Incapacidad para sentir culpa y para aprender de la experiencia, en particular del castigo.
f) Marcada predisposición a culpar a los demás o a ofrecer racionalizaciones verosímiles de su comportamiento conflictivo.

Si hubiese que destacar una característica de la conducta agresiva, se elegiría el **deseo de herir**: el agresor quiere hacer daño a su objeto, es decir a otro individuo que, por su parte, intentará evitarlo. El motivo que induce al comportamiento agresivo es el mismo deseo de herir. El agresor es perfectamente consciente del sufrimiento que infringe a su víctima. No tiene necesidad de esperar a la "desaprobación" de su conducta por parte del grupo que, evidentemente, emitirá una evaluación negativa por haber violado las normas sociales con su comportamiento. Sin embargo, las consecuencias negativas derivadas de su actuación y sufridas por el agredido, lejos de disuadir al agresor, refuerzan su conducta agresiva.

Ahora bien, en algunas ocasiones, la conducta agresiva no persigue esta finalidad. Por ejemplo, cuando se pegan dos bandas de adolescentes por disponer de la pista en el patio del colegio. El grupo que ataca pretende demostrar e imponer su poder y dominio sobre el otro. Por lo tanto, el comportamiento agresivo no tiene un único móvil, sino que podemos distinguir entre "agresividad instrumental", aquélla en la que la conducta agresiva sirve de instrumento para conseguir otros fines diferentes de los de la propia agresión y "agresividad hostil o emocional" consistente en que el sujeto trata de hacer daño y de herir a otro (9).

Otro hecho que hay que tener en cuenta es que la persona que ejerce la agresión no siempre es capaz de controlar sus actos; antes bien, hay elementos que desbordan el control de la consciencia. Es frecuente oír decir a un padre después de castigar físicamente y con du-

reza a un hijo: "me cegué", "no sabía lo que hacía". Este hecho nos revela que en muchas conductas agresivas se entremezclan elementos "premeditados", que persiguen deliberadamente un fin concreto y otros elementos "impulsivos" que no evalúan las consecuencias de la acción o que contribuyen a que el sujeto carezca de consciencia acerca de lo que hace y, consiguientemente, minore du responsabilidad. Puede darse el caso de que ambos elementos se unan y aumenten la descarga agresiva.

La preocupación de los psicólogos por el problema de la agresividad es relativamente reciente. Se remonta a finales del siglo XIX cuando Williams James la definió como un instinto. Freud partió de esta definición para llegar a considerarla como un impulso innato. El primer trabajo empírico sobre este tema fue publicado por los psicólogos de Yale en 1939, que, tomando como punto de partida el conductismo, relacionaron agresión con frustración.

Superadas las posturas mecanicistas o biológicas de la primera etapa del análisis de la cuestión, otros investigadores, como Bandura, Glueck, Sheldon o Walters, han defendido en sus trabajos, que la conducta agresiva es el resultado del aprendizaje de hábitos nocivos. De esta forma, cuando un niño o adolescente ve recompensada su conducta agresiva, mediante un aumento de la consideración por parte de los demás, o bien mediante un ascenso en su estatus a través del triunfo, su *agresividad* crece más que en otro, cuya conducta agresiva es desaprobada por parte de las personas que le rodean y conoce las recriminaciones constantes (10).

Consecuencia de las dos posiciones antagónicas que hemos estudiado, es la polémica que surge en torno al problema de lo "innato" y lo "adquirido", es decir, hasta qué punto en nuestro comportamiento tiene más peso la herencia o por, el contrario, está marcado por la influencia del ambiente; o lo que es lo mismo: ¿hasta qué punto nuestros actos están condicionados por la herencia o por la influencia del contexto social? La polémica está servida y no es exclusiva de este tema sino que aflora en todos los tópicos de la Psicología: en la inteligencia, la personalidad, comportamiento, agresión... No se pueden cargar las tintas en uno de los dos aspectos exclusivamente, obviando el otro; ambos están presentes en las acciones agresivas y éstas son el resultado de la interrelación e interdependencia de aquéllos (11).

Definir la agresividad por sus connotaciones intrínsecas entraña serias dificultades. Por eso muchos estudiosos se centran su atención en sus manifestaciones conductuales. Se ha de tener presente que no podemos hablar de conducta agresiva como si se tratase de una única forma de conducta, sino de diferentes formas de agresión. Son muchos los intentos que se han hecho para clasificarlas. Como punto de partida sirve la ya expuesta anteriormente, al hablar de "agresividad instrumental" y "agresividad hostil o emocional" establecidas por Buss y Feshbach.

E. Fromm habla de dos formas de *agresión*: "agresión benigna": es la que biológicamente se adapta a las situaciones y está al servicio de la vida, por ejemplo: el impulso que sentimos de huir o atacar cuando vemos que nuestra vida corre peligro y la "agresión maligna": que no es biológicamente adaptativa y sus manifestaciones son la crueldad y la destrucción (12).

Según su autor, este tipo de agresión es exclusiva de los hombres. En cualquier caso, reducir el problema de las formas de agresividad a las dos posturas expuestas de un modo un tanto general es demasiado simplista y no nos permite conocer de cerca situaciones concretas; el problema de la agresividad es mucho más complejo y para estudiarlo no podemos perder de vista la situación-estímulo que lo provoca.

2.- INTERPRETACIONES DE LA AGRESIVIDAD.

Hemos visto las dificultades que entraña definir el término *agresividad*, así como sus implicaciones sociales e ideológicas y la polémica a la que ha conducido su estudio. Resta por analizar someramente las teorías que se han formulado para explicar el problema que nos ocupa. Según Berkowitz (13), podemos enmarcar dichas interpretaciones en dos grandes tipos: la de aquellos estudiosos que piensan que la agresividad tiene causas endógenas y la de aquéllos investigadores que son partidarios de explicarla atendiendo a factores exógenos. Esto nos da pie a hacer una primera clasificación:

1. Teorías activas: encuentran el origen de la agresividad en los impulsos internos del sujeto. Abarcan un amplio abanico de orientaciones: desde el psicoanálisis hasta los estudios etológicos.

II. - Teorías reactivas: el origen de la agresión está en el ambiente que rodea al sujeto. Conciben la agresión como una reacción de emergencia frente a los estímulos y acontecimientos externos o hacia la misma sociedad (14).

Mackal clasifica las distintas teorías sobre la agresión atendiendo al elemento que considera determinante para su formulación (15). Según tal criterio podemos englobarlas en seis grupos:

A) Teoría clásica del dolor:

El tedio al dolor es un hecho demostrado que ya trató Pavlov (16) en su esquema estímulo-respuesta. Instintivamente tendemos a aceptar lo bueno y a rechazar lo que no es placentero. De acuerdo con este supuesto, las teorías que consideran la agresividad como una respuesta a estímulos adversos, defienden que el dolor es razón suficiente para desencadenar la agresión en los individuos (17). Existe una relación directa entre la intensidad del estímulo y la de la respuesta.

Es fácil hacer un seguimiento del desarrollo de un proceso agresivo causado por el dolor. Si tomamos como punto de partida el hecho de que el hombre siempre trata de reducir al mínimo el dolor, cuando se le presentan situaciones difíciles y adversas se desencadena en él una respuesta agresiva frente al ser que le ataca, o sea, previendo el dolor que se avecina, reacciona instintivamente agrediendo. Es un modo de anticiparse a cualquier conato de dolor. Si en esta pelea fracasa, puede repetirse el ataque y, en ese caso, los dos experimentarán el dolor y, consecuentemente, la lucha será más dura y violenta.

Esta teoría se sustenta sobre substratos biológicos. Por una parte, el cerebro puede ser excitado o inhibido de acuerdo con los centros de placer o de dolor, respectivamente, encontrándose en relación homeostática. El mecanismo completo recibe el nombre de "síndrome de evitación del dolor" (18). Por otro lado, hay reflejos psicógenos que pueden correlacionar con placer y dolor; por ejemplo: el instinto sexual es placentero y, sin embargo, el miedo es doloroso (19).

Actualmente se piensa que el segmento del cerebro medio y el hipotálamo albergan centros de placer y dolor. Delgado ha realizado diversos estudios sobre diferencias por sexos en la tolerancia al dolor. Teniendo en cuenta las conclusiones a las que ha llegado, es fácil que en la especie humana los centros de placer estén más desarrollados en las mujeres que en los hombres, lo cual nos hace pensar que el umbral de tolerancia al dolor en la mujer es superior al del hombre, y, por lo tanto, esa menor tolerancia al dolor en los hombres, facilita la manifestación de reacciones agresivas (20). De lo anteriormente dicho, se deduce la siguiente proposición: "los hombres son más agresivos que las mujeres", y por ello, "las mujeres serán menos agresivas que los hombres" (21).

B) Teoría de la Frustración:

Investigadores de la Universidad de Yale como Dollard, Miller (22) ponen de relieve que una de las consecuencias más directas de la frustración es la conducta agresiva. Para ellos, toda acción agresiva responde a una frustración previa. El proceso sería el siguiente: cuando una persona sufre una frustración, a continuación suele hacer su aparición una crisis de cólera, que, cuando alcanza un grado determinado, desemboca en una acción agresiva (23).

La frustración puede ser analizada desde dos perspectivas diferentes pero complementarias:

a) La frustración se ha entendido tradicionalmente como una barrera externa que impide a la persona conseguir el objetivo que se ha propuesto. Su consecuencia más inmediata es la agresión.

b) Desde un punto de vista más actual, la frustración es una reacción emocional interna provocada por un contratiempo que sufre el individuo. De esta forma, se pone de manifiesto que no sólo es necesario un obstáculo externo que impida alcanzar una meta para desencadenar conductas agresivas, sino que también entran en juego elementos cognitivos, esto es: que la persona advierta una amenaza en una situación concreta. Desde este punto de vista el aprendizaje y la experiencia tienen capital importancia ya que actúan de moderadores de la reacción ante la frustración. Vista así, la agresión es una respuesta del individuo para reducir la instigación frustrante que tiende a destruir al organismo que la provoca.

C) Teorías sociológicas de la agresió*n*:

En estas teorías el grupo social reemplaza al individuo y se erige en la unidad de análisis.

El criterio o punto de referencia en estas teorías es el colectivo social. Su inspirador, Durkheim, sostiene que la causa que determina una acción social se encuentra entre los

hechos sociales que la preceden y no entre los estados de conciencia individual (24). Una sociedad agresiva determina de forma coactiva conductas individualizadas agresivas.

Esta teoría aglutina diversas escuelas fruto de los diferentes enfoques que han dado los psicólogos sociales, antropólogos y sociólogos al tema de la sociología de la agresión. Una de ellas estudia los desastres naturales que determinan una conducta colectiva e investiga los efectos que producen en el grupo social situaciones calamitosas. Entre sus axiomas, sobresale el siguiente: cuanto más unido está un grupo ante una calamidad, menos probable es que sus miembros sientan los efectos del desastre; y cuanto mayor es el nivel de comunicación entre los miembros de un grupo de riesgo, más capaces son éstos de resolver sus dificultades comunes (25). Por eso, para Blumer, si el grupo está unido, es capaz de considerar una dificultad como un reto común y, por lo tanto, cohesionar más al grupo.

Mead y Blumer piensan que el estilo de agresión grupal no puede predecirse tomando como punto de partida la educación que ha recibido cada individuo, sino que el grupo tiene un referente comportamental o sujeto colectivo, al que llamamos "el otro generalizado", al que respetamos, al que se dirigen nuestras acciones, como si este "otro" fuese el único a través del cual podemos obtener gratificación social. La conducta agresiva tendrá como objetivo conseguir el bienestar del grupo al margen del sacrificio que represente para uno u otro miembro del mismo (26).

Ha llegado el momento de distinguir dos aspectos en la agresividad social:

1) La que se produce cuando los objetivos que se persiguen son materiales e individualistas.

2) La que se plantea a nivel de grupo organizado.

De esta forma, nos encontramos con la competencia del individuo frente a los restantes miembros del grupo por una parte y, por otra, con el conflicto o agresión socializada. Deutsch ha puesto de relieve en sus investigaciones sobre la conducta competitiva que a mayor homogeneidad de un grupo corresponde menor probabilidad de que exista competencia entre sus miembros y, viceversa, a mayor heterogeneidad, aumenta la probabilidad de que haga su aparición la competencia (27). En consecuencia, un grupo competitivo genera hostilidad latente y promueve la conducta de ensalzarse a sí mismo, dificultando la cohesión del conjunto de los individuos. Por ello, cooperación y competencia son el anverso y el reverso de la conducta grupal. Podemos concluir diciendo que la cooperación es un elemento determinante de la conducta "social", así como la competencia lo es de la conducta "antisocial" (28) y acentúa el reforzamiento diferencial de los individuos que integran un grupo.

D) Teoría catártica de la agresión:

La idea de "catarsis" surge del psicoanálisis. Desde el punto de vista de la personalidad, la catarsis es una expresión espontánea de afecto anteriormente reprimido y cuya liberación es

necesaria para mantener el estado de relajación adecuado (29). Ésta es la mejor solución al problema de la agresividad humana. Cuando se produce la catarsis, la persona se siente bien, distendida y, consiguientemente, menos agresiva; sin embargo, si no existe liberación catártica, el sujeto acumulará agresividad.

E) Etología de la agresión:

Bajo este título se estudian una serie de teorías que consideran la agresión como una reacción impulsiva e innata, alojada en el nivel inconsciente, casi fisiológico. Estas teorías defienden que la agresión es espontánea y no conlleva ningún placer. Esta posición está respaldada por los etólogos y psicoanalistas.

Bovet (30) expuso el proceso que sigue el desarrollo del instinto de lucha en el hombre. Dicho instinto, latente entre los 9 y los 12 años, aflora con virulencia entre los 14 y 19 años, dominando totalmente al adolescente. También trabajó con la hipótesis de que los chicos son mucho más agresivos que las chicas. Por tanto, se puede concluir que la actividad basal está presente en nosotros, especialmente en los hombres, y llega a complicarse por una alianza con las restantes fuerzas de la persona.

Para Freud (31) existen dos clases distintas de instintos: el instinto sexual y el instinto agresivo, que tiende a la destrucción. Distingue entre agresión activa, que se refiere a nuestro deseo de herir o de dominar un objeto, en contraposición a la pasiva, relativa al deseo de ser dominado, herido o destruido.

Finalmente, Lorenz en su trabajo *Sobre la agresión: el pretendido mal,* dedica un capítulo a los instintos en el hombre y su relación con la agresión. Para este investigador, los factores instintivos están en el fondo de la conducta humana agresiva. El instinto controla todo el síndrome agresivo de cualquier macho de forma que la conducta agresiva tiene sus raíces en el interior del individuo. Lorenz concluye que la agresividad en el hombre es un impulso biológicamente adaptado encaminado a la supervivencia del individuo y de la especie.

F) Teoría Bioquímica o Genética:

Esta teoría trata de dar una explicación al comportamiento agresivo: éste es generado por una serie de procesos bioquímicos que alberga el interior del organismo y en los que juegan un papel decisivo las hormonas. Mackal (32) propugna la existencia de hormonas agresivas al igual que existen hormonas sexuales o, dicho de otra manera, hormonas de genes específicos de la agresividad. Se ha demostrado que la noradrenalina es un agente causal de la agresión y de la esquizofrenia simple, del mismo modo que la adrenalina y la escasez de noradrenalina lo son de la depresión endógena. Tomando como base los experimentos que han revelado que los esteroides de la corteza suprarrenal son capaces de inducir estados mentales agresivos, así como estados mentales de afiliación común, se puede inferir que

debe de existir una mediación bioquímica que los sustente; es la postura defendida por especialistas de la talla de Cryer, Harper, Mackal y Singer (33).

Hasta ahora hemos expuesto una visión global de las posiciones más relevantes que han tratado de dar una explicación a la conducta agresiva desde diferentes ángulos. Este hecho pone de manifiesto la coexistencia de diversos enfoques para estudiar un mismo fenómeno así como la irreductibilidad del mismo. Por ello, no podemos decantarnos por una única explicación que excluya las demás, ya que estaríamos abocados a un reduccionismo nefasto. Por el contrario hemos de considerar este abanico de posturas psicológicas con la seguridad de que cada una aporta una explicación al fenómeno de la agresividad desde diferentes puntos de vista y haciendo hincapié en una parcela del mismo (34).

3.- ¿Y QUÉ DECIR DE LAS PERSONALIDADES AGRESIVAS?

¿Es correcto hablar de personalidades agresivas o de personas en las que predomina un claro comportamiento agresivo? Creemos que, cuando existe una cierta estabilidad y persistencia en mostrarse agresivo, independientemente de las circunstancias y del lugar, podemos hablar de personalidades agresivas. Así, nos encontramos con individuos que muestran un comportamiento agresivo en determinadas circunstancias y son proclives a mantener esta conducta de una manera consistente y persistente en la mayor parte de sus respuestas. Nuestro idioma nos permite distinguir semánticamente entre "ser agresivo" que denota un rasgo consistente y estable de comportamiento y "estar agresivo" que nos indica que la agresividad se ha activado "accidentalmente" en un momento determinado.

En general, podemos decir que, cuando la agresión se convierte en la respuesta generalizada ante situaciones adversas de la vida diaria, nos encontramos ante personalidades agresivas (35). Ahora bien, esta agresividad tiene diversas formas de expresarse. Y así, los trabajos de investigación realizados con niños y niñas han puesto de manifiesto que los niños con inclinación a la violencia no atacan a los otros de una sola forma, sino que pueden tener múltiples modos de expresar su agresividad cuando están emocionalmente activados pero siempre su comportamiento está presidido por un denominador común: el deseo de herir o hacer daño a otro. Tanto en Europa como en Estados Unidos se han llevado a cabo numerosas investigaciones que corroboran esta afirmación (36). Las diversas formas en las que se manifiesta la agresividad pueden ser: peleas, pegar con la mano o dar patadas, hacer daño, tirar objetos a la persona agredida o, también, agredir verbalmente.

Otra nota característica de la agresividad es la generalización. Es frecuente verla asociada a otras conductas antisociales al margen de la edad, el ambiente o el sexo, de manera que las personas marcadas por una fuerte agresividad suelen ser antisociales en diversos ámbitos; por ejemplo, es frecuente que tengan propensión al alcohol, al hurto o a la violencia sistemática. Estas conductas acompañan a la agresión y pueden hacerlo en distintos lugares: en casa, en la escuela, en la calle, etc. En este caso, se trataría de personas que han sido estimuladas en su inclinación a la violencia por varios y diversos estímulos situacionales que frecuentemente se convierten en rutinarios y activan en el individuo la respuesta agresiva prác-

ticamente de un modo automático. Este modo de actuar tan reiterativo y frecuente entra a formar parte de la forma de ser habitual del individuo y, por consiguiente, podemos considerarla como una predisposición a la conducta agresiva (37).

Otra nota que destaca en la conducta agresiva es su estabilidad o consistencia longitudinal como dejó constancia de ello Olweus en varios estudios en los que midió la agresividad a lo largo de distintos momentos de la vida de las personas. La primera muestra la llevó a cabo cuando tenían entre 2 y 8 años. Después la repitió con intervalos de tiempo que oscilaban entre 6 meses y 21 años. Observó que existía una relación moderadamente alta en los niveles de agresividad de las personas que habían sido diagnosticadas como agresivas al principio y los resultados reflejados cuando se midió posteriormente. De esta forma, llegó a la conclusión de que aquellos niños que manifestaron un alto grado de agresividad de pequeños, continuaban siendo agresivos de mayores en una elevada proporción. Farrington (38) realizó estudios en esta misma línea y comprobó que las personas que eran muy agresivas a la edad de 9 años, tenían una probabilidad del 40% de seguir siéndolo a los 17 años y, además el 14% había sido acusado de haber cometido algún delito a los 21. Estos estudios confirman la hipótesis de Olweus y nos lleva a la conclusión de que aquellos individuos que han mostrado una gran agresividad en la infancia, tienen mayor probabilidad de presentar conductas antisociales en la etapa adulta (39).

Respecto a la orientación de la agresión, es preciso distinguir entre agresores instrumentales y agresores hostiles o emocionalmente reactivos.

El ejemplo más claro de agresor instrumental lo encontramos en el "matón" de un grupo-aula ya que es frecuente que intimide y ataque a otros compañeros después de haber llevado a cabo un exhaustivo cálculo de la coerción que piensa ejercer sobre ellos (40). "El matón" no precisa del estímulo de la provocación de la víctima sino que atormenta a otro compañero de manera fría, calculada y reiterada. Tampoco podemos decir que esté enfadado cuando actúa así, sino que se sirve de este comportamiento como instrumento para dejar clara su superioridad, dominio y control ante el grupo (41).

Existe otro colectivo de individuos agresivos que no se sirven de la conducta agresiva para obtener lo que desean, sino porque se sienten provocados, tienen una hipersensibilidad a las amenazas, a las insinuaciones, a los insultos y a los ataques que, incluso, los ven donde no los hay. Dodge y Coie (1990) (42) piensan que esta tendencia a elaborar respuestas agresivas es la consecuencia de valorar las acciones de los demás como hostiles y amenazantes. Son personas que siempre están a la "defensiva" dispuestas a responder agresivamente. Por otra parte, estos individuos carecen de respuestas alternativas y de autocontrol suficiente que les permita mediar en sus reacciones agresivas.

4.- CONCLUSIÓN.

Dada la complejidad del comportamiento agresivo, la multitud de móviles que impelen a una persona a comportarse agresivamente y las múltiples formas en que puede ser entendido, resulta muy difícil definirlo. Por otra parte, tampoco su finalidad es unívoca pues, aun-

que la nota primordial sea "el deseo de herir", en muchas ocasiones encontramos otros motivos como son: el afán de destacar o sobresalir, o el prurito de controlar y dominar.

Aquí no hemos pretendido presentar un estudio minucioso sobre las diversas teorías de la agresión ni hemos querido hacer interpretaciones reduccionistas. Nuestro objetivo ha sido más sencillo y discreto: presentar, en este artículo, un resumen de las teorías más relevantes agrupadas según la interpretación que han hecho del agente causante.

Unas giran en torno a la perspectiva del sujeto y presentan la agresión como un trastorno de la personalidad que pone de relieve instintos destructivos. Para sus mentores la agresión es una reacción impulsiva casi fisiológica al dolor, ya sea real o imaginado; o una reacción ante un impedimento para conseguir algo deseado; o también como una forma de liberar la tensión acumulada. Sin embargo, otros optan por una perspectiva social y desde ese ángulo interpretan la agresividad como un modo de mantener la cohesión del grupo frente a elementos externos que le amenazan o tratan de conservar el status de cada individuo en torno al poder.

Hoy día se estudia la influencia de los procesos cognitivos en la interpretación de las situaciones como formas personales de activar comportamientos agresivos. Para concluir, podemos decir que las personalidades agresivas son el resultado de ciertas tendencias personales en las que confluyen factores externos que las activan emocionalmente (43).

N O T A S

(1) BERKOWITZ, L., *Agresión, causas, consecuencias y control.* Bilbao: DDB, 1996.

(2) Miller y Dollard, citados por MELERO MARTÍN, J. *Conflictividad y violencia en los centros escolares,* Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. Madrid, 1993, p. 2.

(3) BUSS, *Ibídem,* p. 2.

(4) SELG, *Ibídem*, p. 2.

(5) LAPLANCHE y PENTALIS, cf. MELERO MARTÍN, J., *Conflictividad y violencia en centros escolares* Siglo Veintiuno de España Editores, S.A. Madrid, 1993, p. 2.

(6) VAN RILLAER, J., *La agresividad humana*, Barcelona, Herder, 1977, p. 18. Citado por MELERO MARTÍN, J. *Ibídem,* p. 2.

(7) Cf. APA citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *Conductas agresivas en la edad escolar. Aproximación teórica y metodológica. Propuestas de intervención.* Pirámide, Madrid, 1999, p. 26-27.

(8) Cf. OMS citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 28.

(9) FESHBACH, 1971, citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 29.

(10) Citados por CEREZO RAMÍREZ, F. *o.c.* p. 30.

(11) YELA, citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 30.

(12) Cf. FROMM, E., *The Aanatomy of Human Destructiveness.* New York: Holt, Rinehart and Winston. Trad. cast.: *Anatomía de la destructividad humana* Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982, citado por CEREZO, RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 30.

(13) Citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 32.

(14) CEREZO, RAMÍREZ, F., *o.c.*, p.32.

(15) MACKAL, K. P., *Teorías psicológicas de la agresión* Madrid: Pirámide Psicología, 1983.

(16) PAVLOV, citado por CEREZO RAMÍREZ, *o.c.*, p.33.

(17) HULL, 1943; Pavlov, 1963, citados por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* pp. 33-34.

(18) SEYLE, 1956, citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 34.

(19) Cf. CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 34.

(20) DELGADO, citado por CEREZO RAMIREZ, F., *o.c.,* pp. 34

(21) CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p.34.

(22) DOLLARD, MILLER y colaboradores, (1938), citados por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p . 34

(23) CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 34.

(24) DURKHEIM (1938), citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p.37.

(25) BLUMER (1969), citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 37

(26) MEAD (1956); BLUMER (1967), *Ibídem*, p. 38.

(27) DEUTSCH (1949), *Ibídem*, p. 38.

(28) DEUTSCH, (1953), *Ibídem,* p. 38.

(29) Cf. CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 39.

(30) BOBET, *The Fighting Instinc,* (1923), citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 41.

(31) FREUD, citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 41.

(32) MACKAL (1983) *Ibídem*, p. 40.

(33) Citados por CEREZO RAMÍREZ, F., p. 42.

(34) Cf. CEREZO RAMÍREZ, *o.c.,* p. 42.

(35) *Ibídem, o.c.* p. 43.

(36) OLWEUS, D., *Development of Multy-Faceted Aggression Inventory for boys.* Bernen: University Press, (1975); PIKAS, A., "Treatment of mobbing in school. Principles for and the results of the work of an anti-mobbing group". *Scandinavian Journal of Education Research,*(1975) 19, 1-12; FLOYD, N. M., *Characteristics of bullies and victims in adolescent aggression.* U.M.I. (1989) Dissertation Information Service, Michigan; DUBOW, e. f. y Cappas, C. L., "Reducing Aggression in Children through Social Interventions", en J. Edwards et *al.* (eds.): *Social Influence Processes and Prevention.* Plenum Publishing Corporation (1990), citados por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 43.

(37) SPIELBERG et al., (1983), citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 43-44.

(38) (1989), citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 44.

(39) Cf. citado por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.*, p. 44.

(40) OLWEUS, D., *Aggression in the Schools: Bullies and Whipping Boys.* Washington D.C.: Hemisphere (1978); FARRINGTON , (1992), citados por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 44.

(41) Cf. CEREZO RAMÍEREZ, F., *o.c.* (1991); ORTEGA, R., "Violencia interpersonal en los centros educativos de enseñanza secundaria-Un estudio sobre el maltrato y la intmidación entre compañeros". Revista de Educación, .(1994) 304, 56-67

(42) Citados por CEREZO RAMÍREZ, F., *o.c.,* p. 45.

(43) Cf. CEREZO RAMÍREZ*,* F.*, o.c.,* pp. 45-46.

Obituario

MANUEL ALVAR EZQUERRA (1950-2020)

Catedrático de Lengua Española de la Universidad Complutense de Madrid

Viernes 3 de abril. En pleno encierro por el coronavirus, aplanado y desconcertado por las muertes y contagios que siguen creciendo sin que se vea el final del túnel, me llega un wasap de un buen amigo con este texto: "seguro que conoces la noticia". En el mensaje se habla de que Manuel Alvar había muerto la noche anterior. Tanto Jose, mi mujer, como yo nos quedamos consternados, conmocionados, pensando que habría sido por coronavirus. ¿Cómo era posible si, por la mañana del día anterior, Manolo y yo habíamos intercambiado, como tantas veces, wasaps? Telefoneo de inmediato a su mujer, Aurora, que, acongojada, me explica que sí, que se había muerto de repente por un derrame cerebral. Así, sin más, nuestro amigo Manolo había dejado de existir.

Incrédulo aún, busqué en mi memoria nuestro último encuentro. El 18 de diciembre quedamos los dos matrimonios en el Restaurante Bucolia, de Montepríncipe, para degustar un magnífico cocido madrileño. Fue una comida como tantísimas otras. Algunas de gratísimo recuerdo en su casa familiar de Chinchón donde, además de prepararnos una magnífica paella, ejercía de anfitrión en nuestra visita al preciso pueblo madrileño. O en nuestros re-

petidos encuentros veraniegos en Santander. O en ese restaurante pequeño y familiar de su barrio donde preparaban… Manolo era de esas personas que sienten la alegría de vivir, que gozan de la vida y transmiten su entusiasmo. En el que sería nuestro último encuentro personal disfrutamos del buen cocido y del buen vino y luego, en mi casa de Montepríncipe, continuamos una larga tertulia en la que no nos faltaron temas para nuestra charla de amigos. Habló de su proyecto de investigación que aún mantenía en la Complu, aunque estaba jubilado desde 2017. Habló de su futuro. ¿?. Quedamos emplazados para hacer juntos unos viajes a su Málaga tan querida para él y para Aurora y a nuestra Mancha siempre deseada… planes que ya no podremos hacer realidad… Cuando estaba pasando unos días con su mujer en su casa malagueña, la ley de alarma decretada por la pandemia del coronavirus les obligó a quedarse encerrados en Málaga. Y allí, sin avisar, le encontró la muerte.

Manuel Alvar Ezquerra nace en Zaragoza (3-IX-1950). Es el gran impulsor de los estudios de lexicografía en España. Quiero destacar antes de nada que ha sido miembro del Consejo Asesor de LA ALBOLAFIA y también del Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos donde dictó conferencias y organizó y dirigió un importante Curso de Verano de la Fundación -fue Secretaria del Curso la Profesora Titular de Universidad Mª José Castañeda- sobre "Cervantes y el Quijote" en julio de 2005.

Cuando se revisa el amplio y rico *Curriculum vitae* de Manuel Alvar Ezquerra uno se percata de que desde su primera formación su trayectoria está enfocada a la investigación y a la cátedra universitaria. Y es que -no podemos olvidarlo- cuenta con la mano directora de su padre, al que tanto admiraba, que fue una personalidad de relieve en el ámbito de los estudios lingüísticos. Realiza el bachillerato en el INEM «Padre Suárez» de Granada, obtiene la reválida de francés (1968) y al año siguiente ya hace un curso de lengua alemana en el Goethe Institut de Múnich. Obtiene una beca de la Universidad de Estrasburgo (Francia) y, en 1971, forma ya parte del equipo de la primera campaña de recogida de materiales del *Corpus Toponymicum Canariense*. Esta labor la realizaría en otros Corpus o Atlas como el Atlas Lingüístico de España y Portugal. En 1972, es licenciado en Lingüística Hispánica por la Universidad Complutense y es nombrado Lector de Español en la Universidad de Ruan (Francia). En 1973 asiste a Nimega como delegado del Comité Nacional Español, redacción del *Atlas Linguarum Europae*. En 1974 obtiene el grado de doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid y Premio Extraordinario de Doctorado. Alvar completará su formación con una beca de investigación en el extranjero de la Fundación Juan March (1974) y con el nombramiento de lector de español en la Universidad de París III (Nueva Sorbona) donde alcanza el grado de doctor en Lingüística en 1976.

Su carrera docente comienza en 1975 como Profesor contratado Adjunto por la Universidad Autónoma de Madrid. En 1977, obtiene con el nº 1, mediante concurso oposición, la plaza de Profesor Agregado de *Lengua Española* de la Universidad de La Laguna que le dio acceso en 1980, tras su paso por la Universidad de Málaga, a la cátedra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia en Alicante, trasladándose ese mismo año nuevamente a Málaga. En 1996, tras una nueva oposición, lograría la cátedra de la Complutense donde fue profesor de *Fonética y Morfología y Lexicología del Español* y *Lexicografía: Principios y métodos. Los diccionarios del español.*

En los años ochenta desarrolla su investigación y docencia sobre el tema que más le ocupará y gustará, los diccionarios. Contará para ello con numerosas ayuda como la de la Junta de Andalucía en 1986 para elaborar un «Diccionario del andaluz»; de IBM-España (1990), del Ministerio, de la Comunidad de Madrid, etc. Y terminará siendo el gran experto en diccionarios del español. Y cuando está en un momento de plenitud en sus investigaciones le llega la muerte.

La muerte de Manolo me lleva a plantearme nuestra realidad -la temporalidad- que es bifronte, tiene dos dimensiones, la vida y la muerte. Entendemos la vida como peregrinación. Ortega y Gasset concebía la vida como un gerundio y no como un participio: un "faciendum y no un factum", un ir haciéndose siempre. Por eso, vivir es envejecer. Vivimos para algo. Ortega diría que la vida humana tiene vocación y Zubiri concreta que la vida es misión. Manolo era consciente de su vocación y de su misión que siempre supo cumplir. Su vocación le convirtió muy joven en Catedrático de Lengua española, lingüista de relieve, reconocido lexicógrafo, máximo experto en diccionarios… En un conocedor extraordinario de nuestra lengua. De su misión deja buena senda con su buen hacer por universidades españolas y extranjeras. Su recuerdo quedará, especialmente, en las Universidades Complutense, en la de Málaga y en la de Alicante. Su presencia en universidades extranjeras comienza en 1975, en Bogotá, Puerto Rico; en 1978 en la State University of New York en Albany (EEUU) y en el Hunter College de la ciudad de Nueva York; en 1984, en la Universidad Católica de Lovaina; en 1985 en Universidad de La Habana, y un larguísimo etcétera en el que abundan universidades italianas como Bérgamo, Milán, etc.

Sus muchas y valiosas obras de investigación convertidas en libros forman ya parte de esos libros imprescindibles que han de utilizar quienes se dediquen a la historia de nuestra lengua. Desde su primera publicación -"Forma y función de los diminutivos en el teatro de los Álvarez Quintero", de 1973- a su último libro, *La formación de palabras en español* (9ª ed., Arco/Libros, Madrid, 2019) hay muchos trabajos de investigación convertidos en libros. Muchos de ellos son diccionarios, un mundo por el que Alvar tendrá un interés especial. El primero, en 1983, lo publica conjuntamente con su mujer, Aurora Miró Domínguez, *Diccionario de siglas y abreviaturas*. Esta colaboración con Aurora se repetiría en varias ocasiones como en el trabajo titulado "Un desconocido vocabulario de términos de arquitectura" (2007). Entre los diccionarios citaré a título de ejemplo: *Diccionario de voces de uso actual*, Arco/Libros, Madrid, 1994; *Diccionario de madrileñismos. Voces patrimoniales y populares de la Comunidad de Madrid* (2011) y los muchos diccionarios de Vox. Pero quiero destacar *Lo que callan las palabras. Mil voces que enriquecerán tu español* (2014). Especial relevancia tiene su monumental obra con Lidio Nieto, "*Nuevo tesoro lexicográfico del español*" y el portal web denominado *Biblioteca Virtual de la Filología Española* así como su labor como promotor y director de revistas como *Voz y Letras*.

Pero si su faceta intelectual es importante, su faceta humana lo es aún más. Manolo Alvar era un hombre fundamentalmente bueno. Una bondad que desplegaba con la discreción del tímido que era. Una bondad de aparente niño grandote distraído. Pero, además de esta virtud extraordinaria, adornaban a Manolo otras muchas; era un trabajador infatigable que gustaba del trabajo bien hecho, del rigor, de la coherencia; era generoso y fiel a sus princi-

pios… y era muy buen amigo de sus amigos. Esta es la herencia que nos queda a los amigos, a sus hermanos -con los que estaba muy unido- Carlos, Jorge, Antonio, Jaime y Alfredo y, sobre todo, a su mujer Aurora -colega y amiga mía durante tantos años en la URJC- y a sus hijos Aurora y Manolo que siempre podrán tenerle, con orgullo, como referente.

La muerte inesperada pone punto y final a esta actividad pero quedará siempre su semilla sembrada como docente e investigador. Morimos y vivimos a la par, en una relación constante. Los griegos y romanos decían "ha vivido" o "ha cesado de vivir" para referirse a un muerto; nosotros decimos "ha muerto". Pero nada se acaba con la muerte pues todo está escrito para siempre y en algún lugar se evaluará el cumplimiento de nuestra misión.

Este soliloquio, que es un precipitado adiós y recuerdo de Manolo, no deja de ser al mismo tiempo una "meditatio humanae vitae", porque eso es la vida y la muerte y no debemos olvidarlo. Pues a fin de cuentas, como escribe Antonio Gala, "la muerte comienza a la vez que la vida: son hermanas siamesas; vivimos muriendo y hemos de procurar morir viviendo".

Luis Palacios Bañuelos
Director de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*

ANTONIO RODRÍGUEZ DE LAS HERAS (1947 - 2020)

Catedrático de la Universidad Carlos III de Madrid. Director del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.

Pero, ¿de qué se ha muerto? pregunté cuando el 4 de junio me daban tan triste noticia sobre Antonio Rodríguez de las Heras. Si hubiera tenido veinte años más habría pensado que el hombre es "moriturus" y desde que nace no hace sino envejecer –vivir significa envejecer-. "Soy un fue, y un será, y un es cansado", que diría Quevedo. Pero con 73 años, un joven mayor, la respuesta a mi pregunta fue terrible: Antonio era una de las miles de víctimas del coronavirus. Era la forma más feroz de mostrarse esa terrible realidad con la que convivimos, ese Covid 19, el virus que nos atemoriza y acongoja pero que, aunque no lo veamos, está ahí.

Antonio era buen amigo mío, colega, historiador y catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Carlos III. Un pionero de las humanidades digitales. Había nacido en Vigo en 1947. Hizo los estudios de historia en Salamanca. Pertenecía al grupo de Tuñón de Lara a quien conoció en los Coloquios que organizaba en la Universidad de Pau y posteriormente, con él, fue profesor asociado en dicha Universidad francesa. Entre 1974 y 1992 fue profesor de diferentes categorías de la Universidad de Extremadura donde logró su cátedra en 1987. Y en 1991 gana la oposición a la cátedra de la Carlos III de Madrid. Visitó universidades extranjeras, especialmente la Paris VIII, donde coincidimos en 1987.

Nos conocimos en nuestra primera oposición al cuerpo de Profesores Adjuntos de Universidad. Recuerdo bien que Rodríguez de las Heras llamó la atención de todos los opositores colegas cuando, al explicar su memoria de oposición ante el tribunal, habló del "hipertexto" trasladándonos al mundo de los ordenadores aplicados a la historia. Aquello, tan moderno y desconocido, resultaba aún muy raro. El tiempo, sin embargo, le ha dado la razón pues hoy son instrumentos imprescindibles para nuestro trabajo. A lo largo de muchos años, tuvimos una rica relación y colaboración, primero como catedráticos de la misma materia histórica, él en la Universidad de Cáceres y yo en la Universidad de Córdoba, pero también en su etapa de introductor de los ordenadores Apple II en las universidades para aplicarlos al estudio de las ciencias sociales.

Cuando se pone en marcha la Universidad Carlos III fue él con quien contó el rector Peces-Barba para montar las Humanidades. El prof. Rodríguez de las Heras fue fundador y decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación y director del Instituto de Cultura y Tecnología. Esta experiencia la aprovecharía yo en 1997 para desarrollar un proyecto similar en la nueva Universidad Rey Juan Carlos. A partir de entonces, nuestra colaboración fue frecuente, ambos contábamos con el otro para cursos, tribunales, etc. en nuestras respectivas universidades. Era miembro del Consejo del Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos y del equipo editorial de LA ALBOLAFIA como miembro del Consejo Asesor. En todo momento me beneficié de su ayuda, consejo y buen hacer porque Rodríguez de las Heras era magnífico colega y mejor amigo. Recuerdo tantas conversaciones! Por ejemplo, hablábamos de la formación que ambos teníamos en ciencias -él comenzó estudios de Física- y que luego nos habíamos dedicado a las letras… Aún recuerdo con qué emoción y agradecimiento hacia sus colegas me comunicó, en 2017, que le iban a nombrar doctor honoris causa por la Universidad de Extremadura.

Muy preocupado por las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información trabajó sobre "la historia del tiempo presente", etapa que sucede a la tradicional etapa contemporánea. Para ello creó una nueva forma de acercarse a las fuentes mediante el llamado Método de la topología del Discurso. Siempre se interesó por la interacción entre Humanidades y Tecnología. Nos ha dejado realizaciones, monografías y libros electrónicos importantes, fruto de su investigación: "Por la orilla del hipertexto" (1988), "Historia interactiva de la Humanidad" (CDI, 1997), "Navegar por la información" (1991), "Metáforas de la sociedad digital: el futuro de la tecnología en la educación" (2015)… A mi me ha interesado su tesis doctoral convertida en libro, en 1985, "Filiberto Villalobos, su obra social y política (1900-1936)". En su último libro, de 2017, "La red en el bosque" analiza los cambios que se han producido en la sociedad digital y da pautas para buscar entendimiento entre lo virtual y lo físico.

Cuando se va una persona cercana, como es para mi Antonio, inevitablemente reflexionas sobre la vida y la muerte. La vida que debemos desarrollar de acuerdo con nuestra vocación -para Ortega la vida humana tiene vocación- y que es una misión que cumplir. Antonio ha cumplido con creces su misión en este mundo, como queda de manifiesto en su obra.

Antonio era persona prudente, honesta, culta, educada... y nos ha dado ejemplo de sabiduría y de buen hacer... Pero, por encima de cualquier otra consideración, para mí, Antonio era un hombre bueno, en el sentido machadiano de la palabra bueno. Rezumaba lo que Séneca denomina benignidad. "La benignidad, dice el filósofo, prohíbe ser altivo en las relaciones sociales, y también avaro; en palabras, en acciones, en afectos se muestra amistosa y abierta a todos; no considera ajeno ningún mal de otro y ama su propio bien especialmente porque puede traer el bien a alguien." (Epíst.88, 29).

Al reflexionar ahora sobre su vida llego a la conclusión de que él se daba a su familia, a sus colegas y amigos, y a cuantos a él se acercaban, con lo que más vale: con su tiempo, con su intimidad, con su persona. Supo aplicar con sabiduría aquel aforismo chino que dice que "todo lo que no se da, se pierde" y, por eso, se quedará entre nosotros.

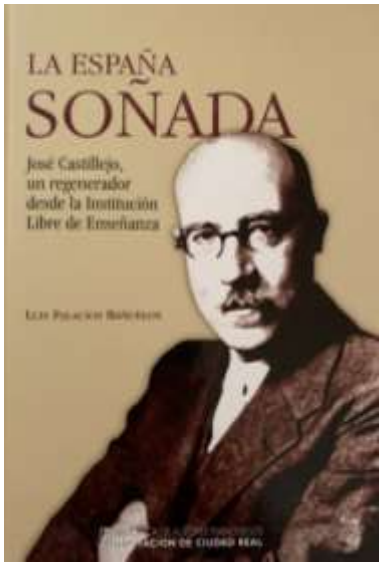
Luis Palacios Bañuelos
Director de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*

Reseñas bibliográficas

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

LA ESPAÑA SOÑADA. José Castillejo, un regenerador desde la Institución Libre de Enseñanza

Luis Palacios Bañuelos. Biblioteca de Autores Manchegos. 2020



Un libro publicado por la Biblioteca de Autores Manchegos-Diputación de Ciudad Real, pues resulta que el personaje que nos ocupa nació en Ciudad Real en 1877 y vivimos a día de hoy en una España habitada por el localismo. Un libro necesario, sobre un jurista, pedagogo y profesor. Una obra sobre el pasado reciente, pero que trata de un tema de nuestros días, aunque no esté en los noticiarios ni en la agenda de los políticos. Un estudio útil tanto en su vertiente de investigación como en la de divulgación, pues la figura de José Castillejo sigue siendo poco conocida fuera del ámbito académico, tan necesitado, por otra parte, de renovación, de pensamiento, de debates sobre el presente y el futuro del hombre en sociedad.

Un libro que invita a reflexionar, seguramente con la intención de que lo hagamos más sobre el presente que sobre el pasado, pues para eso se nos empuja sutilmente a preguntarnos sobre un legado intelectual, sin necesidad de llenar las páginas de signos de interrogación. Trata de un colectivo intelectual, y sobre todo de un hombre que se casó con una inglesa, para vivir con ella en España, y que acabó muriendo en Londres, a donde había huido con los suyos de las varias Españas enfrentadas, esas que antepusieron la destrucción a la construcción. Un hombre de otra España, una España que no ganó ni en la paz ni en la guerra, pero que existió, no una España que no pudo ser, sino que fue, por eso tenemos un legado de pensamiento y obras, una España que existió durante un espacio temporal corto, en parcelas, junto a otras Españas, casi siempre en sus márgenes.

Leyendo hoy en día sobre José Castillejo, se echa de menos la existencia de personas que, además de ser personajes en el mundo de la ciencia, tengan una influencia intelectual en la sociedad. Llama la atención que, hace un siglo, fueran muchas más que en la actualidad los hombres, y también las mujeres, de letras y de ciencias que, además de opinar, generaron opinión y alentaron una transformación de la sociedad, a mejor, para todos, sin necesidad de expulsar a nadie, al contrario, o de matarlo. Esa inteligencia liberal, esas personas que habían estudiado, que consideraban una necesidad, y un placer, continuar aprendiendo, como un alimento para sus vidas, dándole vueltas a la cabeza sobre cómo mejorar la vida de todos, pacíficamente, ¿dónde están?, o ¿están? La figura del personaje que ha ocupado a Luis Palacios es la de alguien que trabajó para cambiar la sociedad desde la edu-

cación, una idea a la que, entonces, fueron receptivos algunos políticos liberales y demócratas, un legado vivo, aunque, apenas, en los gobiernos.

En cuatro capítulos, "Regenerar España a través de la educación", "Hacia la España deseada", "La oportunidad perdida" y "La España soñada", el libro del Profesor Palacios recorre el itinerario intelectual más fecundo de la España Contemporánea. Aquí están los orígenes del regeneracionismo en España, y los argumentos de sus promotores en el último cuarto del siglo XIX, comenzando por los krausistas, con Julián de Sanz del Río a la cabeza. Por supuesto, el impulso de Francisco Giner, el alma de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), nacida, de las raíces krausistas, en los inicios de la Restauración monárquica, borbónica y conservadora que liquidó la libertad de cátedra a golpe de decreto, y sus principios, bien expuestos, libertad de ciencia y conciencia, y debate intelectual frente al fanatismo y el dogmatismo, de los que dimanan la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (y a su amparo el Institut d´Estudis Catalans), la Residencia de Estudiantes, el Instituto-Escuela y otras creaciones, sin olvidar aquellos organismos en los que influyen la obra y el pensamiento de la ILE, como son el Museo Pedagógico, la Comisión de Reformas Sociales y el Centro de Estudios Históricos. En sus páginas encontramos también la labor de siembra realizada por quienes se formaron en la ILE, cada cual en su concreto ámbito de acción, es decir, el legado del alma de Giner en varias cabezas transformadoras de la España del siglo XX, centrando la atención en Castillejo, y la presencia de la ILE en Hispanoamérica y Estados Unidos. Por supuesto, se presta especial atención a la biografía de Castillejo, un liberal reformador atraído por e integrado en el proyecto gineriano (por eso este es deudor del esfuerzo cotidiano de Castillejo, hasta el punto de que el Instituto-Escuela nació de una conversación entre ambos), en el contexto del tiempo que le tocó vivir, desde su nacimiento y traslado a Madrid para terminar sus estudios de Derecho en la Universidad Central, y el Madrid del Ateneo, la Academia de Jurisprudencia y los cafés. En las páginas siguientes, su condición de catedrático de Derecho Romano de la Universidad de Sevilla y, en seguida, agregado al Servicio de Información Técnica y de Relaciones con el Extranjero, en el Ministerio de Instrucción Pública (en aquella España liberal, no democrática, ascendían también quienes tenían ideas regeneracionistas de lo establecido), hasta su labor de secretario de la Junta de Ampliación de Estudios (creada en enero de 1907 para enviar pensionados al extranjero), lo que le permitió tratar de forma asidua a uno de los españoles más ilustres de la historia, Santiago Ramón y Cajal, presidente de la JAE, y la cátedra ganada en Madrid de Derecho Romano; y las inquietudes del biografiado, sus viajes por Europa, de observación y estudio, concebidos, como le dijera Giner, como la mejor educación. No solo Castillejo desfila por estas páginas, sino el conjunto del pensamiento de la ILE y sus aportaciones pedagógicas, todo su *laboratorio de pedagogía* (por ejemplo, y esta fue la filosofía del Instituto-Escuela, "la intuición y la acción son principios prioritarios, haciendo partir al alumno de la observación" y "supresión de libros de texto"), y todo el mundo cultural implicado en la transformación del sistema educativo mientras pudo ser, en el más amplio sentido, con cabida para la Residencia de Estudiantes, y para la Residencia de Señoritas, para esta y para el Lyceum Club Femenino, María de Maeztu y Clara Campoamor. Pues Palacios hace una historia cultural bien contextualizada, relacionando, y no solo encuadrando, la cultura, en este caso el planeamiento de la educación, en

la Restauración, cuando ya el pensamiento y los logros de la ILE habían calado en una parte de la sociedad española, y la Segunda República.

El autor titula "La oportunidad perdida" el capítulo dedicado a la incorporación de hombres de la ILE por la República, a cómo durante el primer bienio republicano sus ideas fueron, parcialmente, un referente de la política educativa y cultural, y al desencanto de varios representantes de la ILE respecto tanto a las promesas como a las realizaciones de la República. Castillejo fue uno de los críticos, y de esto dejó testimonio en conversaciones y en artículos en *El Sol*. A fin de cuentas, su esperanza de transformación de la sociedad, en sentido liberal, se fundamentaba en la educación y no en la labor de los políticos, y él, como Giner, era más liberal que demócrata; recordemos que, en aquella época, la de la crisis del liberalismo, este solo sobrevivió en Gran Bretaña, sus ex colonias de Oceanía y Estados Unidos, mientras Europa y Asia sucumbían al azote de los totalitarismos. La convulsa y radicalizada vida política española horrorizó a Castillejo. Palacios nos lo recuerda, con referencias al contenido de *Guerra de ideas en España*. El inicio de la guerra civil le pilló a Castillejo en Ginebra, mientras su familia veraneaba en Benidorm. Regresó, para unirse a su familia, y escapar de la barbarie en un barco-hospital inglés.

La última parte nos sitúa a Castillejo en Inglaterra, como a Arturo Barea, periodista, comunicador y novelista, genial en *La forja de un rebelde*, un socialista horrorizado por la derecha nacional católica y desencantado de los hechos y alianzas de una parte de sus compañeros políticos; los huesos de uno y las cenizas del otro se quedaron en suelo británico, y allí han tenido que viajar algunos de nuestros escritores e intelectuales para rendirles un postrero homenaje, como a tierra francesa para honrar a Antonio Machado. En el exilio, tanto Castillejo como Barea participaron en la lucha contra los totalitarismos. Eso sí, en Castillejo, desde *La Voz de Londres*, se percibe, como siempre en su caso, un talante menos propagandístico, menos demagógico, más didáctico: "¡Juventudes! En esta hora suprema abrazaos fraternalmente y acoged a los que os dicen que son vuestros enemigos (…) Vuestra misión suprema es reconciliar y perdonar. No os dejéis seducir. Apartaos de la política. Formaos primero como hombres. Estudiad la naturaleza y la historia, la literatura y el arte. Músculos fuertes y cerebro equilibrado son garantías de libertad. Sed libres. No rechacéis doctrinas o ideas, guardarlas para meditarlas. Respetad a los jóvenes equivocados. Más se corrigen con afecto que con desprecio. Cultivad el sentido del honor y el juego limpio. La nación que tenga esas juventudes puede tener libertad, democracia y, si el caso llega, *victoria*". Algo hay en sus palabras de desazón por la experiencia española, y eso que apenas vivió presencialmente la barbarie de una de las retaguardias. También algo de ingenuidad, o de genialidad.

No falta, no podía faltar en un libro de este autor, una cuestión relacionada con la temática general de la obra, la reivindicación de incluir las Humanidades en todos los planes de estudio universitarios. Algo planteado hace ya unos años en la Universidad Rey Juan Carlos, y que fue el germen de su Instituto de Humanidades, y que debería tener un alcance nacional: "Hoy, como entonces, sigo creyendo en la educación como elemento previo e imprescindible para reformar España. Sigo creyendo que, con la arquitectura educacional de Castillejo y de la ILE y con los valores que la sustentan se podría llegar a esa España

soñada en la que la libertad sea su bandera y en la que vivir sea un convivir en paz y en democracia".

Luis Palacios, catedrático de Historia Contemporánea en las Universidades de Córdoba y Rey Juan Carlos, había tratado de estos temas en otras obras, *José Castillejo. Última etapa de la Institución Libre de Enseñanza* (Madrid, Narcea, 1979), *Castillejo, educador, Instituto-Escuela. Historia de una renovación educativa*, y, entre otras, *Educación y Universidad* (Centro de Estudios Ramón Areces, 2005). Conoce bien el tema y nos insiste sobre su importancia. Ahora vuelve sobre la obra de Giner, Cossío y Castillejo, educadores y reformadores, convencidos de la posibilidad de transformar la sociedad y las mentalidades mediante la educación, de que la renovación educativa y cultural llevaría a "una España moderna y más avanzada". Un homenaje a la cosmovisión de Castillejo, como escribe el autor en el prólogo, "basada en un mundo de valores, como la libertad, la tolerancia, el trabajo bien hecho, la disciplina, la responsabilidad, la austeridad y autoexigencia…es la mejor plataforma para una democracia bien entendida". A hombres y mujeres, Giner, Castillejo, Maeztu…, convencidos de que lo que faltaba en la España del primer tercio del siglo pasado eran personas, y no leyes y decretos con hermosos propósitos, personas para llevarlos a cabo, y por eso la necesidad de más y más educación liberal, para que hubiera más y más hombres y mujeres comprometidos en la construcción de sociedades más libres, más responsables, más comprometidas con el progreso de la ciencia y la difusión de la cultura.

Alberto Jiménez Fraud, en una alocución radiada el 31 de mayo de 1945, en *La Voz de Londres*, preguntaba: "¿Puede considerarse perdido este colosal esfuerzo de Castillejo para organizar la Ciencia española, formar los servidores de ella, levantar el nivel de las profesiones y ayudar, en suma, a la renovación total de la cultura patria?" Algunos han considerado que la respuesta debe ser negativa, que no se ha perdido, que no muere si se continúa el esfuerzo, adecuándolo al contexto actual, aunque, tal vez, las ideas sean lo principal, y no el contexto. Creo que así lo han entendido en la Fundación Olivar de Castillejo y que ese es el mensaje que nos trae el libro de Luis Palacios.

José Luis Rodríguez Jiménez
Universidad Rey Juan Carlos

RESEÑA BIBLIOGRÁFICA

HISTORIA DEL FRANQUISMO. ESPAÑA 1936-1975.

Luis Palacios Bañuelos. Almuzara. Córdoba. 2020

El catedrático Luis Palacios Bañuelos es, sin duda alguna, uno de los grandes historiadores españoles de la época contemporánea y uno de los mejores conocedores del franquismo, como así lo acredita su ingente obra.

El libro que presentamos puede considerarse, en este sentido, como la síntesis y culminación de una brillantísima carrera académica e investigadora sobre esta etapa central y poliédrica de la historia de España en el siglo XX. Esta articulado en tres partes claramente diferenciadas. La primera, abarca tres capítulos.

El primero, titulado "El franquismo nace y se legitima en la guerra", ofrece un análisis claro y detallado del origen y consolidación del poder del general Franco en la España sublevada, lo que le permitió permanecer al frente de los destinos del país hasta su muerte.

En el segundo, "Naturaleza y bases del régimen", Palacios nos explica no sólo los pilares sobre los que se articuló el franquismo, sino también su sustrato ideológico, tanto positivo como negativo, identificando a sus principales "enemigos".

El tercero, "Evolución del franquismo", constituye sin duda la parte central de la obra. Pues, el autor en poco más de sesenta páginas ofrece una síntesis de la dinámica política que caracterizó a este régimen a lo largo de su historia. Uno de los aspectos más destacados de este análisis, y que también define el resto de la obra, es el empleo de testimonios orales pertenecientes a protagonistas de los principales acontecimientos del franquismo. El uso de estas fuentes constituye uno de los grandes aciertos de Palacios en todas sus obras. Igualmente, debe destacarse la explicación que realiza sobre diferentes incidentes como la bomba atómica de Palomares, MATESA o de fenómenos sociales como El Lute.

La segunda parte del libro aborda un conjunto de ámbitos temáticos imprescindibles para conocer la historia del régimen franquista, abarcando los capítulos 4 al 11 del libro.

Así, en el cuarto, que lleva por título "Una Iglesia católica a machamartillo", Palacios analiza una dinámica muy estudiada del franquismo: la evolución de esta institución

dentro del régimen, y el cambio que se opera dentro de la jerarquía de la misma a finales de los años sesenta con la elección del cardenal Tarancón como arzobispo de Madrid. No obstante, el autor introduce matices sobre la relación entre Iglesia y Estado. Además, abre espacios de debate como el aprovechamiento de los símbolos religiosos que hizo el régimen con objeto de consolidar su poder; el papel jugado por el "párroco" como agente político local, o la influencia de la Iglesia en la cotidianidad, a través de las normas que regían el vestuario.

El quinto capítulo, denominado "La economía: de la autarquía al desarrollismo", analiza los cambios operados en este campo durante el franquismo. No obstante, y aunque se trata de una dinámica también muy investigada, la ventaja de la síntesis que realiza Palacios es de nuevo, el uso de fuentes orales como los testimonios de Velarde o Tamales; el estudio de la visión económica del propio Franco, o la explicación sobre los planes de colonización, la reforma agraria y las negociaciones para el ingreso en la Comunidad Económica europea (CEE).

El sexto, "La política educativa: instruir y adoctrinar", aborda uno de los aspectos más trascendentes del franquismo. El desarrollo de este capítulo se caracteriza por su diseño ordenado. El autor aborda en primer lugar la legislación en esta materia vinculándola con los sucesivos ministros del ramo. Igualmente, aborda el proceso de adoctrinamiento en las escuelas y el papel jugado por el nacional-catolicismo en este proceso. Finalmente, Palacios insiste en la importancia jugada por Falange en el proceso de socialización del régimen, dando especial importancia a una institución hoy olvidada, pero clave en los años cuarenta del siglo XX: el Frente de Juventudes.

El séptimo, "La cultura y el arte", analiza un aspecto que siempre resulta secundario o menor –salvo en las obras especializadas sobre el mismo– en los estudios sobre el franquismo. Palacios diferencia entre "Cultura oficial" o impulsada por el Régimen, "Cultura extraoficial" y "Cultura del exilio", analizando cada uno de estos planos. Igualmente, desarrolla una explicación detallada del impacto de la censura, así como de las influencias exteriores en el espacio cultural y artístico español. No obstante, el aspecto más destacado es el estudio que realiza sobre la cultura de masas, que va más allá de la prensa o el comic, sino que se extiende al deporte, no sólo abordando la más importante manifestación en este campo, el fútbol, sino también a figuras como el motociclista Ángel Nieto, el esquiador Francisco Fernández Ochoa, el ciclista Luis Ocaña, y los boxeadores Urtain y Carrasco. Tampoco olvida el toreo y a su figura más mediática, Manuel Benítez *El Cordobés*. Este capítulo finaliza con el análisis de la obra cultural que simboliza el franquismo: El Valle de los Caídos.

El octavo, "La acción exterior", se centra en la política internacional del franquismo. El aspecto más novedoso y positivo de este capítulo es que el autor no hace un análisis cronológico centrado en los diferentes ministros que se sucedieron en el Palacio de Santa Cruz, sino temático. Así, aborda diferentes acontecimientos vinculados con el espacio exterior, desde la División *Azul* hasta la amistad con los países árabes y Marruecos, plasmando el carácter cambiante y poliédrico que tuvo la política exterior del franquismo. Especialmente reseñable resultan los epígrafes dedicados a las relaciones con la Unión Soviética y los paí-

ses de Europa Oriental y sobre todo el centrado en China, tema en el que Palacios es un especialista. La larga cita de Franco sobre este país en su entrevista con el presidente de Estados Unidos Eisenhower en 1959 resulta esclarecedora de la importancia que el dictador español daba a este país.

El noveno, "Los exiliados y la oposición", resulta novedoso por su planteamiento. El autor aborda diversas dinámicas dentro del mismo, desde los diferentes grupos de exiliados hasta el propio gobierno republicano en el exilio. No obstante, el aspecto que refleja un planteamiento innovador se refiere a la oposición. Para Palacios, ese movimiento esta representado fundamentalmente por republicanos, socialistas y comunistas. Por el contrario, y a diferencia de la tesis defendida por Tusell, da muy poca importancia a monárquicos y democristianos, aunque a estos últimos si los estudia en el tercer capítulo.

El décimo, "La cara más oscura del franquismo: represiones y ejecuciones", aborda uno de los aspectos más debatidos del franquismo. El autor le dedica quince páginas (449-464), pero esto no significa que su intención sea minimizar está dinámica. Por el contrario, en la página 454, explica el carácter cruel del sistema penitenciario franquista tras el final de la Guerra Civil:

Este mismo médico cuenta cómo los partes de cocina se falsificaban, la leche que el médico recetaba a los enfermos estaba aguada y el azúcar se lo llevaba el practicante de la cárcel. La comida era muy escasa y mala: nabos, zanahorias, habas…, la mayoría de las veces en mal estado. El aspecto de los presos era dantesco (Moreno Gómez, F.: Córdoba en la posguerra. La represión y la guerrilla, 1939-1950, 1987).

Existió una aparente preocupación por parte de la Dirección General de Prisiones de eliminar la tortura y los malos tratos dentro de las prisiones, no por la vejación a la condición humana que ello suponía, sino por la mala imagen de cara al exterior que conllevaba. Sin embargo, la tortura fue una constante en las cárceles franquistas, como han puesto de manifiesto numerosos testimonios orales.

Igualmente, maneja los datos más recientes en relación con el número de ejecutados por los sublevados durante el conflicto y por el régimen en la posguerra en la página 464:

Según el cálculo aproximado elaborado por Ramón Tamames superan los 104.000 ejecutados. Otros cálculos fijan en 40.000 las ejecuciones por pelotones de fusilamiento entre 1939 y 1943. En uno de los últimos libros publicados (Martorell, M. y Díaz, S.J.: Manual de historia política y social de España, 2019) se fi jan hasta 2010 en 141.951 los asesinados extrajudicialmente y los ejecutados por sentencias de consejos de guerra durante la guerra y la posguerra. Pero no hay acuerdo en la cifra de ejecuciones. Van desde 370.000 hasta los increíbles 10.000 ejecutados que determina Hills.

El undécimo capítulo se titula "La sucesión de Franco, un asunto preocupante y complejo". En el mismo, el autor explica el proceso que culminó con la elección de Juan Carlos de Borbón como sucesor a título de rey. No obstante, el aspecto más interesante del mismo radica en que, a la vez, sirve de conclusión al libro. Pues, el autor entiende que esa decisión

supuso no la continuidad del régimen, sino por el contrario su desaparición. Una desaparición no sólo institucional sino también en el ámbito de la opinión pública, quedando como un capítulo más, aunque muy importante de la historia de España, como defiende en la página 480:

Aunque fueron muchos los años de praxis franquistas, el franquismo desapareció con su fundador hasta el punto de que políticamente no se puede hablar de franquismo después de Franco. Además, hay que poner de relieve que los españoles, tras la muerte del dictador, con la Transición quisieron dejar atrás para siempre aquello de rojos y azules, aquello de las dos Españas para convertirse en activos defensores y protagonistas de la democracia. Y es que el franquismo solo tiene cabida en la historia.

Los dos últimos capítulos recogen las fuentes utilizadas para elaborar la obra que, en un acierto del autor, aparecen comentadas y una extensa cronología del franquismo.

La conclusión que extraemos de esta obra, coincide con la que el catedrático de Historia Contemporánea norteamericano Stanley G. Payne plasma en su extenso y excelente prólogo:

En suma, se trata de lo que es sin duda la mejor historia breve de la Historia del franquismo, un libro objetivo y equilibrado, de dimensiones múltiples, pero sorprendentemente completo por ser un estudio tan compacto. Es una historia total, no escrita para franquistas o antifranquistas, sino para los lectores españoles de mentalidad abierta que desean comprender esta época tan clave de la transformación moderna de España.

Robeto Muñoz Bolaños

COLABORADORES

ALONSO DOCAMPO, Raquel

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela en junio 2018. Máster Universitario en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid en junio 2019. Ha realizado prácticas y trabajado en diversas firmas del sector de mercado del mercado del arte tanto en galerías como casas de subastas como por ejemplo en *Jesús Vico S.A.*, galería especializada en numismática y arqueología, así como en *Patricia Fleming Gallery*, galería de arte contemporáneo en 2019.

CASADO RIGALT, Daniel

Doctor acreditado por la ANECA (2015) y la ACAP (2012) en las figuras de "ayudante doctor", "contratado doctor" y "profesor de universidad privada". Un sexenio de investigación (CNEAI) desde junio de 2018. Doctor con nota "**Sobresaliente *Cum Laude* por unanimidad**" en historiografía arqueológica por la Universidad Complutense de Madrid, con la tesis *José Ramón Mélida Alinari y la historiografía arqueológica en España entre 1875 y 1936*.

Actualmente es profesor adjunto de la UDIMA (Universidad a Distancia de Madrid) desde febrero de 2010, donde desarrolla la docencia en los grados de Historia y Humanidades; en el Máster de Mercado del Arte - donde imparte la asignatura "Introducción al Mercado del Arte" - y en el grado de educación primaria. Ha participado en proyectos con la Real Academia de la Historia como investigador contratado (1999-2004), ha trabajado en el Ministerio de Cultura (años 2008 y 2009) y ha participado en excavaciones arqueológicas, desde 1991 hasta 2006, en yacimientos de época protohistórica, romana y visigoda.

Autor de 11 libros, entre ellos el titulado "Introducción al Mercado del Arte", publicado en la editorial CEF-UDIMA en 2013. También es autor de los libros *Prehistoria-Protohistoria* (en coautoría, publicado en 2004, Real Academia de la Historia). Autor de artículos científicos en revistas de impacto. Entre sus publicaciones destacadan:

- *La proyección exterior de la arqueología española a través de los congresos arqueológicos internacionales (1900-1936),* publicado en coautoría con Alfredo Mederos Martín, en la revista LUCENTUM en 2020. Actualmente en prensa.
- *Un proyecto innovador en arqueología. El uso de material audiovisual como recurso didáctico en la enseñanza universitaria,* publicado en la revista COMPLUTUM, 29 II. 2018 (páginas 427-450).
- *La simbiótica relación de dos arqueólogos con trayectorias divergentes y objetivos comunes en el último tercio del siglo XIX: José Ramón Mélida y Emil Hübner,* MADRIDER MITTEILUNGEN. Madrid, 2015
- *De la novela a la arqueología de campo: incursiones literarias de José Ramón Mélida Alinari en sus inicios,* en REVISTA VÍNCULOS DE HISTORIA, 1. 2012 (páginas 129-146),
- *Cursus honorum en el Museo Arqueológico Nacional: el ejemplo de José Ramón Mélida (1876-1930)*, en BOLETÍN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, 29-30-31. 2011-2013. (páginas 235-270)
- *La arqueología numantina entre 1906 y 1923: José Ramón Mélida,* publicado, en CELTIBERIA, 104. 2010 (páginas 335-388)

- *Arqueólogos e hispanistas franceses a través del archivo familiar de José Ramón Mélida (1900-1933),* publicado en 2008 (número 1, (1/2008), páginas 319-330, en MEMORIAS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE HISTORIA DE LA ARQUEOLOGÍA
- *José Ramón Mélida y la egiptología en España (1875-1925)*, en BOLETÍN DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE EGIPTOLOGÍA,17. 2007 (páginas 23-38.)
- *José Ramón Mélida Alinari, un arqueólogo entre dos estilos*, en GERIÓN, 24. 2006 (páginas: 371-404)
- *José Ramón Mélida, principal impulsor de la arqueología extremeña en el primer cuarto del siglo XX*, en REVISTA DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS, tomo LXII. 2006 (páginas 11-83),
- *El entorno historiográfico español entre el último cuarto del XIX y el primer tercio del XX, a través de la mirada de Gabriel Llabrés y José Ramón Mélida*, en MAYURQA, 31 2006 (páginas 341-358.)
- *José Ramón Mélida, un eslabón clave entre la arqueología decimonónica de corte artístico y las nuevas líneas de investigación del siglo XX*, publicado en 2006 (número 5, III (2/2006), páginas 134-151, en REVISTA DE HISTORIOGRAFÍA (INSTITUTO JULIO CARO BAROJA
- *La aportación de José Ramón Mélida a la arqueología emeritense (1910-1930),* en ANAS, 17. 2004 (páginas 179-220).

Además cuenta con más de 100 publicaciones divulgativas en el ámbito periodístico, en las que el tema arqueológico es el motivo principal. Daniel Casado ha publicado en revistas divulgativas, periódicos web y medios de tirada nacional como: LA AVENTURA DE LA HISTORIA, REVISTA CLÍO, HISTORIA NATIONAL GEOGRAPHIC, DESCUBRIR EL ARTE, DIARIO 16, EL MUNDO, LA RAZÓN, REVISTA GEO, LA CLAVE, REVISTA TIEMPO, ELCONFIDENCIAL. También en el ámbito divulgativo, ha publicado *El arqueólogo enamorado. Historia oculta de la arqueología española. De los hallazgos fortuitos a los falsificadores de tesoros* (2008, Esfera de los Libros), en el que el autor repasa los avances de la arqueología (y sus protagonistas) en el contexto socio-político y periodístico.

FELIPE NÚÑEZ, Ángeles

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo con Trabajo de Fin de Ggrado sobre la carrera artística del artista contemporáneo Juan Muñoz. En 2019 realizó el Máster en Mercado del Arte por la Universidad a distancia de Madrid, con Trabajo Fin de Máster sobre la implicación y consecuencias de las políticas fiscales del Estado español y su influencia en el comercio e inversión para los coleccionistas privados.

Actualmente, trabaja en el departamento de ventas en la Sala de Subastas madrileña, Subastas Segre, desarrollando labores de atención al cliente y manejo de las plataformas online como mercado incipiente en el mundo de las subastas. Alternando el trabajo en la sala de subastas con distintos cursos sobre mercado del arte, marketing, arte contemporáneo, cine o montaje de exposiciones.

FERNÁNDEZ MARGARIT, África

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia y Máster en Mercado del Arte en la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA) donde obtuvo el Premio Extraordinario de Máster en 2019. Ha compaginado sus estudios histórico-artísticos con la formación en Mercados Financieros e Inversiones con el fin de comprender mejor el comportamiento de los bienes artísticos y de colección como instrumento de inversión, así como cursos de planificación expositiva y de tasación. Ha tenido la oportunidad de trabajar en diferentes sectores del Mercado del Arte gracias a un contrato de prácticas de ocho meses de duración en la *Galería de Arte Maika Sánchez*, y a las prácticas curriculares llevadas a cabo en la sede de Valencia de la Casa de Subastas online *Setdart*.

FIGUERAS NOGALES, Anna

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y posee un Máster en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid en 2016. En la actualidad, trabaja para una organización sin ánimo de lucro situada en Berlín, Alemania, nombrada *Kulturschöpfer*, donde se dedica a promover e impulsar la cultura como *Community Curator*. Una de las actividades semanales que realiza es la creación de sesiones artísticas, llamadas "Creative Sessions", inspiradas en artistas famosos, para niños y adultos a través de videos y de PDF didácticos. Con la finalidad de acercar de forma amena e innovadora la historia del arte a la sociedad. También, es miembro activo de un programa anual de residencia y exposición de arte de la galería de arte *Green Hill Gallery* de Berlín, llamado *In // Between*, donde colabora en el proceso de selección de artistas internacionales para el proyecto de colaboración de la residencia.

En noviembre de 2017 fue invitada a realizar una conferencia en la Feria Internacional de Arte y Antigüedades FERIARTE, en IFEMA) titulada " La Dama de oro - El Caso Bloch Bauer ".

FUENTE POLO, Paula María, de la

Joven investigadora que está orientando su carrera al estudio de la relación entre el sector privado y público del arte desde la perspectiva del coleccionismo. Es graduada en Historia y Turismo por la Universidad Rey Juan Carlos, habiendo centrado sus investigaciones en el análisis de las figuras del coleccionismo español del siglo XIX y XX. Posee un Máster en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Máster y centrando su investigación en el sector ferial de las antigüedades.

En el ámbito profesional ha realizado prácticas en varias instituciones relacionadas con el mercado del arte como la empresa *Jesús Vico S.A*, en *Freijo Gallery* y en el Departamento de *Feriarte*, *Almoneda* y *Fitur* de IFEMA como becaria y después contratada como staff del área de comunicación.

En la actualidad está opositando para el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Ministerio de Cultura y Deporte e imparte clases como profesora invitada en el Máster en *Gestión del Mercado del Arte* en la asignatura de *Catalogación y Gestión de los bienes artísticos y de colección*, así como el seminario *Cómo identificar lo pasado y lo presente. Los bienes culturales en el mercado del arte*. Sin dejar de lado la faceta investigadora ha publicado diversos artículos en colaboración con otros investigadores: *La nueva proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y su relación con el turismo* (2016), *Coleccionismo y mercado de arte en los siglos XIX y XX: el desconocido caso de la familia Harris* (2017), *La juventud en el mercado del arte* (2017).

FUENTES GARCÍA, Javier

Licenciado en Derecho por la Universidad de La Coruña en 1996. Master Universitario en Mercado del Arte de UDIMA en 2018. Procurador de los tribunales titulado. Profesional de la banca con más de veinte años de experiencia, la mitad de los cuales ha centrado su labor dentro del ámbito del sector inmobiliario y su inversión.

GRACIA DE PEDRO, María

Directora de galería, coordinadora de exposiciones y doctoranda en historia y arte. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, Máster en Mercado del Arte por UDIMA-CEF, Certificado Ejecutivo de Liderazgo en Artes Visuales (*Guggenheim Bilbao, Deusto Business School* y *NYU Steindhardt Nueva York*) y Certificado en Emprendimiento (*Deusto Business School* y *City Bank*). Actualmente desarrolla la tesis doctoral: "Los artistas emergentes y su mercado. Estrategias para su desarrollo del ámbito académico al profesional" en la Universidad de Granada, España.

Colabora habitualmente con diversas universidades y plataformas de arte contemporáneo para impulsar el desarrollo de sus creadores más jóvenes. Sus intereses están motivados por las reacciones que enfrentan los recién graduados en arte, esas dudas y barreras que surgen de la falta de información sobre el mercado del arte contemporáneo, fundamentalmente una vez que finaliza la educación formal. Investiga sobre los temores y dificultades de los artistas, para encontrar soluciones positivas y proactivas, y alternativas capaces de generar estructuras para el futuro. Experiencias recientes destacadas son la exposición "Toda Línea es una Ruta, Toda Ruta lleva a un Punto" de Emilio Rojas (IMEX, Madrid), "Mother Lemon" de Bianca Bondi (Turín, Italia) y la selección como jurado PEA (*Portuguese Emerging Artist*) en *Fundaçao Serralves*, Oporto.

Publicaciones previas incluyen: EL FUTURO INCIERTO. ¿Está el mercado del arte contemporáneo preparado para recibir a los artistas emergentes que nuestras escuelas están creando?, Universidad de Granada, Junio 2019; *The emerging artist as an important key fighting for the future of the contemporary art*, PEA, *Portuguese Emerging Artist*, Lisboa, Noviembre 2019; *Does the art market allow contemporary art to address experimentation? Supermarket*, Estocolmo, número #9 (40-41). Abril 2019, entre otras.

LABRADOR BALLESTERO, Patricia

Alumna de doctorado en la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Rey Juan Carlos, donde realiza una investigación para su tesis doctoral sobre las tipologías iconográficas presentes en la moneda de las dinastías Julio-Claudia y Flavia y el impacto que estas tienen en el mercado numismático actual. Previamente cursó el Grado en Historia y el Máster Universitario en Gestión del Mercado del Arte, así como el Máster Universitario en Formación del Profesorado con especialidad en Ciencias Sociales en esta misma universidad.

Durante el curso 2016-2017, fue beneficiaria de la Beca de Colaboración del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Área de Historia del Arte del Departamento de Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas de la Universidad Rey Juan Carlos a cargo del Profesor Doctor D. Agustín Martínez Peláez. En noviembre de 2017 fue parte del Comité Organizador del stand expuesto en FERIARTE del Máster Universitario en Gestión del Mercado del Arte y ha colaborado en varias casas de subastas numismáticas, como es el caso de Jesús Vico (Madrid), y en la feria de Almoneda en su edición de primavera de 2018. Así mismo, desde 2016 es miembro de Grupo de Investigación HIEART (Historia, Iconografía y Economía del Arte), donde ha contribuido a organizar distintas jornadas y seminarios y ha participado en congresos de Arte e Historia tanto nacionales como internacionales.

Entre sus publicaciones destacan: LABRADOR BALLESTERO, P. & VICO BELMONTE, A. (2019). "Una aproximación al mercado de la moneda augustea y sus variables" en Revista Numismática Hécate, Nº 6. Pp. 77-87; "Tipologías y significaciones iconográficas en los denarios de la tardorrepública romana" en MARTÍNEZ GARCÍA, J.J., JIMÉNEZ VIALÁS, H. & MARTÍNEZ SÁNCHEZ, M. (Coords.), IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo, 2019, Murcia, Universidad de Murcia. Pp. 127-170 y LABRADOR BALLESTERO, P. (2019). "La iconografía de la arquitectura en la moneda de Octavio Augusto" Comunicación presentada en el XXII Congreso Nacional de Historia del Arte: Vestir la Arquitectura; Universidad de Burgos, 19 – 22 de junio 2018. Pp. 1719-1724

LEGGIO, Alessandro

Artista visual licenciado en 2011 en Bellas Artes, con especialización en Pintura, en la Academia de Bellas Artes de Palermo. Amplió sus estudios en Londres ese mismo sobre arte contemporáneo, la estética y el mercado. Donde combinó los estudios con su trabajo como miembro del equipo en distintas galerías de arte contemporáneo (Cell Project Space entre otras), o como gerente en la colección privada *Zabludowicz*, madurando un conocimiento del arte contemporáneo en 360 grados y que ha completado participando con asiduidad en ferias de arte en España, Bélgica y Reino Unido.

Desde 2019 vive y trabaja en España, donde se mudó atraído por el sistema del arte en crecimiento y la necesidad de apertura internacional de éste. Actualmente trabaja como miembro del equipo en la Galería de arte contemporáneo *Marta Cervera* (Madrid), que complementa con su práctica artística, habiendo recibido recientemente la beca de producción de la *Fundación BilbaoArte* (2019) y participando en la exposición colectiva "Stranger things" en la galería *Kuprik Kerstig* de Colonia (Alemania).

MARCOS ALONSO, María

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de León y Máster en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA) en 2018, con estudios en marketing y periodismo cultural. Su experiencia laboral se vincula a la Galería de Arte Alemí (León) y a la Catedral de Astorga, desarrollando así sus conocimientos en relación al mercado del arte y al patrimonio cultural. Actualmente se encuentra inmersa en el estudio del *Blockchain* como herramienta de marketing para los agentes del sector y artistas. Interesada en el arte conceptual y en la revitalización del mundo rural a través del arte.

OÑA, Iris

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, continuó sus estudios de posgrado en la Universidad a Distancia de Madrid donde obtuvo su Máster en Mercado del Arte. Desde 2018 trabaja en la Fundación Privada de las Artes y los Artistas, con sede en el Museo Europeo de Arte Moderno (Barcelona), como coordinadora de exposiciones temporales y como responsable de Figurativas, el concurso internacional de pintura y escultura que organiza bianualmente la citada Fundación.

SÁNCHEZ ALONSO, Laura

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de San Cristóbal de La Laguna. Después de terminar estos estudios se trasladó a Londres durante cuatro años para profundizar en

sus estudios de arte. Trabajó en prácticas en la *Estorick Collection of Modern Italian Art* e hizo funciones de voluntariado en el *Museum of London*. De nuevo en España estudió el título de Experto en Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona (UB), al mismo tiempo que empezaba trabajar en *Imaginart Gallery* como asistente de dirección. Asimismo, tuvo la experiencia de documentar y catalogar una colección privada.

En 2019 finalizó el Máster en Mercado del Arte en UDIMA, realizando las prácticas en Christie´s Madrid, donde apoyó a los distintos departamentos de la oficina española. En este último año ha realizado algunos cursos especializados en consultoría de arte y fue una de las conferencistas en *Feriarte* 2019, dentro del Foro "Sentir el Arte".

Actualmente se encuentra trabajando en *Injuve*, una institución que forma parte del Ministerio de Derechos Sociales y Agenda 2030. Donde además de ayudar en las labores de catalogación de la colección, se encarga de la investigación de una de las salas de arte que alcanzó protagonismo durante la dictadura franquista.

SANZ PLATERO, Daniel

Graduado en Historia por la Universidad a Distancia de Madrid (2017) y Máster en Mercado del Arte por la misma Universidad (2018). Actualmente es doctorando con la Universidad de Valladolid, desarrollando la tesis doctoral: *"Relojes Monumentales y sus campanas en Castilla y León: Patrimonio, historia y técnica para la medida del tiempo",* con el objetivo de la catalogación de los relojes mecánicos y las campanas, con el interés en la protección patrimonial de los mismos. Como historiador local de la villa de Peñafiel, ha realizado numerosos artículos, de historia y arte locales, en el libro de las fiestas patronales de la localidad desde 2006. Recientemente ha sido el coautor del libro de Historia del Castillo de Peñafiel (2019).

Su labor investigadora la combina con la de coleccionista de moneda española, albergando una selecta colección que se encuentra expuesta de forma permanente en el *Museo de Arte Sacro* de Peñafiel; junto a otros efectos, como una colección notable de manuscritos desde el siglo XVII al XIX pertenecientes al Honrado concejo de La Mesta. Se dedica también a la restauración de relojes antiguos, poseyendo una notable colección de relojes de torre históricos.

TRASHORRAS RODRÍGUEZ, Alba

Graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales con la especialidad de pintura en la *Escola Superior de Conservación e Restauración de Bens Culturais* de Galicia en 2017. Continúa su formación con el Máster Universitario en Mercado del Arte por la Universidad a Distancia de Madrid (UDIMA) en 2019. Y finaliza en la Escuela de Arte del Principado de Asturias (ESAPA) el Grado de Conservación-Restauración de Bienes Culturales en la especialidad de documento gráfico en la promoción del año 2019-2020.

Todo ello lo ha combinado con diversas experiencias laborales en diferentes instituciones y colecciones como la Diputación de Pontevedra colaborando en la restauración del Retablo

de San José en la Iglesia de Santa María de Oía. A nivel nacional en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, con la participación en la catalogación y evaluación del estado de conservación de las obras de Juan Luis Vassallo y con restauraciones pertenecientes a la colección del museo. Una vez titulada complementa su formación en la *Fundación Eugenio Granell* en Santiago de Compostela, donde realiza un estudio, digitalización, inventario de la colección y del archivo fotográfico, participa además en la producción, montaje y préstamo de las exposiciones temporales y la intervención en obras de Amparo Segarra y obras bibliográficas. Recientemente con su estancia en el *Muséu del Pueblu d´Asturies* en Gijón realiza labores de conservación preventiva en la colección documental y la fondoteca. En el ámbito privado y en relación con el mercado del arte realiza estancias en empresas como E.C.R.A en Madrid o FRAXIL en Santiago de Compostela, desarrollando intervenciones directas, labores de conservación preventiva, la catalogación y la tasación de bienes artísticos o de colección. A raíz del trabajo de final de máster participa como ponente en la edición de Feriarte del año 2018 dentro del Foro "Sentir el Arte" y en el año 2019 continua la difusión en los *Encontros de Novas Investigacións en Conservación* (ENIC) organizado por la *Escola Superior de Conservación e Restauración de Bens Culturais* de Galicia. En la actualidad realiza los estudios de doctorado en la Facultad de Ciencias de la Documentación por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) bajo la dirección de José María Francisco de Olmos y Ana Vico Belmonte. Bajo el título "Investigación, diseño, propuesta de estudio y metodologías en la valoración económica del patrimonio cultural y su conservación" donde se pretende debatir y proponer soluciones ante la tasación y valoración económica que se realiza en la actualidad del patrimonio cultural frente a atributos como es su estado de conservación.

VICO BELMONTE, Ana

Licenciada en Historia con especialidad en Arqueología por la Universidad Autónoma de Madrid, Doctora en Finanzas en 2010 con la Tesis Doctoral titulada: *La rentabilidad de las obras de arte: estudio de los entornos y métodos propicios para la venta de bienes artísticos y de colección* y Doctora en Historia en 2015 con la Tesis Doctoral titulada: *El coleccionismo de antigüedades arqueológicas y numismáticas en España: del prestigio a la inversión* por la Universidad Rey Juan Carlos Actualmente es profesora Contratada Doctor en el Departamento de Economía de la Empresa de la Universidad Rey Juan Carlos desde 2006 donde dirige el Máster en Gestión del Mercado del Arte (URJC) y Académica Correspondiente de la Real Academia de la Historia desde 2012.

Forma parte de los Comités Directivos de ferias de arte como *Feriarte* y *Almoneda* (IFEMA-Madrid). Y es miembro del Jurado del *Premio Tomás Francisco Prieto* otorgado por la Real Fábrica de la Moneda y Timbre (Ministerio de Hacienda).

Previamente, participó en varias excavaciones arqueológicas como *Carteia* o *Cancho Roano* y trabajó en como becaria en *The Metropolitan Museum of NY* así como en varias casas de subastas de arte en Nueva York (1999), Zúrich (2000-2001), y Madrid (2002-2006).

La investigadora ha publicado más de una veintena de artículos en revistas indexadas, sesenta en revistas especializadas de divulgación, quince libros y más de treinta capítulos de libros. Ha impartido más de ochenta ponencias y conferencias en distintas Universidades e

instituciones españolas y extranjeras. Al tiempo que ha organizado más de una treintena de cursos, seminarios o conferencias de investigación. Desde el punto de vista de calidad investigadora tiene un Sexenio de investigación concedido en 2017. Es revisora en revistas nacionales e internacionales (Revista Boletín de Amigos de la Arqueología; Revista Documenta & Instrumenta; *Arts Marketing Revue* y Revista Numismática Hécate entre otras).

Desde su incorporación laboral a la Universidad, primero como asociada, y luego en las figuras propias de la carrera académica, centró sus investigaciones y publicaciones en materias de la numismática, arqueología, historia económica e industrias culturales aunando diversas disciplinas que promuevan su estudio como la gestión económica del patrimonio cultural, el turismo cultural o el mercado del arte. Así mismo, localizar sus investigaciones en un tema tan especializado y técnico, le permitió participar en proyectos internacionales de investigación centrados en la lucha contra el Blanqueo de Capitales o contra la financiación de Crimen Organizado y Terrorismo, con investigaciones sobre la realización de estas malas praxis a través del Arte, en proyectos financiados organismos internacionales

Entre sus publicaciones sobre el mercado del arte y el coleccionismo figura:

ALMAGRO, M.; LORRIO, A.; VICO, A. "Los *Signa Equitum* o estandartes ibéricos de tipo J*inete de la Bastida*". *SAGVNTVM*. Valencia, 2019 (Pp.: 81-119)

VICO BELMONTE, A.; " Nuevas opciones de financiación en el Mercado del Arte", *Business & Society: Responsible Research and Innovation*, Madrid, 2017 (Pp: 343-358).

VICO BELMONTE, A.; "El mercado del Arte y el coleccionismo en España en tiempos del Marqués de Cerralbo " *Estuco*, 2. Madrid, 2017.

VICO, A. Y FRANCISCO, J.M. de *Introducción a la Numismática.* PARANINFO. Madrid, 2016

VICO BELMONTE, A., PALOMO, J. LAGUNA, P. *Análisis de los métodos de distribución más rentables en el mercado de los bienes artísticos y de colección*. DYKINSON. Madrid, 2016

VICO BELMONTE, A., PALOMO, J. LAGUNA, P.; *La rentabilidad de las obras de arte. Estudio de los entornos propicios para la venta de bienes artísticos y de colección*. DYKINSON. Madrid, 2015

LAGUNA, P., VICO, A., PALOMO, J. "Women, entrepreneurship and creative cultural industries: a combination on the rise in Spain in times of crisis" *ESIC Market. Economic and Business Journal*, 45,3. Madrid, 2014

VICO BELMONTE, A. "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", *La inversión en bienes de colección*. Madrid, 2008.

Otras investigaciones le han llevado a publicar: VICO BELMONTE, A. *Monedas Griegas*. Catálogo de Monedas y Medallas de la Real Academia de la Historia, prologado por su Majestad la reina doña Sofía, dándole acceso al conocimiento de un periodo numismático poco investigado en nuestro país y al que sucedieron otras publicaciones sobre numismática y arqueología en revistas y congresos de ámbito nacional e internacional. Un ejemplo de análisis interdisciplinar de su investigación son los proyectos y publicaciones en las que se analizan las herramientas y agentes implicados en el análisis, estudio, catalogación y valoración

de los bienes artísticos y del patrimonio histórico. La autora ha iniciado y en buena parte consolidado, el estudio de la parcela más económica de la Cultura.

VILLARREAL SUÁREZ DE CEPEDA, Paloma

Doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis *Jurisprudencia del Tribunal Supremo entre los años 1939 y 1967* sobre Derecho eclesiástico, dirigida por el Catedrático Iván C. Ibán, dentro del área de conocimiento de Derecho eclesiástico del Estado. Estudios de Doctorado en la Universidad de Paris II-Paris XI dentro del Programa de Doctorado europea a través de la beca *Gratianus*.

Tras un largo periodo dedicada la empresa privada en la que ha desarrollado su trabajo en el área legal y financiera y en actividades de consultoría de diversas multinacionales, principalmente en el área tecnológica, se reincorpora a la Universidad en el año 2015. Actualmente es profesor de la Universidad a Distancia de Madrid, UDIMA y del Centro de Estudios Financieros, CEF. Desde septiembre de 2013 ha desarrollado su actividad docente en los Másteres de Derecho medioambiental, Máster de Banca, Máster de Práctica de la Abogacía, Máster de Mercado del Arte y en el Grado en Derecho. En el Máster de Mercado del Arte es responsable de la asignatura *Aspectos jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección* y de la coordinación de los Trabajos Fin de Máster. Ha sido responsable de la asignatura de Prácticas externas del Máster de Práctica de la Abogacía desde febrero de 2014 a septiembre de 2019. Profesora encargada de la preparación del examen del Ministerio de Justicia para la obtención de la habilitación para la colegiación del abogado. Además, ha sido profesora visitante en la Universidad de Saint Louis, Madrid, impartiendo la asignatura *Jerusalem, the city and the three faiths*.

Autor del Manual de la asignatura *Aspectos jurídicos del comercio de bienes artísticos y de colección*, CEF, 2013. Reedición, 2018.

Destaca su participación como miembro del equipo de excavación arqueológica de **Tel Regev**, Israel, proyecto coordinado por la Universidad de Haifa, Israel y la Universidad de Saint Louis, Madrid; y del equipo de excavación de la Iglesia de la Anunciación en **Nazareth**, coordinados por la Universidad de Haifa, Israel y la Universidad de Hartford.

De entre las conferencias impartidas sobre Mercado del Arte caben destacar en estos años las siguientes:

- Novedades jurisprudenciales en torno al patrimonio arqueológico, Asociación de Amigos de la Arqueología, 2020.
- Nueva jurisprudencia del Tribunal Supremo en torno al Mercado del Arte. FERIARTE, 2019.
- Protección penal del patrimonio arqueológico. Máster de Mercado del Arte, Universidad Rey Juan Carlos, 2019.
- Protección penal del patrimonio arqueológico. Máster de Mercado del Arte, Universidad Rey Juan Carlos, 2018.
- Jurisprudencia del Tribunal Supremo sobre el hallazgo casual de restos arqueológicos.

Asociación de Amigos de la Arqueología, 2018.
- Estafas y Arte en la jurisprudencia del Tribunal Supremo. Semana de la Ciencia, CAM, 2018.
- Régimen jurídico del patrimonio arqueológico. Perspectiva jurídica de la relación entre arquitectura y arqueología, Universidad San Pablo CEU, 2017
- Estafas en el mundo del arte: casos jurisprudenciales, Universidad de Verano, UDIMA, 2017.
- Novedades jurisprudenciales sobre patrimonio arqueológico, Jornadas de Derecho, UDIMA, 2017
- La protección de los objetos arqueológicos desde la jurisprudencia del Tribunal Supremo, Universidad de Verano, UDIMA, 2016.
- Protección penal del patrimonio arqueológico. Máster de Mercado del Arte, Universidad Rey Juan Carlos , 2016.
- Conservación y tasación del patrimonio arqueológico. Museo Arqueológico de Murcia, 2016.
- Coordinación y montaje del II Seminario "Cultura, un motor más para la economía", Facultad de Ciencias jurídicas y sociales, Universidad Rey Juan Carlos, 12 de febrero de 2015.
- Régimen jurídico del patrimonio arqueológico. Perspectiva jurídica de la relación entre arquitectura y arqueología, Universidad San Pablo CEU, 2015

Ha participado en decenas de Tribunales y dirigido otros tantos Trabajos de Fin de Máster dentro del Máster de Mercado del Arte de la UDIMA. Sus líneas de investigación son las siguientes:

- La devolución del arte robado durante el periodo nazi
- Exportación de los Bienes de Interés Cultural
- Yacimientos y objetos arqueológicos en zonas de conflicto
- Delitos contra el Patrimonio Histórico
- Jurisprudencia premio por hallazgo casual
- La falsificación de objetos histórico-artísticos en el Derecho
- La protección jurídica del patrimonio arqueológico sub-acuático
- Los instrumentos internacionales de protección del Patrimonio cultural
- Historia jurídica de la Arqueología

De entre sus múltiples actividades relacionadas con el Mercado del Arte y el Patrimonio histórico español disfruta de gran éxito las **visitas jurídico-arqueológicas** que guía en el Museo Arqueológico Nacional organizadas por la Asociación de Antiguos Alumnos del CEF.

EQUIPO EDITORIAL

Todo el contenido publicado en La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura es sometido a un proceso de revisión realizado por destacados profesionales en todos los campos de las Humanidades y de la Cultura. El Dossier y los artículos de la sección Miscelánea son analizados a través del método de revisión por pares ciegos, con el fin de garantizar su calidad y rigor científico. Las reseñas bibliográficas son sometidas a una revisión simple, siempre por profesionales de igual o mayor rango que el autor.

DIRECTOR

Luis Palacios Bañuelos. Catedrático de la Universidad Rey Juan Carlos.

SUBDIRECTOR

Isabel María Pascual Sastre. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

CONSEJO ASESOR

Stanley G. Payne. Doctor en Historia y profesor emérito de la Universidad de Wisconsin-Madison (Estados Unidos). Hispanista.

Fernando Suárez Bilbao. Catedrático de Historia del Derecho en la Universidad Rey Juan Carlos (España).

José Manuel Cuenca Toribio. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Córdoba (España).

Robin Attfield. Catedrático de Filosofía en la Universidad de Cardiff (Reino Unido). Miembro del Comité de la UNESCO para ética medioambiental. Regente del Park College de Oxford.

José María García Gómez-Heras. Catedrático de Filosofía Moral y Política de la Universidad de Salamanca (España).

Manuel Alvar Ezquerra. Catedrático de Lengua Española de la Universidad Complutense de Madrid (España).

Cristóbal García Montoro. Catedrático de la Universidad de Málaga (España).

Antonio Narbona Jiménez. Catedrático de Filología Hispánica de la Universidad de Sevilla (España).

Celso Almuiña Fernández. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Valladolid (España).

Ursula Wolf. Catedrática de Ética en la Universidad de Mannheim (Alemania). Directora del Departamento de Filosofía II.

Antonio Rodríguez de las Heras. Director del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid (España).

Raffaele Rodogno. Profesor de Ética Medioambiental de la Aarhus Universitet (Dinamarca). Department of Culture and Society.

Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España).

Txetxu Ausin. Científico Titular en el Instituto de Filosofía del CSIC (España). Director de la revista electrónica DILEMATA.

Patricia Córdova Abundis. Profesora Universidad de Guadalajara (México).

Desiderio Vaquerizo. Catedrático de Arqueología de la Universidad de Córdoba (España).

Fernando de Sousa. Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Oporto (Portugal). Director del CEPESE (Centro de Estudios da População, Economia e Sociedade).

José Morilla Critz. Catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares (España).

Josefina Cuesta Bustillo. Catedrática de Universidad de Salamanca (España).

Manuel Moreno Alonso. Catedrático de la Universidad de Sevilla (España).

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ramón Morillo-Velarde Pérez. Catedrático de la Universidad Rey Juan Carlos.

Aurora Miró Domínguez. Catedrática de la Universidad Rey Juan Carlos.

Fernando López Mora. Catedrático de la Universidad de Córdoba.

Begoña Villar García. Profesora titular de la Universidad de Málaga.

José Luis Rodríguez Jiménez. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

María José Castañeda Ordoñez. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

José María de Francisco Olmos. Profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid.

Sara Núñez de Prado Clavell. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Pablo Ozcáriz Gil. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Raúl Ramírez Ruiz. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos.

Agustín Martínez Peláez. Profesor titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

Ana Vico Belmonte. Profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos.

ADMINISTRACIÓN

Felipe Rodolfo Debasa Navalpotro. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos.

Juan Andrés García Martín. Profesor de la Universidad Rey Juan Carlos.

Sumarios de la Primera Época

(2014-2020)

Presentación de la revista 5-6

Dossier | El primer franquismo

Introducción
por Luis Palacios Bañuelos 9-10

Franco y los orígenes de la Guerra Civil Española,
por Stanley G. Payne 11-21

Los orígenes doctrinales del franquismo. Una nota,
por José Manuel Cuenca Toribio 23-33

El papel de los militares en la configuración del franquismo,
por Miguel Alonso Baquer 35-47

Legalidad y legitimidad en los orígenes del franquismo,
por Bruno Aguilera Barchet 49-68

La libertad económica en el primer franquismo: el control de la actividad empresarial y la política industrial, por Luis Pires Jiménez 69-96

El papel de la Iglesia en la configuración del franquismo,
por Sara Núñez de Prado Clavell 97-114

La configuración de la propaganda en la España nacional (1936-1941),
por Carlos Pulpillo Leiva 115-136

España y Portugal: tan cerca geográficamente y tan lejos históricamente,
por Celso Almuiña Fernández 137-146

Mujeres de España: su labor asistencial, social y cultural,
por Luis Palacios Bañuelos 147-176

Apéndice: Las fotografías del *Noticiero de España* 177-185

Miscelánea

Religión e identidad nacional de España
por José María García Gómez-Heras 189-204

Autorretrato de Séneca en los escritos del filósofo cordobés,
por Fátima Martín Sánchez 205-221

El "sueño chino" de Xi Jinping. La "Quinta Generación de Dirigentes" y su programa de gobierno, por Raúl Ramírez Ruiz 223-244

La independencia de las colonias americanas y el destino de la lengua española en España y América, por Ramón Morillo-Velarde Pérez 245-259

Reseñas bibliográficas

PALACIOS BAÑUELOS, L. (coord.): *Donde habita el olvido. Las humanidades hoy*,
por José María García Gómez-Heras 263-266

HOWARD, M.: *La Primera Guerra Mundial*,
por Ana Luna San Eugenio 267-268

Protagonistas de una época

Entrevista a Jorge Martínez Reverte, por Juan Andrés García Martín 271-276

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 277-278

Dossier del próximo número...

Índice de trabajos que se publicarán en el próximo dossier 279

Introducción
por José María García Gómez-Heras 7-8

El diálogo abierto entre la ética y la política en el pensamiento de Aranguren,
por Cristina Hermida del Llano 9-22

Ensayistas morales por la senda de la hermenéutica, de la analítica y del utilitarismo, por José María Aguirre Oraá 23-53

Javier Muguerza: ética, razón, utopía, disenso,
por Vicente Ramos Centeno 55-66

La ética del héroe de Fernando Savater,
por Marta Nogueroles Jové 67-85

La Escuela de Valencia: Ética y Hermenéutica,
por Javier Sánchez Pachón 87-105

Ética y feminismo en España: 1960-2010,
por Marta Postigo Asenjo 107-127

La ecoética en España,
por Carmen Velayos Castelo 129-151

Miscelánea

El Gorgias como precedente a la República de Platón,
por Alberto Medina González 155-170

Arquetipos universales forjados en lengua española,
por María José Castañeda Ordóñez 171-188

Del derecho *de* la cultura al derecho *a* la cultura en la infancia,
por Mar Cabezas 189-207

El socialismo de Luis Araquistáin,
por Ana Luna San Eugenio 209-237

Reseñas bibliográficas

PÉREZ MARÍN, M.D.: *La Escuela de Paula Montal en sus documentos*,
por Fernando López Mora 241-242

RAMOS ROVI, M.J.: *Diccionario biográfico de parlamentarios andaluces 1876-1923*,
por Raúl Ramírez Ruiz 243-245

Breves recensiones, por Luis Palacios Bañuelos 247-257

Novedades

El retrato que el franquismo hace de sí mismo. Prólogo de *Los orígenes del franquismo. La construcción de la "Nueva España"*, de Carlos Pulpillo Leiva 261-269

Índice de *Estudios sobre el Mundo Actual*, coord. Luis Palacios Bañuelos 271-272

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 273-274

Dossier del próximo número...

Índice de trabajos que se publicarán en el próximo dossier 275

Dossier | Los nuevos avances en la gestión del Patrimonio Histórico

Introducción
por Ana Vico Belmonte 7-8

El museo y la ciudad. Una aproximación a la evolución del museo como centro educativo y cultural, por Raquel Sardá Sánchez y Ricardo Roncero Palomar 9-30

Arqueologías digitales. Una reflexión sobre el cambio en la relación entre la academia, los profesionales y el público, por Susana González Reyero 31-52

La gestión del Estado en la adquisición de bienes culturales,
por María Agundez Leria 53-62

La catalogación de los Bienes Culturales,
por José María de Francisco Olmos 63-92

Estrategias de desarrollo y crecimiento para la gestión del Patrimonio Histórico,
por Ana Vico Belmonte 93-113

Miscelánea

La inauguración del ferrocarril de Córdoba a Málaga,
por Cristóbal García Montoro 117-129

Santiago Ugarte Aurrecoechea y las Bodegas Bilbaínas,
por Francisco Asensio Rubio 131-152

Los comienzos de la sociología española,
por Ángel Infestas Gil 153-169

Vladimir Jankélévitch: el instante y la música como no-lugar,
por María Celia Camarero Julián 171-177

Reseñas bibliográficas

BRUUN, C. y EDMONSON, J. (eds): *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*,
por Esther Sánchez Medina 181-183

LÓPEZ RUIZ, C. y CUBA TABOADA, M.: *Conservación preventiva para todos. Una guía ilustrada*, por Xián Rodríguez Fernández 185-186

VÉLEZ, I.: *Sobre la Leyenda Negra*,
por Teresa Chinchetru del Río 187-188

RICO Y SINOBAS, M. y GIL PERTUSA, M.C.: *Ensayo histórico sobre la cuchillería en España*, por Ana Vico Belmonte 189-191

Novedades

Presentación de *Franco: a personal and political biography*,
de Stanley G. Payne y Jesús Palacios 195

Nota preliminar a cargo de Fernando Suárez Bilbao de *España y los Españoles: una historia básica*, de Luis Palacios, Juan Andrés García y Carlos Pulpillo 197-198

Presentación e índice de *España como nación de ciudadanos (1808-1814)*,
de Luis Palacios Bañuelos (coord.) 199-201

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 203-204

Números anteriormente publicados...

Números anteriores de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 205

Dossier | Entre filosofía, política y religión

Introducción
por Aurelio de Prada García 7-8

La religión en el mundo actual,
por José María García Gómez-Heras 9-28

Hinduismo: tradición y modernidad,
por Eugenio R. Luján Martínez 29-42

El budismo: entre religión no teísta y filosofía práctica,
por José Antonio Santos 43-49

Confucio y la escuela de los letrados: humanidad y armonía,
por Aurelio de Prada García 51-64

La herencia judía y su significado en una sociedad judeocristiana,
por Montserrat Perales Agustí 65-90

Clericalismo católico y nacional-laicismo,
por Andrés Ollero Tassara 91-100

Nuevos desafíos sociales y jurídicos derivados de la presencia del Islam en las sociedades occidentales del siglo XXI, por Zoila Combalía Solís 101-118

Miscelánea

La herencia del mayo '68,
por Luis Palacios Bañuelos 121-134

Virtud y poder. Dos visiones modernas de Séneca: Montaigne y Diderot,
por Fátima Martín Sánchez 135-153

El mercado del arte. Una ruptura,
por Adrià Harillo Pla 155-166

La recepción del pensamiento estético de Vladimir Jankélévitch,
por Mª Celia Camarero Julián 167-174

El fracaso de la apertura de 1974 y sus protagonistas,
por Juan Andrés García Martín 175-186

Reseñas bibliográficas

MATTHEWS, J.: Soldados a la fuerza. Reclutamiento obligatorio durante la Guerra civil, por Luis Palacios Bañuelos 189-190

PÉREZ-GARCÍA, M.: *Vicarious consumers: trans-national meetings between the west and east in the Mediterranean world, 1730-1808*, por Raúl Ramírez Ruiz 191-194

Novedades

Índice de *Las bases de la España Actual: ¿Por qué llega la Segunda República y hacia dónde va?*, de Luis Palacios Bañuelos 197

Índice de *Cuatro cordobeses para la Historia*, de Enrique Aguilar Gavilán, Manuel Á. García Parody, Juan Ortiz Villalba y Manuel Toribio García 198

Índice de *Protestar en España, 1900-2013*,
de Rafael Cruz 199-200

Índice de *El europeísmo. Un reto permanente para España*,
de Ricardo Martín de la Guardia 201-202

Índice de *El Regeneracionismo. La continuidad reformista*,
de Andreu Navarra Ordoño 203-204

Índice de *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en Italia*,
de Peter Burke 205-206

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 207-208

Números anteriormente publicados...

Números anteriores de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 209

Dossier | Arte y Patrimonio recuperado durante el franquismo

Introducción por Agustín Martínez Peláez	7-8
Propuestas del arte español entre 1939 y 1975: inquietudes europeas, aprobaciones condicionas, por Agustín Martínez Peláez	9-30
Una arquitectura emblemática recreada. Intervenciones en San Vicente de Cardona bajo el franquismo, por María Pilar García Cuetos	31-56
Balance de las intervenciones dirigidas por Francisco Pons Sorolla en Santiago de Compostela durante el franquismo, por Belén María Castro Fernández	57-69
La restauración monumental en Úbeda durante los últimos años del franquismo: la obra de José Antonio Llopis Solbes, por José Manuel Almansa Moreno	71-86
Imágenes de posguerra: adopciones y transformaciones en el paisaje asturiano, por Miriam Andrés Eguiburu	87-110
La restauración monumental durante el franquismo: el arquitecto Manuel Lorente Junquera y sus actuaciones en Daroca, por Irene Ruiz Bazán	111-130

Miscelánea

With an Army and Navy, Lengua e identidad nacional, por Ramón Morillo-Velarde Pérez	133-148
Merendón, un carlista manchego singular (1849-1873), por Francisco Asensio Rubio	149-170
La construcción de la identidad española: símbolos, mitos y tipos, por Rafael Núñez Florencio	171-190
La Monarquía española: del "juancarlismo" a Felipe VI, por Luis Palacios Bañuelos	191-208

Reseñas bibliográficas

GARCÍA, A.: *El testamento pictórico de Murillo*, por Aurelio de Prada García	209-214

Novedades

Exposición: 150 años del ferrocarril en Málaga	215-219

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	220-221

Próximo número y Números anteriormente publicados

Próximo número	222
Números anteriores de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	223

Dossier | La globalización: un análisis global

Autores del Dossier 7-8

Introducción
por Aurelio de Prada García 9-11

Las identidades colectivas en la era de la globalización
por José Álvarez Junco 13-22

La globalización en la segunda década del siglo XXI. Una mirada desde la economía
por Jesús Ruíz-Huerta Carbonell 23-44

Globalización: ¿superestructura financiera o infraestructura económico jurídica?
por Francisco López Ruíz 45-72

Globalización y cárteles internacionales
por Miguel Cuerdo Mir 73-92

Eso que llamamos mundialización: soberanía y derechos en un (tramposo) escenario global
por José Luis Muñoz Baena 93-110

Activismo judicial y paradigma neoconstitucional: algunas reflexiones
por María Luisa Marín Castán 111-132

Globalidad y solidaridad desde la perspectiva medioambiental
por José María Enríquez Sánchez 133-166

¿Hacia una democracia glocal real?
por Aurelio de Prada García 167-182

Miscelánea

Sobre el fanatismo religioso y también... el político
por José María García Gómez-Heras 185-196

Repensando la Shoah y el antisemitismo contemporáneo (a propósito de un libro de g.d. Perednik)
por Vicente Ramos Centeno 197-208

Violencia simbólica en "¿y para cuándo será?" de Moravia Ochoa y "ciclo" de Queta Navagómez
por Silvia Quezada Camberos y Edgar Leandro Jiménez 209-220

El Mercado del Coleccionismo: La Memorabilia
Por Ana Vico Belmonte y Agustín Tuduri Riera 221-243

Reseñas Bibliográficas

Palacios Bañuelos, Luis: *¿Por qué llega la Segunda República y hacia dónde va?*
por Juan Andrés García Martín 247-248

Velayos Castelo, Carmen: *El cambio climático y los límites del individualismo*
por José María García Gómez-Heras 249-250

J. M. Ga. Gómez-Heras / María Martín Gómez (Coords.). *Comprender e interpretar. La recepción de la filosofía hermenéutica en la España democrática (1960-2010).*
por M.A.F. Martín Sánchez 251-252

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 253-254

Próximo número y Números anteriormente publicados

Próximo Número 255

Números anteriormente publicados 256

Dossier | China: Una historia en construcción

Autores del Dossier 7-9

Introducción
por Raúl Ramírez Ruíz 11-14

Xu Wei 徐, el letrado detrás de la leyenda
por Miriam Guadalupe Puente Estrada 15-28

Xinjiang en la época de Reforma y Apertura china (1978-1990): de la liberalización socio-económica a la tensión etno-separatista
por Pablo Adriano Rodríguez Merino 29-54

Políticas de apoyo al consumo interno y la desigualdad en el ingreso Per Cápita: el caso de ChongQing
por Greta Bucher 55-78

La campaña de erradicación de las *huidaomen* 會道門 por parte del Partido Comunista Chino (1949-1953)
por Ricardo Martínez Esquivel 79-94

China's historical research since the new century
por Niu Guanjie 95-102

La integración de China a la estructura económico-financiera global
por Eduardo Tzili Apango 103-124

Divergencia en los modelos de crecimiento económico de Oriente y Occidente: Repensando la 'pregunta de Needham' desde una perspectiva china
por Manuel Pérez García 125-140

La historia China desde su propia óptica. Una historia en "espiral"
por Raúl Ramírez Ruíz 141-168

Miscelánea

La granja escuela de Ciudad Real: 1906-1911
por Francisco Asensio Rubio 171-192

Claves para un día de Febrero: análisis del discurso literario de los perdedores del 23-F
por Roberto Muñoz Bolaños 193-216

La erección en España de tres estatuas de héroes, obra norteamericana
Fermín del Pino Díaz 217-230

Recuperando del olvido una tradición historiográficva
por Jose María García Gómez-Heras 231-244

Reseñas bibliográficas

CASTELLANOS LÓPEZ, J. A.: *Quién fue quién en la Transición en Castilla-La Mancha (1977-1982)*, por Mº José Ramos Rovi 247-248

STANLEY G. PAYNE Y VV.AA: *La Transición a la democracia. Estudios, testimonios y reflexiones*, por Pablo Martínez García 249-250

GARCÍA MARTÍN, J. A.: *Cambio 16 y la transición española. Una voz autorizada*, por Raúl Ramírez Ruíz 251-252

Novedades

Rafael Orozco. El piano vibrante
de J. M. Moreno Calderón 255-258

Cambio 16 y la transición española. Una voz autorizada
de Juan Andrés García Martín 259-262

La Transición a la democracia. Estudios, testimonios y reflexiones
de Stanley G. Payne y VV.AA 263-264

Estudios en homenaje al profesor Celso Almuiña Fernández: Historia, periodismo y comunicación
VV.AA 265-270

Pensando con Ratzinger. Reflexiones filosóficas a partir del «Jesús de Nazaret»
de Vicente Ramos Centeno 271

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 273-274

Números anteriormente publicados

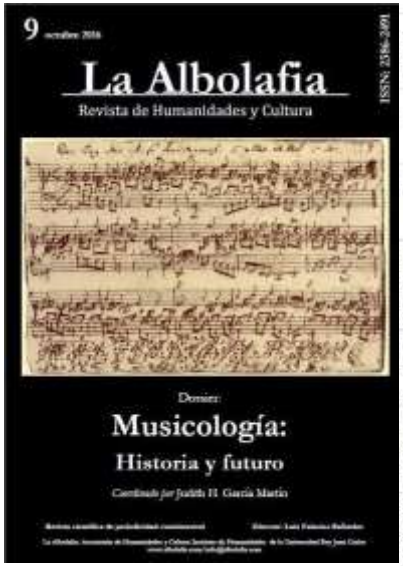
Números anteriormente publicados 275

Dossier Extra | Turquía y la actualidad: Una reflexión desde la historia

Introducción por Sara Núñez de Prado Clavell	7-10
Turquía en la UE: ¿Adhesión o partenariado privilegiado? por Alfredo Allué Buiza	11-30
Turquía-UE: cada día más distantes por Sara Núñez de Prado Clavell	31-42
La Política Exterior de Turquía con Siria e Irak bajo el ejecutivo del AKP: de la amistad a la confrontación por David Pérez Fernández	43-60
Turquía y Marruecos: su relación con las organizaciones de seguridad y defensa mediterráneas por José Luis García Hernando	61-80
Turquía y su política exterior, de seguridad y defensa en una época de grandes incertidumbres por Carlos Echevarría Jesús	81-96
El inicio de las negociaciones entre Turquía y la unión europea: de la esperanza al bloqueo (2005-2006) por Sara Núñez de Prado Clavell y Javier Rodríguez Abengózar	97-112
Bibliografía recomendada	113-114
Colaboradores del Dossier	115-116

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	117-118
Números anteriormente publicados	119



Dossier | Musicología: Historia y futuro

Introducción
por Judith H. García Martín 7-9

Ponencias:

Música de cine en España. Crecimiento y consolidación de una disciplina
por Teresa Fraile 11-30

La investigación musicológica de fuentes para la restauración de instrumentos musicales: un caso de recuperación de órgano romántico
por Judith H. García Martín 31-52

Musicología y recuperación de la práctica musical histórica. Una reflexión heterodoxa
por Luis Antonio González Marín 53-60

La musicología como ancla de la educación musical: del historicismo al audiovisual
por Juan Carlos Montoya 61-74

Sonoridades femeninas en el cine español de los años sesenta: estereotipos de género y elementos musicales
por Virginia Sánchez Rodríguez. 75-96

Como una ola: las dificultades de crecer y estabilizarse para músicas y musicólogas
por Laura Viñuela Suárez 97-110

Crónicas:

Iniciativa, ilusión y puesta en práctica: Estival Cuenca o cómo iniciar un festival musical en tiempos de crisis y no morir en el intento
por Marco Antonio de la Ossa. 111-126

Nuevos escenarios tecnológicos a través de *flipped classroom* en la educación musical de los futuros docentes del siglo XXI
por Sonsoles Ramos Ahijado. 127-135

Miscelánea

Acercamiento bibliográfico a las relaciones hispano-británicas durante la Guerra Civil Española
por Carlos Pulpillo Leiva 139-157

Reseñas bibliográficas

RODRIGO, J. *La guerra fascista*, por Carlos Pulpillo Leiva 161-162

RUÍZ MANJÓN, O.: *Algunos hombres buenos*, por Pablo Martínez García 163-164

G. SUMILLERA, R. y MARTINEZ-DUEÑAS, J. L.: John Knox, *El primer toque de la trompeta contra el monstruoso gobierno de las mujeres*, por Águeda García Garrido 165-168

MARTÍNEZ, S. y FOUCE, H.: *Made in Spain*, por Teresa Fraile 169-172

OLARTE, M.: *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la oralidad en España*, por Antonio Ezquerro 173-176

LEZA, J. M.: *La música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII*, por Alberto Hernández 177-179

Novedades

La Casa de Viana y la Cortes Española (1875-1931)
de Luis Palacios Bañuelos y Juan José Primo Jurado 183-184

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier 185-186

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 187-188

Números anteriormente publicados 189

Dossier | Cuidar la casa común: Reflexiones sobre el ecologismo integral del Papa Francisco

Introducción
por José María García Gómez-Heras 9-10

Cuidar la naturaleza. Un diálogo filosófico con la "Laudato Si"
por Carmen Velayos-Castelo 11-26

La "conversión ecológica" en la "Laudato Si" y en la tradición cristiana
por Emilio Chuvieco Salinero 27-42

El antropocentrismo en la ecología occidental
por José Manuel Sánchez-Romero Martín-Arroyo 43-60

Cambiar la conciencia, cambiar la realidad. (la necesidad de un nuevo pensamiento, de una nueva educación y de una nueva praxis según la "Laudato Si")
por Vicente Ramos Centeno 61-74

Colapso y transición de nuestra civilización: defensa del Gaiarquismo
por Carlos de Castro Carranza 75-94

Democracia deliberativa y gobernanza global en la encíclica "Laudato Si"
por Javier Romero Muñoz 95-105

Miscelánea

Debussy y la naturaleza ¿Una filosofía de la objetividad?
por María Celia Camarero Julián 109-118

Fighters for freedom. Mancunianos en las Brigadas Internacionales
por Carlos Pulpillo Leiva 119-138

La I Feria Regional del vino de La Mancha: Valdepeñas 1952. Los precedentes de FENAVIN.
por Francisco Asensio Rubio 139-170

Reseñas bibliográficas

PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Dos Españas en Guerra (1936-1939)*, por Juan Andrés García Martín 173 - 174

MORENO ROMO, J. C.: *La religión de Descartes* , por Vicente Ramos Centeno 175 - 178

GARCÍA FUERTES, A.: *No sin nosotros. La aportación militar española a la victoria aliada en las campañas de 1811 y 1812 de la Guerra Peninsular*, por Pablo Martínez García 179-180

Novedades

No sin nosotros. La aportación militar española a la victoria aliada en las campañas de 1811 y 1812 de la Guerra Peninsular.
de Arsenio García Fuertes 183-186

La monarquía de los Austrias. Historia del Imperio español.
de Manuel Rivero Rodríguez 187-188

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier 189 - 190

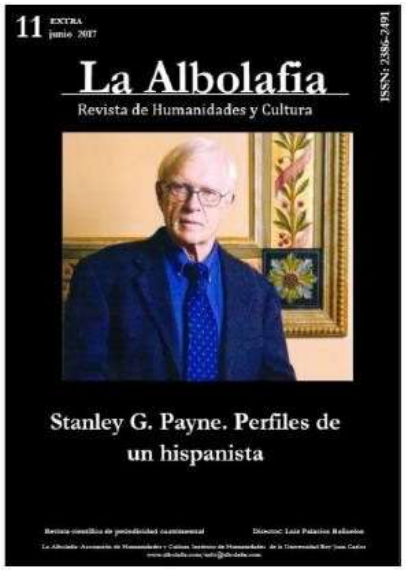
Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 191-192

Número anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados 193

Próximo Número 194



Dossier | Stanley G. Payne. Perfiles de un hispanista

Mi compromiso con la Historia de España
por Stanley G. Payne 9-10

Laudatio de la investidura de Stanley G. Payne como Doctor Honoris Causa por la Universidad Rey Juan Carlos.
Anexo: Curriculum Vitae de Stanley G. Payne
por Luis Palacios Bañuelos 11-40

Discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad Rey Juan Carlos
por Stanley G. Payne 41-46

La Historia del Carlismo de Stanley G. Payne
por Alfonso Bullón de Mendoza 47-58

Mi experiencia personal con el Prof. Payne
por Yolanda Casado 59-62

Derechas y fascismo en la obra de Stanley G. Payne
por Pedro Carlos González Cuevas 63-78

Stanley G. Payne en Francia: un prestigioso historiador víctima de la omertá durante 45 años
por Arnaud Imatz 79-96

Stanley G. Payne y la gran patraña
por Luis Moa 97-106

El Profesor Payne en el hacer de un estudiante de Historia en los primeros años de la democracia. 1978-1984.
por Xavier Moreno Juliá 107-116

El Ejército español como protagonista de la Historia. Análisis de la obra de Stanley G. Payne *Los militares y la política en la España Contemporánea*
por Roberto Muñoz Bolaños 117-138

De una democracia poco democrática a la Guerra Civil
por Luis Palacios Bañuelos 139-146

Una reflexión sobre la obra de Stanley G. Payne y la dictadura de Franco
por Manuel Pastor 147-156

Franco-Hitler: las relaciones entre España y Alemania a través del *Noticiero de España* (1937-1941)
por Carlos Pulpillo Leiva 157-178

Novedades

Colección *Bases de la España Actual*, de Luis Palacios Bañuelos 179-202

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 203-204

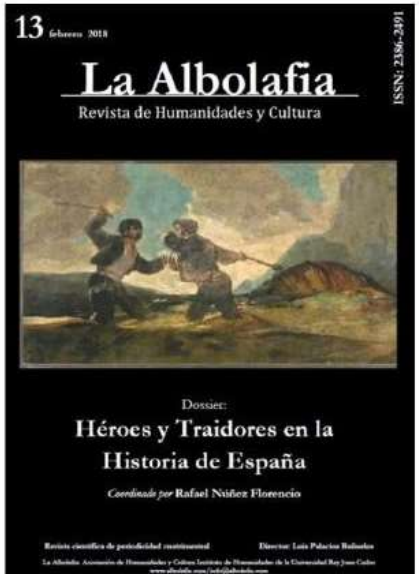
Número anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados 205-206

Próximo Número 207

Dossier | El Brexit: Causas y efectos de un proceso singular

Introducción por Jorge Malfeito Gaviro	9-10
El Brexit, ¿Principio del fin o nuevo impulso para la Unión Europea? por Josep Borrell Fontelles	11-16
El Brexit: Una decisión que divide a un país y a un continente por Miguel Ángel Idígoras Urrezola	17-30
Relevancia del Brexit. Problema y oportunidad para la Unión Europea y su política exterior por Francisco Aldecoa Luzárraga	31-50
Brexit: Efectos económicos en un escenario incierto por Jorge Malfeito Gaviro	51-70
Las consecuencias del Brexit en el sector financiero: entre pasaportes y equivalencias por Jorge Sicilia	71-88
La cuestión de Gibraltar por Juan Velarde Fuertes	89-92
Bibliografía temática comentada	93-104



Dossier | Héroes y Traidores en la Historia de España

Introducción
por Rafael Núñez Florencio 9-12

La construcción del héroe nacional: los guerrilleros de 1808 en la historiografía republicana
por Jorge Vilches 13-28

Traidores ante el pueblo
por Manuel Moreno Alonso 29-44

El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX
por Raquel Sánchez 45-66

Don Quijote como antihéroe
por Rafael Alarcón Sierra 67-82

La rebeldía heroica
por Laura Vicente 83-98

Los rostros del héroe militar: el *espadón*, el *cirujano de hierro* y el *katechon*
por Pedro Carlos González Cuevas 99-116

El Héroe a su pesar
por Octavio Ruíz-Manjón 117-124

El héroe perjuro: los casos de Suárez y Juan Carlos I
por Rafael Núñez Florencio 125-148

Miscelánea

Agresividad Infantil y entorno familiar
por Fátima Martin Sánchez 151-162

Reseñas bibliográficas

RODRÍGUEZ JIMENEZ, J. L.: *Agonía, traición y huida. El final del Sahara español*, por Luis Palacios Bañuelos 165-168

GÓMEZ-HERAS, J. M.: *Hombre, religión y mundo. Sondeos en el humedal del humanino*, por Felipe R. Debasa Navalpotro 169-170

MUÑOZ BOLAÑOS, R.: *Guernica: una nueva historia. Las claves que no se han contado*, por Carlos Pulpillo Leiva 171-174

ANDREU MEDIERO, B.: *El dorado bajo el sol. Canarios en el antiguo Sahara español*, por Luis Palacios Bañuelos 175-176

PALACIOS BAÑUELOS, L.: VOL. V de LAS BASES DE LA ESPAÑA ACTUAL: *El reinado democrático de Juan Carlos I*, por Jose María García Gómez-Heras 177-180

PRIMO JURADO, J.J.: *Los generales de África*. por Juan Manuel Riesgo 181-184

Otras Publicaciones

CUENCA TORIBIO, J.M.: *Historia de la derecha en España.* 187

PAYNE, S. G.: *En defensa de la historia de España.* 189

LEDESMA RAMOS, R. (Edición crítica de Roberto Muñoz Bolaños): *¿Fascismo en España?* 191

ORDINE, N.: *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal* 193

MORENO JUSTE, A.; NÚÑEZ PEÑAS, V.: *Historia de la construcción europea desde 1945* 195

PAYNE, S. G.: *Perfiles de un hispanista* 197

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier 199

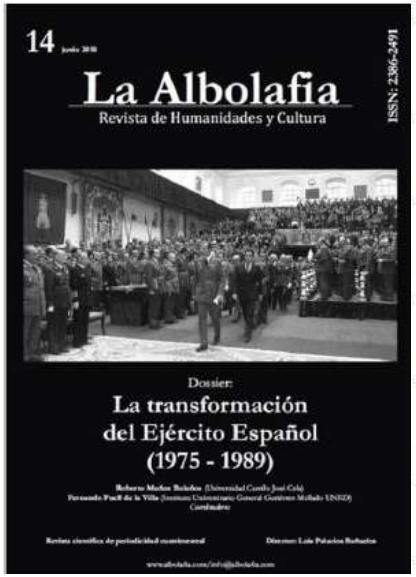
Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 201-202

Número anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados 203-204

Próximo Número 205



Dossier | La transformación del Ejército Español (1975 – 1989)

Introducción. Transición institucional, transición paralela y transición militar por Roberto Muñoz Bolaños y Fernando Puell de la Villa	7 - 14
Militares y civiles: movimientos involucionistas en el proceso de transición y consolidación democrática (1975 – 1986) por Roberto Muñoz Bolaños	15 - 37
Unión Militar Democrática: balance de una experiencia histórica por Fidel Gómez Rosa	38 - 59
La transformación de los Ejércitos de España por Jorge Ortega Martín	60 - 82
La reforma de la organización de la Justicia Militar española en la transición y consolidación democrática por José Luis Rodríguez-Villasante y Prieto	83 - 106
La incorporación de España a las organizaciones defensivas occidentales por Fernando Puell de la Villa	107 - 133
Antecedentes y primeras misiones en el exterior de las Fuerzas Armadas por José Luis Rodríguez Jiménez	134 - 155
La modernización de los Cuerpos de Suboficiales por Jerónimo Francisco Naranjo García	156 - 169
La IMEC y el reservismo por José Miguel Quesada González	170 - 184
Bibliografía temática por Roberto Muñoz Bolaños y Fernando Puell de la Villa	185 - 189

Miscelánea

Cuarenta años de democracia: Reflexiones por Luis Palacios Bañuelos	193 - 212
La familia ante el conflicto Padres - Hijos por Mª. Angelita Fátima Martín Sánchez	213 - 235

Reseñas bibliográficas

PALACIOS BAÑUELOS, L. (Coord.): *Stanley G. Payne. Perfiles de un hispanista* por Juan Andrés García Martín	238 - 240
MORENO ALONSO, M.: *Jovellanos, la moderación política*, por Luis Palacios Bañuelos	241 - 245

Colaboradores del Dossier

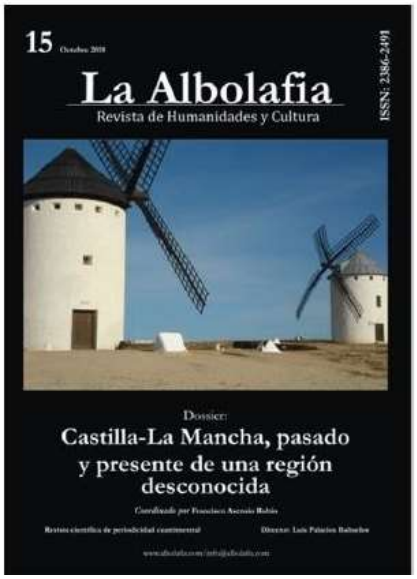
Colaboran en este Dossier	246

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	247 - 249

Números anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados	250 - 251
Próximo número	252



Dossier | Castilla-La Mancha, pasado y presente de una región desconocida

Introducción
por Francisco Asensio Rubio 7 - 9

Arqueología Prehistórica en Castilla-La Mancha
por Luis Benítez de Luego Enrich 10 - 34

Arqueología Protohistórica en Castilla-La Mancha: La Edad del Hierro
por Luis Benítez de Luego Enrich 35 - 55

El proceso romanizador en Castilla-La Mancha. Estado de la cuestión y últimas aportaciones
por Domingo Fernández Maroto 56 - 76

Los Espacios Naturales Protegidos de Castilla-La Mancha. Evolución histórica y tipología paisajística
por Óscar Jerez García, Manuel Antonio Serrano de la Cruz Santos-Olmo y José Luis García Rayego 77 - 99

Castilla-La Mancha contemporánea
por Ángel Luis López Villaverde 100 - 125

Castilla-La Mancha una identidad dispersa
por Alfonso González Calero 126 - 139

La formación de una región: los orígenes de Castilla La Mancha
por José María Barreda Fontes 140 - 145

La Enseñanza Primaria y las Normales en Castilla-La Mancha. Siglos XIX y XX
por Francisco Asensio Rubio 146 - 175

La Enseñanza Secundaria y Universitaria en Castilla-La Mancha
por Francisco Asensio Rubio 176 - 197

Bibliografía temática comentada
por Francisco Asensio Rubio 198 - 211

Miscelánea

Vino y cooperativismo: La Cooperativa "El Progreso" de Villarrubia de los Ojos (1917-2017)
por Francisco Asensio Rubio 215 - 234

Pedestales romanos para estatuas sedentes de la provincia Hispania Citerior: una aproximación
por David Martino García 235 - 245

José Castillejo, un liberal reformador de la Educación
por Luis Palacios Bañuelos 246 - 284

El Instituto-Escuela, obra de Castillejo, en el centenario de su creación
por Luis Palacios Bañuelos 285 - 304

Reseñas bibliográficas

CORTÉS ARRESE, M.: *Arte en Castilla-La Mancha*. Tomo I. De la Prehistoria al arte Gótico. Tomo II. Del Renacimiento a la actualidad, Toledo, Añil, 2017. 307 - 308

SÁNCHEZ LUBIAN, E.: *Luisa Alberca reina de los seriales en la radio de los 50*, Ciudad Real, BAM, introducción. 309 - 311

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier 312 - 314

Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 315 - 317

Números anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados 318 - 319

Próximo número 320 - 321

Dossier | INTEGRATION AND FUNDAMENTAL RIGHTS IN A GLOBALIZED WORLD

Introducción
por Cristina Hermida del Llano 9-14

PARTE I. INTEGRATION AND FUNDAMENTAL RIGHTS IN THE EUROPEAN UNION

Factor influencing the regulation of Human Rights in EU and its members states
por Boguslaw Banaszak 15-26

The charter of fundamental rights of the EU and protocol on the application of the charter of fundamental rights of the EU to Poland and United Kingdom
por Izabela Gawlowicz 27-34

The principle of protection efficiency and minority rights in EU law
por Rainer Arnold 35-42

Supranational protection of language rights in universal and european context
por Joanna Osiejewicz 43-50

Legal opinion on the analysis of the changes to the act on the Constitutional Tribunal and of the changes in the make-up of the Constitutional Tribunal in the light of the fundamental values of a democratic state of law lying at the base of the European Union, in particular article 2 of the treaty on the European Union
por Boguslaw Banaszak 51-60

From a quantitative to a qualitative migration and refugee system
por Heribert Franz Koeck 61-68

The interest of International Community in the EU Environmental Law
por Joanna Osiejewicz 69-84

Solidarity in the European Union
por Heribert Franz Koeck 85-92

PARTE II. THREATS TO THE FUNDAMENTAL RIGHTS IN A GLOBALIZED WORLD

Challenges and dangers that threaten the rights of an intercultural society in a globalized world
por Heribert Franz Koeck 93-104

The good administration principles and normativity
por Mihaela Miruna Tudorascu 105-110

Human trafficking, a challenge for contemporary society
por Ioan Ganfalean 111-116

Place, not race: affirmative action to redress segregation in the United States
por Sheryll D. Cashin 117-122

Special measures under the convention for the elimination of all forms of racial discrimination
por Carlos M. Vázquez 123-130

European integration of Ukraine: problems, challenges and perspectives
por Y. L. Boshytskyi 131-134

The refugee crisis in the European Union
por Cristina Hermida Del Llano 135-148

Sobre la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión
por Eugen Chelaru 149-166

¿Quo Vadis Europa?
por Víctor Hugo Ramírez Lavalle 167-174

Las respuestas del Estado Austriaco a los retos que plantean las cuestiones políticas de integración de la actual crisis de los refugiados
por Herbert Schambeck 175-179

Miscelánea

Reflexiones sobre una lacra social: la agrevisivdad infantil
por Fátima Martín Sánchez 183-198

Una aproximación históricaa la violencia en el deporte
por Álvaro Alzina Lozano 199-212

La importancia del pensamiento de Ratzinger en la defensa de la razón
por Vicente Ramos Centeno 213-218

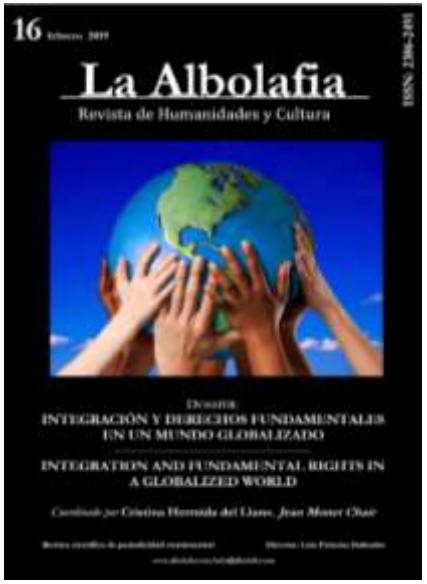
Reseñas bibliográficas

CASHIN, S.: *Place not race. A new visión of opportunity in America*
por Cristina Hermida del Llano 221-224

HERMIDA DEL LLANO, C.: *La mutilación genital femenina. El declive de los mitos de legitimación*
por Juan Antonio Delgado de la Rosa 225-226

SHITSHI NDOUBA, K.: *Agonie et fin de la première République du Congo-Kinshasa, Préface d'Alain Lubamba wa Lubamba*
por Cristina Hermida del Llano 227-228

ARNOLD, R. (Ed.): *The Convergence of the Fundamental Rights Protection in Europe. Ius Gentium: Comparative Perspectives on Law and Justice.*
por Cristina Hermida del Llano 229-230



PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Franco y el franquismo*
por José Luis Rodríguez Jiménez 231-234

PALACIOS BAÑUELOS, L.: *El camino a la democracia en España (1975-2018)*
por José María García Gómez-Heras 235-236

GUERRERO ANTEQUERA, M.: *Mansa Musa. El peregrino del desierto, Rey de Tombuctú*
por Juan Manuel Riengo 237-238

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este Dossier 241-243

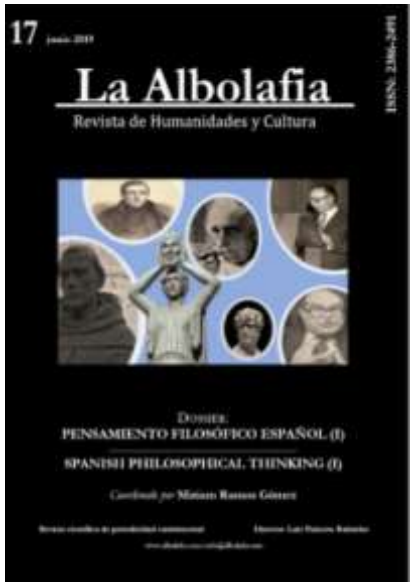
Equipo Editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura* 244-246

Número anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados 247-248

Próximo Número 249



Dossier | PENSAMIENTO FILOSÓFICO ESPAÑOL (I)

Introducción por Miriam Ramos Gómez	9-10
Lucio A. Séneca por Mª A. Fátima Martín Sánchez	11-24
La fecundidad del realismo vitoriano: defensa de derechos del hombre, de los pueblos, de la comunidad internacional por María Lourdes Redondo Redondo	25-46
La aportación de Jaime Balmes en la revalorización de la verdad por Carmen Mª Chivite Cebolla	47-66
Antonio Millán-Puelles: una filosofía realista de la idealidad por David Torrijos-Castrillejo	67-104
Julián Marías: metafísico español por Nieves Gómez Álvarez	105-137

Miscelánea

El exilio como clave ontológica en María Zambrano por Juana Sánchez-Gey Venegas	139-152
La matanza de frailes de 1834. Prensa y propaganda por Carmen Pérez Roldán	153-176
La arquitectura de Carlos IV de Luxemburgo (1347-1378). Una herramienta de poder en el siglo XIV por Pablo Gumiel Campos	177-195

Reseñas bibliográficas

STAR, C.: *Seneca* por Elena Martín Acebes	197-198
DE VITORIA, F. & OSUNA FERNÁNDEZ-LARGO, A. (DIR.): *Relecciones jurídicas y teológicas* por Mª Lourdes Redondo Redondo	199-202
BALMES, J.: *El criterio* por Carmen Mª Chivite Cebolla	203-204
SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, J.: *El pensamiento teológico de María Zambrano* por Godofredo Belver Cerrón	205-206
MILLÁN-PUELLES, A. & MILLÁN ALBA, J.A. (Ed.).: *Artículos y otros escritos breves* por David Torrijos-Castrillejo	207-210
RALEY, H.: *Inmortal Destiny* por Nieves Gómez Álvarez	211-212
ROLDÁN GARCIA, E.: *Pioneras del siglo XX. Un relato singular* por Luis Palacios Bañuelos	213-216
MORAL RONCAL, A. M.: *Estudios sobre asilo diplomático en la Guerra civil española* por Francisco Javier González Martín	217-220
FERRER-DALMAU, A.; CANALES, C.; DEL REY, M.: *De Felipe V a Felipe VI* por Jose Luis Rodríguez Jiménez	221-224
DI CESARE, D.: *Heidegger y los judíos. Los Cuadernos negros* por Vicente Ramos Centeno	225-228

Colaboradores del Dossier

Colaboran en este dossier	229-232

Equipo editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	233-236

Números anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados	237-238
Próximo número	239-240

Dossier | PENSAMIENTO FILOSÓFICO ESPAÑOL (II)

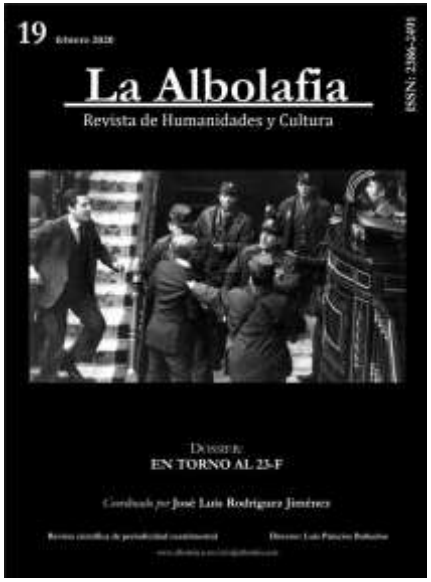
Introducción por Miriam Ramos Gómez	11-12
El entendimiento material en Averroes por Abel Miró i Comas	13-30
El problema de la eternidad del mundo en Maimónides. Fe, razón y creación "ex nihilo" por Abel Miró i Comas	31-59
Ramón Llull o el heterodoxo que quiso crear una ciencia plenamente cristiana por Antonio Bordoy Fernández	60-78
Una aproximación al problema antropológico del tener humano en Francisco Suárez por Mª Idoya Zorroza	79-100
Miguel de Unamuno: una filosofía de carne y hueso por Clara Fernández Díaz-Rincón	101-124
Tres escenarios para leer a Ortega hoy: política, técnica y estética por Adrián Pradier Sebastián y Pablo Frontela Asensio	125-163
Xavier Zubiri, la emoción del puro problematismo por Ángel Luis Gonzalo	164-186
Manuel García Morente, un filósofo de la vida humana por María Luisa Pro Velasco	187-206
Epílogo por José Mª García Gómez-Heras	207-211

Miscelánea

Crisis del héroe. (La dimensión ético-política de las *Meditaciones del Quijote*) por José Lasaga Medina	214-235
José Ortega y Gasset (1883-1955): la obra y sus intérpretes por Noé Expósito Ropero	236-243
Sobre la inteligencia sentiente. Una introducción a *Inteligencia y realidad* Por Ángel González Pérez	244-253
El realismo mágico en la pintura por Arina Shorokhova	254-265
Notas sobre la violencia infantil por Fátima Martín Sánchez	266-273
La V Región Militar durante el golpe de estado del 23-F por Roberto Muñoz Bolaños	274-299
Juan Palarea Blanes: 1780-1842. Por Francisco Asensio Rubio	300-326

Reseñas bibliográficas

DOMÍNGUEZ REBOIRAS, F.: *"Soy de libros trovador". Catálogo y guía de las obras de Raimundo Lulio* por Antonio Bordoy Fernández	329-331
TIRADO SAN JUAN, VÍCTOR M. (ED.): *El alcance del pensamiento de Francisco Suárez. Una mirada en el cuarto centenario de su muerte.* por Mª Idoya Zorroza Huarte	332-335
DE UNAMUNO, M.; Y VILLAR, A. (ED. LIT.); *Escritos sobre la ciencia y el cientificismo* por Clara Fernández Díaz-Rincón	336-339
ORTEGA Y GASSET, J.: *El espectador I-VIII* por Noé Expósito Ropero	340-343
GARCÍA MORENTE, M.: *Lecciones preliminares de filosofía.* por María Luisa Pro Velasco	344-346
ZAMBRANO, M.: *Claros del bosque, De la Aurora, Senderos.* por Cintia Candelaria Robles Luján	347-349
PRIMO JURADO, J. J.: Eso no estaba en mi libro de la Guerra Fría. por Luis Palacios Bañuelos	350-351
MACIAS FERNÁNDEZ, D.: Franco «nació en Africa»: los africanistas y las Campañas de Marruecos. por Luis Palacios Bañuelos	352-354
MUÑOZ BOLAÑOS, R.: Las conspiraciones del 36. Militares y civiles contra el Frente Popular. por Luis Palacios Bañuelos	355-360
Libros recibidos	362-364
Colaboradores del Dossier	



Dossier | En torno al 23-F

Introducción por José Luís Rodríguez Jiménez	9-12
La bibliografía y los documentales sobre el 23-F por José Luís Rodríguez Jiménez	13-52
El involucionismo militar tras el 23-F: fracaso y desaparición (1981-1986) por Roberto Muñoz Bolaños	53-78
La Policía española -Cuerpo Nacional de Policía y Guardia Civil- en el golpe de Estado del 23-F por Miguel Ángel Águila Sánchez	79-94
El ruido de sables hasta el 23-F. Una visión desde la revista "Fuerza Nueva" por Miguel Madueño Álvarez	95-110
La permanencia del imaginario franquista en los militares golpistas durante la Transición por Laura González Piote	111-132
Ensayo bibliográfico: La derecha (ultra, extrema, radical) en el escenario político actual: una radiografía del presente sin olvidar el pasado por Alfredo Crespo	133-140

Miscelánea

Carlismo, guerra y violencia: los sucesos del 3 de febrero de 1835 en Bolaños y sus consecuencias por Francisco Asensio Rubio	143-160
Cartografía del poder aéreo en el periodo de entreguerras (1919-1939) por Roberto Muñoz Bolaños	161-184
El aula como ámbito de interacciones sociales. Extractos, glosas y comentarios por Fátima Martín Sánchez	185-210
Los puertos francos y su influencia en el mercado del arte por Arturo Sánchez-Vasconcellos Méndez, Ana Vico Belmonte y Jesús Palomo Martínez	211-238

Reseñas bibliográficas

Javier Mariño de Gonzalo Torrente Ballester	241-242
Seis años de mi vida (1939-1945) de Federica Montseny	243-244
Socialista a fuer de liberal. Orígenes, desarrollo y consecuencias de la Guerra Civil española según un ministro del PSOE de Indalecio Prieto	245-246
Eugenio o proclamación de la primavera, de Rafael García Serrano	247-248
LA ESPAÑA SOÑADA. José Castillejo, un regenerador desde la Institución Libre de Enseñanza, por Isabel María Pascual Sastre	249-252

Libros recibidos

LA ESPAÑA SOÑADA. José Castillejo, un regenerador desde la Institución Libre de Enseñanza, de Luis Palacios Bañuelos	255-258

Equipo editorial

Componentes del Equipo Editorial de *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*	259-261

Números anteriores y próximo número

Números anteriormente publicados	262-263
Próximo número	264

Asociación de
Humanidades y Cultura
La
Albolafia

AKRÓN & CSED

ALMUZARA

Universidad
Rey Juan Carlos
Instituto de Humanidades