

# El seguro de obras de arte

por Abel B. VEIGA COPO

SUMARIO: 1.- Introducción. 2.- La obra de arte. 3.- El riesgo. 3.1.- *Cláusulas de cobertura*. 3.2.- *Cláusulas específicas de obras de arte*. 3.3.- *Riesgos excluidos*. 4.- Modalidades de seguros de obras de arte. 5.- La cuestión de la autenticidad de la obra de arte. 6.- La posible concurrencia temporal de seguros. 7.- Obligaciones específicas del asegurado. 8.- La valoración de las obras de arte: valor declarado. Pacto de estima. 9.- El cálculo de la prima. 10.- La siniestralidad.

## 1.- Introducción.

¿A qué riesgos están expuestas las obras de arte? ¿riesgos materiales, daños, responsabilidad civil? ¿riesgos económicos y de valoración de las obras, riesgos jurídicos, técnicos, del propio mercado del arte y la actividad profesional de quienes participan en él?, ¿cómo y conforme a qué parámetros se valora una obra de arte? Pensemos en un lienzo en un museo público, en un cuadro en una fundación, en una empresa, en el domicilio privado de cualquier particular, en esa misma obra cuando la misma es cedida o prestada para una exposición internacional itinerante por varios países, o en una escultura que está permanentemente en una vía pública, una colección privada, etc.. Son muchos los riesgos a los que una obra de arte, entendida ésta en un sentido amplio, puede verse sometida<sup>1</sup>. No obstante es un ámbito donde la siniestralidad es pequeña y donde el seguro tiene un amplio margen de recorrido.

Son muchas las obras de artes y muchos los mercados de arte como los protagonistas que participan en ellos y que tienen interés en asegurar o cubrirse de otro modo, los riesgos a los que las obras y la actividad profesional que rodea el arte, pueden sufrir. Intereses que concurren y se yuxtaponen pero son independientes, la del creador o artista de la obra, la del galerista, el marchante, al anticuario, la casa de subastas, el coleccionista, el museo, pero también quien transporta y se encarga de la seguridad y conservación de esas obras. Intereses unos dominicales, otros de uso, de depósito y conservación, de prestación de servicios, todos ellos valorables y cuantificables que, en caso de siniestro, se ven afectados simultáneamente, amén de los intereses no ya pecuniarios sino afectivos hacia ciertas obras de arte. Y como segundo elemento clave, su valoración, ¿cuánto y cómo se valora esa obra de arte?, ¿han de valorarse individualmente o dentro de una colección a valor global?, ¿vale más una obra aisladamente o integrada en una colección máxime si reúne la mayor parte de la obra de un autor?, ¿cuál es su valor si el autor vive y cuál en cambio si ya ha fallecido o si nunca realizó una exposición pública de su obra?, ¿conforme a qué criterios y por quién se realiza esa valoración?, ¿qué papel juega el valor estimado o pacto de estima en estos seguros? Una valoración que puede ser una mera declaración del titular de la obra individualmente, o a través de una lista exhaustiva de obras que posee y a las que da un valor alzado y global, siempre cuestionable en caso de siniestro y que no operará si el valor de mercado de la misma es otro siempre que sea inferior al valor declarado unilateralmente, pero que también puede realizarse a través de un pacto de estima o póliza

---

<sup>1</sup> Vid., BRIGNOLE-SARACCO, *L'assurance des objets d'art*, Paris, 1990, pp. 15 y ss.

tasada y que, a priori, juega en beneficio del asegurado, salvo fluctuaciones de precio de las obras, dado que no tiene ya que probar la preexistencia de la obra.

La gestión de esos riesgos es clave, fuere tanto por parte de una entidad pública o privada como por parte de un particular. Y lo es tanto en sus aspectos jurídicos, económicos, como técnicos<sup>2</sup>. Trasladar ese riesgo a terceros, o por el contrario, autoasumirlos a través de garantías propias con cargo al patrimonio o garantías públicas son las opciones. Estamos ante un genuino nicho del mundo del seguro<sup>3</sup>. Del seguro privado al no seguro, del seguro como complemento de otras garantías, pasando por la garantía –única y total- del Estado. La Garantía del Estado es un sistema de “seguro” público por el que el Estado español asume el compromiso de asegurar bienes de interés que se cedan temporalmente para su exhibición pública en algunas instituciones organizadoras. Se protegen estas obras frente a la posible destrucción, pérdida, sustracción o daño que puedan sufrir en el periodo comprendido entre el préstamo de la obra y el momento de devolución de la misma a su titular mediante una modalidad de seguro denominado "clavo a clavo", que cubre los riesgos desde el momento de la recogida de la obra en su lugar de origen hasta la devolución de la misma en el lugar designado por el prestador, incluyendo por tanto transporte y estancia<sup>4</sup>. Obras por tanto de especial interés y valor artístico histórico y que se ceden temporalmente para una exposición pública. No asume la garantía de bienes u obras propias, sino de terceros que son prestadas, cedidas, depositadas para exposiciones temporales y públicas, sin que se garantice tampoco cobertura alguna si la finalidad de la cesión es diferente a la de la exposición pública, como sería por ejemplo, la restauración misma de la obra de arte<sup>5</sup>.

Analizarlos, contemplarlos, reducirlos no se antoja una situación sencilla. Son múltiples paralelamente los intereses que se cruzan, como las titularidades jurídicas

---

<sup>2</sup> Sobre la dimensión económica de los seguros de arte, en profundidad, GÄRTNER, *Handbuch des Museumsrechts X. Versicherungsfragen im Museumsberich*, Opladen, 2002, pp. 19 y ss.

<sup>3</sup> Así lo califican también BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, L'Argus de la assurance, París, 2018, p. 5 cuando afirman: “L'assurance des objets d'art est une niche dans le marché de l'assurance, mais quelle niche ! Parler d'assurance d'œuvres d'art et d'objets de collection, c'est entrer dans le monde fascinant du marché de l'art et de ses enchères, pousser la porte des galeries, pénétrer dans l'intimité des collectionneurs, mettre un pied dans l'histoire de l'art et des musées”. Clásico el trabajo de NAUERT/BLACK, *Fine arts insurance: a handbook for art museums*, Washington, 1979, pp. 2 y ss.

<sup>4</sup> Así, se recoge en la web del ministerio de cultura. <http://www.mecd.gob.es/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html>. Véase la aportación de BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco teórico y jurídico”, *Museos.es*, 2006, nº 2, pp. 62 y ss.

<sup>5</sup> Insiste en la inaplicabilidad de la garantía del Estado a los bienes propios del museo o institución, aunque sea para participar en una exposición organizada por él en sus dependencias o el movimiento de obras entre distintas dependencias, BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco teórico y jurídico”, cit., p. 66. En Francia, la garantía del Estado parte de una cifra, 46 millones de euros, por debajo de ella debe entrar un seguro comercial. Así, CHASTANIER/SAUNIER, “Une approche unique. Les musées de France, des souscripteurs d'assurance pas comme les autres”, *Nouvelles de l'ICOM*, [[http://archives.icom.museum/icomnews2012-2\\_fr/files/assets/downloads/page0007.pdf](http://archives.icom.museum/icomnews2012-2_fr/files/assets/downloads/page0007.pdf)], 2012, nº 2, p. 12-13: “Cette garantie gouvernementale couvre le transport, le séjour dans le musée et le retour des œuvres. Pour pouvoir la solliciter, il convient notamment que le total des valeurs d'assurance des œuvres empruntées n'appartenant pas à l'État dépasse les 46 millions d'euros. Ainsi, la garantie ne peut pas couvrir la fraction des dommages inférieure à ce seuil minimum, en dessous duquel l'organisateur doit donc souscrire une assurance commerciale. Dans la mesure où ce système existe dans la plupart des pays organisateurs de grandes expositions, les musées de France, au nom d'un principe de réciprocité, l'acceptent facilement de la part de leurs partenaires étrangers, à condition que leur garantie réponde à leurs exigences.

disparas y simultáneas sobre esas obras. Máxime en un ámbito donde el intercambio, las transacciones, son constantes<sup>6</sup>. El riesgo, como en todos los ámbitos y facetas de la vida, está presente también en el arte. Tanto en la esfera privada como pública. En la obra de arte per se, en su manipulación, en su conservación, en su movilidad, en su entorno de seguridad, etc. Gestionarlo, minimizarlo, trasladarlo a terceros, o por el contrario, asumirlo propiamente, deparará situaciones bien diferenciadas y con un indudable impacto patrimonial<sup>7</sup>. Riesgos normales, frecuentes, asegurados, riesgos de terrorismo, riesgos por catástrofes naturales, irrumpen, como cualesquiera otros en estos seguros de arte.

Una obra de arte se manipula, es o puede ser frágil, se embala, viaja en unas condiciones de supervisión y conservación muy especiales, fenómenos como el calor, humedad, temperatura son claves en su conservación, se instala, se monta y desmonta en tanto riesgos dinámicos, pero también pueden surgir otros estáticos, como el robo, el agua, el incendio, la rotura, el desprendimiento, la agresión por parte del público, un acto terrorista, una catástrofe, etc., requiere emplazamientos específicos, idóneos, medidas y estándares de seguridad<sup>8</sup>. Sin duda el riesgo del transporte de obras de arte se convierte en uno de los grandes epicentros del aseguramiento de obras de arte, pues es ahí, donde se producen los niveles más altos de probabilidades de verificación de siniestros. Máxime si son múltiples los transportes de obras que estacional pero continuamente en el tiempo se ceden para exposiciones por ejemplo. Así, no es lo mismo que todas las obras y de una sola vez se muevan, se cedan y transporten por diferentes y combinados medios para una exposición que al cabo de un año sean varias las obras que autónoma e independientemente se trasladan de unos lugares otros, lo que encarece el seguro<sup>9</sup>. Gestionarlos, asumirlos, requiere especialización, conocimiento y pericia, porque estamos ante tangibles cuyo valor puede ser difícilmente calculable, como verificar su autenticidad, su autoría, etc. Y éste, el ámbito del arte, y más su aseguramiento, ha evolucionado en los últimos años en especialidad, en profesionalidad, pero sobre todo en concreción y antiselección de riesgos y límites de aseguramiento y capitales. Adaptando pólizas en función de la calidad y cualidad subjetiva del asegurado, la cuantía y valor de las obras, el destino de las obras, la actividad profesional del poseedor, los locales donde

---

<sup>6</sup> Como señalan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 5 “les œuvres d'art sont appelées à changer de main, à passer d'une collection à une autre et un jour peut-être à rejoindre un musée qui aura la charge de les exposer, de les faire connaître et de les prêter à travers le monde pour que ces œuvres continuent à enrichir notre patrimoine culturel”.

<sup>7</sup> Sobre la gestión del riesgo de obras de arte, véase WILLIAMS, “The management of risks associated with the property of museums”, *Museums Journal*, 1977, n° 77 (2), pp. 59 y ss.

<sup>8</sup> Véase la amplia descripción de peligros o riesgos que una obra de arte puede sufrir que sintetiza GÄRTNER, *Handbuch des Museumsrechts X. Versicherungsfragen im Museumsbereich*, cit., pp. 31 y ss.

<sup>9</sup> Por esta vía apunta, HISCOX, “Insuring works of art in transit”, *Art in transit. Studies in the transport of paintings*, [MECKLENGURG (Ed.)], Washington, 1991, pp. 79 y ss., p. 82 al afirmar: “Contrast the situation where a museum is making a series of individual loans throughout the year to the “blockbuster” exhibition such as the recent Van Gogh or the forthcoming Rembrandt shows. For the series of loans, the museum will use two or three different shippers from a list; and the transits will be a small part of the shipper’s annual turnover, each one being of minor importance on its own. Large exhibitions, on the other hand, generally have one organizer and one shipper per venue”.

se realiza la misma pudiendo cubrir garantías ante pérdida de alquileres o interrupción de la explotación por ciertas causas<sup>10</sup>.

Una aseguradora debe y ha de conocer todas estas contingencias, las circunstancias que, en definitiva rodean a una obra de arte, a un conjunto de ellas, a una colección, sea privada y particular, sea pública, así como las titularidades y sus límites, pues no es indiferente el aseguramiento privado del aseguramiento compartido y complementario cuando en frente está la garantía del estado que asegura las obras de un museo o de una exposición o bien íntegramente o bien mayoritariamente dejando campo abierto para el seguro.

El papel que juega el cuestionario de seguro y con él el deber de respuesta como deber precontractual de declaración del riesgo de cara a delimitar el riesgo real que debe valorar y tarificar la aseguradora, es primordial. El solicitante del seguro, futuro tomador tiene el deber de respuesta veraz y objetiva a todos los extremos que le preguntan y que inciden en la delimitación múltiple del riesgo (objetivo, subjetivo, cuantitativo, espacial o territorial y temporal)<sup>11</sup>. Pero al mismo tiempo constata o debería hacerlo, la preexistencia de la obra, el valor a través de precios de adquisición, de compraventa, o si la misma operó vía hereditatis, o a través de una donación, cuestiones que luego tendrán su importancia de cara a una hipotética indemnización y donde cotejar esos valores con el valor de mercado es o puede ser problemático. Extremos tales como la ubicación física de la obra de arte, la descripción y características constructivas del edificio donde la misma se halla, el valor individual y total conjunto de las obras a asegurar; si la obras están o estarán en tránsito por el país o por el resto del mundo así como los periodos de tiempo en que viajarán y estadias en exposiciones, préstamos, etc.; el tipo de transporte a realizar para mover las obras de arte; si el montaje y desmontaje de la obra de arte es profesional o no; el tipo de embalaje y empaquetamiento (condiciones de aislamiento, humedad, protección de golpes, aislamientos térmicos); contenedores metálicos y sus medidas de seguridad y conservación de las obras de arte; las condiciones de seguridad del edificio o lugar donde las obras se hallan (cerraduras, puertas exteriores e interiores, existencia de domos o tragaluces, protecciones metálicas en ventanas, filtraciones de aguas en techos y muros, alarmas en aberturas interiores y exteriores, sistemas de aire, calefacción, ...) así como la vigilancia humana y número de vigilantes (vigilantes privados, vigilantes empleados del asegurado, vigilancia armada, rondas de vigilancia cada 40 minutos cuando está cerrado al público, personal para visitas guiadas, ...); sistemas electrónicos (detectores de humo, de fuego, de movimiento, de aproximación a las obras de arte, si las obras cuentan con alarmas magnéticas, si hay sensores de luz ultravioleta, sensores termohumidografos de registro); a quiénes están conectadas las alarmas (a un tablero central en el museo, a la policía, a los bomberos, si hay monitoreo en cuarto central, etc.); equipos contra incendio (si cuenta con extintores y número, si cuenta con hidrantes, cantidad de agua suficiente para sofocar conato de incendio, si

---

<sup>10</sup> Las aseguradoras ofrecen así pólizas de seguro muy específicas, para coleccionistas, para museos, para galerías y marchantes de arte, anticuarios y restauradores, hasta pólizas para clientes privados. Así, véanse pólizas de Axa Art (Art Plus y Art), Hiscox (Fine Art) o XL Insurance (Artworks). Y donde se tienen en cuenta límites mínimos de valor, desde 50 a 80 mil euros mínimos, hasta la contingencia de que el número de obras cambie drásticamente a lo largo del periodo anual de seguro, permitiendo alguna compañía por ejemplo la cobertura de nuevas adquisiciones se garantizan automáticamente tan pronto como se adquieren por un periodo de dos meses y dentro del límite del 25% del monto asegurado.

<sup>11</sup> Sobre estos extremos in extenso nuestro trabajo VEIGA, *El riesgo en el contrato de seguro. Ensayo dogmático sobre el riesgo*, Cizur Menor, 2015.

cuenta con toma siamesa; rociadores automáticos; planes de emergencia en caso de incendio-robo o sismo, etc.). Suelen concluir estos cuestionarios con un inventario de las obras, donde se describe la misma (nombre de la obra, autor, técnica, medidas, año, certificado de autenticidad, situación y, finalmente, valor).

El seguro o el aseguramiento de obras de arte no cumple una finalidad holística, habida cuenta que, per se, no toda obra de arte está asegurada, ni puede estarlo, frente a todo riesgo<sup>12</sup>. El todo riesgo aséptico, puro, no existe. Sí en cambio un “todo riesgo salvo” excepciones, exclusiones, etc., en lo que no es sino una técnica antialeatoria, de antiselección de riesgos que está en cualquiera de las pólizas al uso<sup>13</sup>. Una obra de arte de escaso valor y un titular que solo esporádica u ocasionalmente compra una obra puede no tener mucho interés en el aseguramiento. En colecciones privadas y pequeñas existe una cierta tendencia al no aseguramiento o más bien resistencia al aseguramiento, o a hacerlo a través de pólizas complementarias, pero no a través de pólizas de arte individuales. Ni tampoco se hace siempre a través de una póliza única y específica, pudiendo existir coberturas complementarias en otros seguros, como los de hogar, para coberturas mínimas que salvo en casos de pólizas de grandes patrimonios presentan una cobertura deficiente en este ámbito<sup>14</sup>. Adviértase además como las pólizas multirriesgo hogar paquetizan estas coberturas en cajones de sastre amplios y con límites máximos a tanto alzado de cobertura cuantitativa que manifiestamente puede ser insuficiente para la reparación íntegra del daño en caso de siniestro.

La figura del coleccionista privado (sea en colecciones de patrimonios familiares o en colecciones empresariales) y las instituciones, sobre todo públicas, son claves en este aseguramiento específico<sup>15</sup>. Máxime en obras de arte que componen la base o colección permanente de exposición de un museo que expone o tiene depositados fondos de titularidad pública<sup>16</sup>. La cuestión cambia cuando un coleccionista compra asiduamente en el mercado tanto nacional como internacional obras de arte que ingresan en una colección de arte cuyo valor se modifica constantemente. El componente internacional está presente

---

<sup>12</sup> Contra, CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, *El seguro privado de obras de arte*, Madrid, 2015, p. 49 que apela no obstante al “todo riesgo”, aseverando como la doctrina apunta que la cobertura “a todo riesgo” para este tipo de obras constituye una “verdadera necesidad”.

<sup>13</sup> Por esta vía apuntan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, cit., p. 40 y en la que nos ofrece un cuadro de exclusiones en función de los avatares por los que la obra pueda pasar. Contraponen esto todo riesgo salvo exclusiones a un todo riesgo “séjour” o “stay risk” para obras que permanecen ubicadas en un único emplazamiento; véase sobre la antiselección de riesgos y la aleatoriedad del contrato, nuestras aportaciones en VEIGA, *Tratado del contrato de seguro*, I, 5ª ed., Cizur Menor, 2017; VEIGA, *El riesgo en el contrato de seguro*, Cizur Menor, 2015.

<sup>14</sup> Sobre esa resistencia al seguro, vid., MARTIN, “Dossier Art: Quand l'assurance habitation montre ses limites”, *New Insurances*, 28/10/2009, señala como “Les possesseurs d'œuvres d'art, même d'artistes inconnus, sont peu assurés en France. D'après les experts, moins d'un Français sur cinq souscrit une assurance spécifique, pensant que l'assurance multirisque habitation suffira à couvrir leurs objets d'art. Ce point reste vrai jusqu'à un certain montant”.

<sup>15</sup> Sobre los distintos potenciales asegurados que tienen interés en el arte, vid., BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., pp. 20 y ss., donde analiza los principales actores del mercado del arte.

<sup>16</sup> Así, ALEMÁN/MARTÍNEZ, “Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles”, *AFDUAM*, 2015, nº 19, pp. 439 y ss., p. 450, señalan cómo para estos fondos no es habitual su aseguramiento: “El motivo fundamental es que en la actividad de los museos las obras de arte que forman una colección no se consideran bienes de inversión, por lo que en caso de pérdida no se considera prioritaria su conversión a valor económico”.

en el mundo del arte, también en su aseguramiento. Las obras de arte se mueven, viajan, se prestan, aunque también pueden conservarse en un único lugar sin jamás exponerse al público. Piénsese por otra parte y a título singular en la ingente cantidad de obras que en estudio, en taller, en su vivienda puede simplemente tener y poseer el artista. A ello únanse en el mundo del arte, además de las colecciones, los museos, las grandes exposiciones, los restauradores, galeristas, casas de subasta, marchantes, transportistas..., una serie de profesionales, que interesan, trabajan con obras de arte, etc.<sup>17</sup>.

Un particular que posee en su casa, en su empresa, obras de arte, sin duda tiene interés en asegurarse frente a determinadas contingencias, aunque quizás no a contratar un seguro ad hoc y específico, si bien sí otro que cubra de un modo u otro algunos riesgos de modo colateral<sup>18</sup>. El valor, la antigüedad, la autenticidad, la técnica, el ser parte o no de una colección, la autoría, etc., condiciona el valor económico de la misma. No todo seguro, multirriesgo o no, asegurará estos objetos, o lo hará suficientemente pues podrá asignar un contenido unos mínimos sobre ciertos daños en obras de arte que no excedan de ciertos umbrales de valor.

Desde la óptica del riesgo los dos grandes bloques enucleadores de la delimitación material del riesgo oscilan entre los daños materiales que la obra puede sufrir y los daños por responsabilidad civil causados a la obra<sup>19</sup>. Garantías por daños a la obra versus garantías de responsabilidad civil a los terceros que profesionales u otras personas causan a la obra de arte, sea involuntariamente, sea voluntariamente. Pensemos en el galerista que puede tener su propio stock pero también la obra de artistas que expone en su galería para la venta. Genéricamente las pólizas contienen cláusulas genéricas que describen el objeto del seguro, a saber: *“El presente seguro cubre los bienes del asegurado o bienes de tercero que estén bajo su responsabilidad, según se especifica en la póliza, contra todo riesgo de daños materiales o pérdidas a consecuencia de cualquier causa externa de carácter accidental, súbita e imprevista, con excepción de daños materiales o pérdidas por riesgos específicamente excluidos.* Siendo lo normal que los riesgos cubiertos sean de acuerdo a la cobertura denominada “de pared a pared”<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Sitúan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 20 al marchante de arte como una de las principales figuras en el mercado del arte. Es quien compra y revende obras u objetos de arte. Suelen especializarse en un periodo, un género o una época precisa. Identifica en salas, en galerías, en casas de subastas, en exposiciones, en particulares o directamente con artistas “des piè ces qu’il vendrá ensuite à un acheteur”. Puede valorar y evaluar la obra de arte, autenticarla y si es necesario, hacerla restaurar por un artista especializado, así como organizar exposiciones temáticas en galerías de cara a poner en valor la obra y obtener su venta; al lado del marchante, está el anticuario, el galerista, el comisario de una exposición.

<sup>18</sup> Así, afirma PEÑA, “El seguro de obras de arte, un negocio que enamora”, PymeSeguros, 2016, nº 51, pp. 12 y ss., p. 13 “el propietario va a hacer lo imposible por no poner en riesgo el objeto asegurado. Eso también hace que sean más reacios al aseguramiento. Pero hay que decirles que el seguro no protege la obra en sí, porque es única, sino el esfuerzo que ha hecho el propietario para conseguir la obra. Algo que sí les convence”.

<sup>19</sup> Enumera los tres riesgos más frecuentes que acaecen, agua, incendio y robo, ALBERTUS, “Bien assurer ses oeuvres d’art”, [/www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-uvres-d-art\\_5119944\\_1764999.html](http://www.lemonde.fr/marche-de-l-art/article/2017/04/29/bien-assurer-ses-uvres-d-art_5119944_1764999.html), “Quels sont les risques les plus fréquents ? Un tiers relève des accidents : le vase qui se casse, le tableau qui tombe. Viennent ensuite le dégât des eaux, puis l’incendie où le sinistre est plus sévère. Le vol arrive en fin de palmarès: «Avec la généralisation des alarmes et le contrôle du recel, il y a de moins en moins de vols depuis 1980 »

<sup>20</sup> Así, Póliza AXA seguros para obras de arte, que en su cláusula 2ª describe este seguro “de pared a pared” como cobertura que inicia desde el momento en que se desmonta dicha obra de su repositorio o punto de

El paradigma cambia cuando lo que se expone al riesgo es una exposición de obras de arte sea ésta temporal o permanente, pública o privada, que proceden de múltiples lugares y diferentes propietarios, sean éstos particulares o no, estatales, instituciones privadas, fundaciones etc., y en los que el elemento de la internacionalidad está presente<sup>21</sup>. Es la movilidad, el traslado de obras de un lugar a otro, el préstamo, la cesión, el depósito, etc., el que, sin duda, multiplica el riesgo, pero también la necesidad y conciencia de tener aseguradas estas obras, bien sea por el titular dominical bien lo sea por el responsable de la exposición, o del museo o institución al que se cede temporalmente la obra para su exposición pública<sup>22</sup>. Y aquí el camino es dual, o seguro, o asunción propia del riesgo y, en su caso el siniestro. Algo que se activa a través de la garantía del Estado así como la existencia de ciertos acuerdos o compromisos bilaterales entre instituciones que se prestan y ceden sistemáticamente obras de arte, lo que no empece que, para los riesgos más importantes y puntuales sí se aseguren ciertas contingencias<sup>23</sup>.

Es el préstamo de obras diversas y de diferentes titulares el que, sin duda, configura uno de los principales tipos o modalidades asegurativas<sup>24</sup>. Pero es también esta

---

exhibición, durante su tránsito, y hasta que quede nuevamente en dicho repositorio o punto de exhibición o en algún otro punto designado por el propietario o su representante. La cobertura extiende protección a los bienes mientras se encuentran en tránsito, en almacenaje previo o posterior a su exposición y en exposición o no, dentro de (país X) y/o resto del mundo según se haya indicado en la especificación de la póliza.

<sup>21</sup> De ahí que LA FORÊT, *Le marché de l'assurance de oeuvres d'art: vitrine de l'assurance sans avenir ou niche à exploiter*, These, MBA ENASS, 2012, se pregunte en p. 11 “La dimension internationale de certains aspects du marché des œuvres d'art se répercute-elle sur le marché d'assurance des œuvres d'art? Ainsi se pose la question: les assureurs peuvent-ils opérer purement localement ? Doivent-ils se focaliser sur leur marché local ? Dans ce cas, ne risquent-ils pas de se priver de certaines opportunités ? Ou bien, l'importance des échanges entre pays est-elle devenue telle que le marché de l'assurance des œuvres d'art ne peut se permettre de faire l'impasse sur l'international?”

<sup>22</sup> Sobre el préstamo de obras de arte, véase el caso *Cleveland Museum of Art v Capricorn Art International SA & Anor*, Queen's Bench Division (Commercial Court), 2 de octubre de 1989, [1990] 2 Lloyd's Rep. 166; [<https://www.i-law.com/ilaw/doc/view.htm?id=150234>] y el que se presta un relicario y una placa que ulteriormente sufren daños.

<sup>23</sup> A favor de fomentar estos compromisos bilaterales de no aseguramiento, BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco jurídico y técnico”, cit., p. 63 [<https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:4c88bbb7-7601-47c7-81e8-2ae08e6284bf/rev02-benito-burgos.pdf>], p. 63 que insta a acuerdos o compromisos bilaterales o multilaterales de no aseguramiento, a través de los cuales las instituciones se comprometen a no exigir la contratación de seguros para sus intercambios recíprocos o limitarlos tan sólo a determinados momentos o a ciertas coberturas. No obstante, y si bien acuerdos de este tipo pueden ser útiles en situaciones y para instituciones muy concretas, distan todavía mucho de ser una solución de alcance global para la problemática que hoy plantean los seguros de exposiciones. Para el autor el seguro debería existir únicamente para los momentos de transporte y manipulación de la obra, pero no cuando está expuesto, si bien a lo sumo la restauración pero no el demérito.

<sup>24</sup> Lo que no obsta a que pólizas genéricas de seguros de obras de arte sí incluyan cláusulas temporales y/o de nuevas adquisiciones, y que cubre los bienes asegurados, obras de arte, de otros titulares sobre los que el asegurado tenga la obligación de asegurar, así como las nuevas adquisiciones del asegurado de “pared a pared”. Coberturas que amplían la suma asegurada hasta un 10% especificada en la póliza, notificando a la compañía aseguradora dentro de los 15 días naturales subsecuentes a la adquisición de dichos bienes y pagando la prima adicional correspondiente. El asegurado deberá notificar y proporcionar a la aseguradora la relación y avalúo de dichos bienes, para efecto del pago de la prima que corresponda por este concepto.

actividad la que, sin duda, encarece el coste de la propia exposición<sup>25</sup>. Ya no solo la garantía de preservar la integridad holística de las obras que conforman la exposición, sino su traslado, embalaje y desembalaje, medidas de seguridad idóneas así como ambientales, la misma integridad de la obra que puede estar conformada por distintos elementos o piezas, o juegos, su descabamiento<sup>26</sup>. Es la responsabilidad del prestatario, del museo, del comisario de la exposición frente a estas obras prestadas la que requiere aseguramiento. Un aseguramiento dinámico y a la vez estático, que requerirá medidas proactivas de organización, de habilitación de espacios, sedes, lugares, fechas, pero sobre todo de seguridad idóneas para preservar la integridad de cada obra, traslados de las mismas, colocación, etc., y que será objeto de análisis antiselectivo del riesgo por la aseguradora, pero también por el prestamista y titular –privado o público- de la obra de arte a quien “interesa” tanto como titular dominical o por cualquier otro título de la obra, y por tanto interesa en el seguro, como por el conocimiento y valoración de valores económicos, conservativos y de custodia y seguridad. Piénsese además cuando el préstamo de obra o cesión limitada tiene un carácter internacional. O aquellos supuestos en los que el coleccionista requiere una póliza de arte de dimensión internacional que cubra toda su colección o colecciones que tiene en diversos puntos del mundo. Póliza en suma para coleccionistas de obras de arte de residencia múltiple. O el galerista que tiene en depósito obras de arte de artistas de diferentes países del mundo y que han de organizar el transporte de esas obras a la galería. Intercambios internacionales entre galeristas y distribuidores de arte por ejemplo requieren esos aseguramientos con marcado cariz internacional. Los casos de ferias o bienales de arte en las principales capitales del mundo.

Como también cuando se asegura continente y contenido de un museo. De una galería de arte tanto en obras expuestas propias o de terceros, como en las almacenadas. Como cuando se transporta una obra, o cuando la misma se somete a un delicado proceso de restauración. Los riesgos están presentes en todo momento. Como lo están ante la conservación de la propia obra, su uso, su depreciación artística, su contaminación, su oxidación, etc.

## 2.- La obra de arte

Pero ¿qué son las obras de arte y que objetos, expresión artística de una persona, pueden enmarcarse bajo este genérico concepto?<sup>27</sup> Obras de arte, bienes culturales, etc.,

---

<sup>25</sup> En este punto, cifra BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado: marco jurídico y técnico”, cit., p. 63 entre un 20 % y un tercio el coste del seguro respecto al presupuesto de una exposición de obras de arte. Así, “A mayor riesgo corresponde, en buena lógica, mayor gasto en seguros, de tal manera que las cantidades destinadas actualmente a esta partida alcanzan, por término medio, en torno al 20% del coste total de la exposición, pudiendo en algunos casos llegar a alcanzar hasta un tercio o más del presupuesto total de la misma”.

<sup>26</sup> Véase la importante radiografía que sobre este seguro que asume los riesgos de préstamos de obras para exposiciones, etc., realiza BENASSAR CABRERA, “El seguro de las obras de arte”, Revista de los Museos de Andalucía, 2009, nº 11, pp. 85 y ss., y que, en p. 88 señala: “... se trata de objetos singulares de incalculable valor, únicos e irremplazables, y que las propias aseguradoras los consideran como “objetos de lujo”. Estos objetos singulares deben ser asegurados no sólo frente a los daños propios (incendio, robo, pérdida, demérito, etc...), sino frente a la posible responsabilidad civil en que pueda incurrir por error o fallo de aquellos responsables de la manipulación”.

<sup>27</sup> Sobre las dificultades y los perímetros de ese concepto de obra y bien cultural, ya se pronunciaba en un estudio de derecho comparado UHL, *Der Handel mit Kunstwerken im europäischen Binnenmarkt*, Berlin,

que conforman sin duda el interés y objeto de protección patrimonial<sup>28</sup>. A título enunciativo pero no limitativo las pólizas de seguro entienden por tales: cuadros, pinturas, dibujos, mobiliario antiguo, grabados, litografías, fotografías, tapices, alfombras, mosaicos, cerámicas, manuscritos, libros, porcelanas, cristalerías, esculturas, sellos o monedas que formen parte de una colección, artículos elaborados con metales preciosos y/o piedras preciosas, objetos con baño de oro o plata y cualquier otro objeto al que se le atribuya un valor histórico o mérito artístico. Pero al mismo tiempo otros bienes son susceptibles de agruparse bajo este tipo de pólizas, como por ejemplo las colecciones de coches clásicos y de alto valor. Como colecciones filatélicas, manuscritos, incunables, numismáticas, de vinos, o incluso colecciones de armas, comics, abanicos, vinilos, y un largo etcétera. Ahora bien, ¿son en puridad estos últimos obras de arte, o meros objetos de colección aunque las pólizas de seguro los agrupen como obras de arte y admitan su aseguramiento o deben quedar al margen los bienes de segundo mano, pero también antigüedades, como también objetos de colección?<sup>29</sup>

Bienes todos ellos que además han de perimetrarse dentro de unos contornos de riesgos y su delimitación, tanto desde planos subjetivos, como objetivos, temporales, espaciales, cuantitativos o valorativos. Seleccionar riesgos, o por mejor decir, antiseleccionarlos, discriminar aquellos que son objeto de garantía de los que son excluidos. La exposición al riesgo varía en función de la ubicación, la privacidad o publicidad de las obras de arte. No es lo mismo que la misma radique en un domicilio particular que lo haga en un museo, en una institución pública o privada, o simplemente que la misma se halle en la calle, en una plaza, en un parque<sup>30</sup>. Piénsese además la titularidad de las obras de arte, si las mismas son o no fondos de titularidad pública o privada, la permanencia expositiva de las colecciones, o por el contrario su carácter de préstamo temporal y el aseguramiento de ambas contingencias. Para ello será capital

---

1993, pp. 115 y ss. También distinguen entre obra de arte, objeto de arte y bien cultural, BRISAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, cit., p. 10 a 12.

<sup>28</sup> Advierte CARDUCCI, “Complémentarité entre les Conventions de l’UNESCO de 1970 et d’UNIDROIT de 1995 sur les biens culturels”, *Rev. dr. unif./Uniform Law Review*, 2006, nº 11, pp. 93 y ss., p. 95: “Le terme de bien(s) culturel(s) peut paraître à la fois étroit et vaste. D’un point de vue juridique, et plus exactement de celui du régime applicable aux biens, ce terme paraît étroit, ne couvrant que les biens dont la spécificité culturelle est telle que l’auteur de ce régime (législateur, pouvoir réglementaire ou jurisprudence selon les pays) accorde à ces biens des dérogations, plus ou moins étendues, par rapport au droit “commun” des biens. D’un point de vue culturel, mais également juridique dans une mesure grandissante, le terme “bien(s) culturel(s)” apparaît vaste, en ce que de tels biens présentent une grande variété de catégories, de formes et ainsi d’exigences de protection”. [<https://www.unidroit.org/english/publications/review/articles/carducci-ulr-2006-93.pdf>]

<sup>29</sup> Claro en este punto LA FORÊT, cit., p. 14 cuando habla de los límites a la definición jurídica de obra de arte y distingue entre ésta y el mercado de ocasión, los objetos de colección, antigüedades, o incluso formas de arte digitales, o trabajos con elementos informáticos. Recuerda como « Des assureurs comme Hiscox ou AXA Art ne veulent pas assurer des œuvres avec des éléments informatiques. C’est à la fois de l’art et pas de l’art. Cela ne rentre dans aucune case. »

<sup>30</sup> Así, HISCOX, “Insuring works of art in transit”, cit., pp. 79 y ss., señala “it is useful to begin by analyzing the way in which insurance premiums are set. Insurance premiums vary greatly according to the risk to which a work of art is exposed. At one extreme is a tention bronze sculpture permanently on display in a museum that is temperature controlled and patrolled regularly by guards; at the other extreme is a fragile item such as a glass goblet that a dealer carries in the back of the car from one trade fair to another. In assessing a risk, underwriters look first at the nature of the work of art; then at the degree of movement to which it is exposed; then at the level of care and protection it is given; and finally, having weighed these factors, they assess the likelihood of varying perils, such as fire, theft or accidental damage.

determinar la autoría, la autenticidad de la obra, la técnica, la antigüedad, los materiales empleados, etc., amén de la ubicación espacial, territorial, y la movilidad misma de la obra en caso de su cesión o préstamo para una exposición temporal. El aseguramiento proyectará no solo el riesgo asegurado o cubierto, si no, sobre todo, en esa definición y perimetración del riesgo, aquél que es excluido o que, precisa de la garantía del Estado o la garantía pública, y donde el seguro, en obras de titularidad pública juega un papel complementario que también supone un menor coste del seguro en sí mismo<sup>31</sup>. Aseguramientos además que pueden exonerar de responsabilidad a contratistas<sup>32</sup>.

Y sí en la identificación y delimitación objetiva de lo que es obra de arte es clave no lo es menor, a sensu contrario, los bienes que son expresamente excluidos de entrar en esta categoría de obras de arte dentro de la perimetración que llevan a cabo las aseguradoras, y entre las que se incluirían: bienes con daños preexistentes (sean o no conocidos por el asegurado); bienes falsificados o duplicados por cualquier técnica o medio; bienes fuera de las ubicación efectuadas en la póliza; bienes sin avalúo; copias y copias fieles; dinero en efectivo, valores y billetes o documentos mobiliarios; obras que adolezcan de certificados de autenticidad, etc.

No cabe duda que el nervio mismo del aseguramiento de obras de arte radica, amén de la antiselección del riesgo, en la valoración de la propia obra<sup>33</sup>. La tasación es clave también en el seguro amén de cualesquier otro negocio jurídico<sup>34</sup>. Su especialización, la valoración objetiva, técnica y profesional de la misma. La volatilidad de la misma<sup>35</sup>. Máxime si, como sabemos, en la técnica del seguro es primordial sentar el valor del interés asegurable

---

<sup>31</sup> La Ley de Patrimonio Histórico Español establece, en su D. A. 9ª, en aras a facilitar las exposiciones en museos públicos, la posibilidad de que el Estado se comprometa a indemnizar por la destrucción, pérdida, sustracción o daño de obras de relevante interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico que se cedan temporalmente para su exhibición pública a museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal que sean de competencia exclusiva del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y sus organismos públicos adscritos.

<sup>32</sup> Así, ALEMÁN/MARTÍNEZ, “Experiencias jurídicas en relación con la organización, la actividad contractual y la fiscalidad de museos españoles”, cit., p. 450 señalan: “Las pólizas de seguro para obras prestadas para su exposición temporal suelen incluir también una cláusula de exoneración a contratistas, por la que la aseguradora renuncia a repetir contra las empresas encargadas del transporte y manipulación de las obras (normalmente, salvo que el siniestro se hubiera producido por negligencia grave o dolo)”.

<sup>33</sup> Como bien señala en su artículo VEGUE RODRÍGUEZ, “El seguro de las obras de arte”, Revista Trebol, nº 50, 2009, año XIV/1, <http://www.mapfre.com/mapfrere/docs/html/revistas/trebol/n50/articulo2.html>: “El valor intrínseco de las obras de arte como piezas únicas con un elevado poder de representación histórica, cultural o religiosa, hace difícil su valoración económica. Debe ser realizada por expertos cualificados internacionalmente, ya que será el reaseguro quien asuma la parte más importante del riesgo, aportando capacidad y experiencia”.

<sup>34</sup> Vid., entre otros, CASINI, La tutela e la valorizzazione dei beni culturali”, *Il diritto dell’arte, La protezione del patrimonio artistico*, vol. 3, [NEGRI-CLEMENTI/STABILI ( a cura di)], Roma, 2014, pp. 13 y ss.; en esta misma obra, la aportación de PETRAROIA, “La valorizzazione come dimensione relazionale della tutela”, cit., pp. 41 a 50; pero sobre todo la obra colectiva, *La tassazione delle opere d’arte*, [SCARIONE/ANGELUCI ( a cura di), Roma, 2014.

<sup>35</sup> Afirman ALEMÁN/MARTÍNEZ, cit., p. 449 como uno de los problemas más delicados en los contratos de seguro de obras de arte es la volatilidad del valor de los bienes asegurados. Como consecuencia de esa volatilidad, las fluctuaciones del valor del interés asegurado podrían conducir a una gran incertidumbre en la determinación de las indemnizaciones en caso de pérdida o deterioro accidental de la obra, por la aplicación de la regla de proporcionalidad en casos de infraseguro y sobraseguro.

y la suma asegurada concreta. Lo que no impide que, en este ámbito, quepa, cómo no, la aplicabilidad de las pólizas estimadas<sup>36</sup>.

Existen museos donde la coberturas de seguro únicamente se dispensan para los traslados, para el transporte de las obras a exposiciones o cesiones temporales de las mismas. El valor incalculable de los fondos artísticos de un museo difícilmente puede entrar en el mercado asegurador, incluso el reasegurador<sup>37</sup>. Es la cobertura del Estado, la garantía de Estado, y el seguro privado, incluso la combinación de ambas, las que aseguran esos riesgos de la integridad de la obra durante el transporte<sup>38</sup>.

### 3.- El riesgo.

Conocer el riesgo, valorarlo, seleccionarlo, asegurarlo es la clave de bóveda de todo seguro. Y cómo no, en el seguro de obras de arte. Saber qué riesgos se ciernen sobre este particular y plural objeto es central. Riesgos materiales, físicos sobre la propia obra, (desde su estado natural, conservación, seguridad, hasta condiciones de embalaje en caso de viaje)<sup>39</sup>; pero también riesgos económicos de la propia actividad profesional de quienes participan en el mercado del arte, riesgos jurídicos por ejemplo ante obras que proceden del tráfico ilícito o de obras robadas, riesgos financieros, etc., conforman la causa sin

---

<sup>36</sup> Así, señalaba ya PARTESSOTI, *La polizza stimata*, Padova, 1967, p. 141, nota 71 la disputa judicial Mikhaïloff v. Lloyd's Londres, en tema de aseguración frente al robo de cuadros de autores asegurados con póliza estimada. Se trató de un robo en el que se sustrajeron desde cuadros de Rubens a Van Dyck, Reni, etc., la sentencia del Tribunal de Monaco de 7 de junio de 1957. RGAT, 1957, p. 392, con nota de Besson, y que consideró inadmisibles pericial, hecha con fotografías, para verificar la autenticidad de los cuadros, fotografías que, por su parte fueron clave para la contratación del seguro. Ulteriormente la sentencia de Apelación de Monaco de 3 de febrero de 1958, RGAT, 1958, pp. 394 y ss., reformó la anterior sentencia y ordenó un nuevo dictamen pericial para establecer el valor de los cuadros robados, obligando a los peritos a motivar específicamente la valoración. La Corte de revisión judicial de Monaco, en su pronunciamiento de 20 de abril 1961 “respinse i ricorsi riuniti” contra la sentencia de 3 de febrero de 1958.

<sup>37</sup> Significativas las declaraciones de FERNÁNDEZ DE HENESTROS, en la entrevista sobre “Los seguros de obras de arte” que se lleva a cabo en el nº 50 de la revista *Trebol*, 2009, año XIV, pp. 15 y ss. donde señala, p. 17: “Las obras del Museo se aseguran siempre que resulta necesario desplazarlas fuera del Museo, ya sea para exposiciones temporales o por cualquier causa relacionada con su conservación. El seguro es siempre a todo riesgo en la modalidad de “clavo a clavo”. La cifra se puede situar entre el 60 y 70 por ciento dependiendo del tipo de exposición. Obviamente la contratación de los seguros corresponde a la institución que organiza la exposición. La seguridad de las obras durante los desplazamientos está garantizada por la policía nacional, que tiene la obligación de escoltarlas hasta su destino”.

<sup>38</sup> Claro sobre los riesgos durante el transporte HISCOX, “Insuring works of art in transit”, *Art in transit. Studies in the transport of paintings*, [MECKLENGURG (Ed.)], Washington, 1991, pp. 79 y ss., p. 80 cuando afirma: “It is clear that a painting hanging on a wall is far less exposed to risk than a glass goblet traveling around the country. But what precisely are the increased risks in transit? Mostly they are accidental damage and theft. To a small degree, there is an increased war risk (the article may be in an airplane that is bombed) and an increased chance of water damage. But, conversely, a painting on display is more vulnerable to a deranged person who might slash it with a knife than when it is in transit and out of the public gaze

<sup>39</sup> BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 44 abordan las condiciones de embalaje de una obra de arte para calibrar el riesgo asegurado. Advierten como las pólizas interfieren exigiendo que las condiciones de embalaje han de ser “conformes a las prácticas de la profesión” y además se debe “choisir des emballeurs travaillant selon les règles de l'art (aux nomes habituelles de la profession)”. Otras pólizas exigen por ejemplo que el embalaje ha de hacerse igual o mismo por quien lo hace en una galería de arte.

duda del contrato de seguro<sup>40</sup>. Riesgos asegurables frente a riesgos excluidos expresamente por la aseguradora, garantizados frente a inasegurables que nada tiene que ver con el excluido, intensidades y probabilidades modalizados por las circunstancias que concurren y acaecen en un momento determinado<sup>41</sup>. Riesgos en suma que, asumidos por el asegurador, se socializan, se mutualizan<sup>42</sup>. Pero sobre todo se valoran y se evalúan. Se estiman, bien sea por aproximación, estadística y mutual, bien por certezas. Como ya señalamos los dos grandes paradojas del contrato de seguro, pero, sobre todo, del riesgo vienen por el álea y por la certidumbre. ¿Es cierto lo que es aleatorio?, ¿es aleatorio lo que es cierto?

El riesgo es el eje vertebral del contrato de seguro, ayuda a definirlo, lo dota de contenido y esencial. Amén de perimetrar qué es y qué no una obra de arte, un bien patrimonial, cultural, etc., está la perimetración de los riesgos que sí se incluyen y aseguran en una póliza de arte. Pero la forma y la expresión, el medio, en suma, modula finalmente la esencia misma del alcance de los derechos del asegurado<sup>43</sup>. Un alcance y unos derechos que vienen, en cierto modo, condicionados por la forma, la esencia, la descripción material y formal de esos riesgos. Máxime en obras de arte que no son caracterizadas por su quietud permanente, sino por cesiones, exposiciones itinerantes, etc. Descripción disímil para unos u otros contratos de seguros, del ramo y modalidad que fueren. Descripción que permite la evaluación y, en su caso, la graduación del riesgo. Actitudes, declaraciones, buena fe, antiselección fáctica del riesgo asumible y asegurable, selecciones adversas, juegan un papel crucial en la selección misma del riesgo<sup>44</sup>. Una selección en la que la delimitación, la redacción en suma del condicionado o cláusulas, la concreción, claridad y sencillez, como corolarios de la necesaria transparencia y, por tanto, amparadora y tuteladora de los derechos del asegurado, edifican la consistencia y el perímetro real de los verdaderos derechos del asegurado toda vez que la amplitud y alcance cierto y objetivo del riesgo asumido es indubitado.

El riesgo está, de hecho, presente en todos los aspectos estructurales y funcionales del seguro, es el presupuesto fundamental del contrato, mas al mismo tiempo está presente en el objeto y, sobre todo, en la causa del contrato mismo<sup>45</sup>. La causa que justifica el vínculo contractual no es otra que la neutralización más amplia o más relativa del riesgo

---

<sup>40</sup> Sobre los riesgos financieros vinculados a la actividad profesional de los actores del mercado del arte, BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 34 y 35, entre los que están los riesgos de pérdida de valor de la obra de arte, como consecuencia de un siniestro (robo, pérdida, inundación, rotura, fuego...), riesgos como son las fluctuaciones del propio mercado y la caída de cotización de ciertos autores, obras, tanto en el mercado nacional como internacional.

<sup>41</sup> Distingue entre riesgo inasegurable y excluido GÓMEZ DUQUE, *cit.*, p. 307 siendo el primero el que no puede ser objeto de un contrato de seguro por ser contraria a la ley, al orden público o a las buenas costumbres y, el segundo, el que no forma parte del contrato de seguro, salvo pacto en contrario.

<sup>42</sup> Sobre esta socialización del riesgo, vid. *in extenso*, CALVO, *Il contratto*, cit., p. 7 al abogar y categorizar la satisfacción que el derecho del seguro realiza al asumir una necesidad general de orden público. SANTORO PASSARELLI, «La causa del contratto di assicurazione», *cit.*, pp. 211 y ss.

<sup>43</sup> Incidiendo en el lenguaje y en la realidad o no del término «warranty» en la descripción del riesgo LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *cit.*, p. 221.

<sup>44</sup> Sobre la selección adversa, WILSON, «Adverse selection», *cit.*, pp. 32 y ss.; ROBERT, *Understanding Insurance Law*, 3.<sup>a</sup> ed., Newark, 2002, pp. 29 y ss.

<sup>45</sup> Conforme FANELLI, *Le Assicurazioni*, *cit.*, p. 64.

al que una obra de arte está expuesta<sup>46</sup>. Esencia y entidad medular del contrato de seguro. *Ex ante* y *durante*, también *ex post*. Habida cuenta de la duración de tracto sucesivo del contrato de seguro, el asegurado tiene el deber de informar al asegurador de toda evolución/alteración que atañe e incida sobre el riesgo dado que el riesgo declarado y el riesgo real no siempre están en sintonía a lo largo de la vida del seguro. Riesgo y valoración, la del tomador y, en su caso, del asegurado, pero también la del asegurador. Antiselección de riesgos, aversión y estadística. Riesgo, daño y garantía, secuenciales y en graduación<sup>47</sup>.

Riesgo e información, riesgo y descripción, riesgo y delimitación, riesgo y valoración del mismo. Piénsese en el riesgo que es cubierto por el seguro de responsabilidad civil y que consiste en la eventualidad de que el asegurado pueda ser obligado a resarcir el daño ocasionado a un tercero. Como bien se ha dicho, desde otra arista, el riesgo en este seguro consiste en la consecuencia negativa de un siniestro, reflejado en el patrimonio de un asegurado<sup>48</sup>.

El riesgo es además percepción. El evento, descompuesta su génesis en posibilidad de realización, se traduce en un riesgo, riesgo que no sabemos si acaecerá o no y se transformará en siniestro, no dejando de ser un hecho causal que pertenece y se incardina en el ámbito de las percepciones<sup>49</sup>. La percepción sobre el mismo solo nace y solo existe si la misma se asienta sobre la información. ¿Acaso un galerista, un artista, un comisario de una exposición no sabe cuáles son esos riesgos, o cómo ha de embalsarse, conservarse y en qué óptimas condiciones una obra de arte?<sup>50</sup> ¿Acaso no están muy atentos al tipo de transporte y empresa que ha de realizar toda la logística de traslado de unas obras de un lugar a otro? Ésta podrá ser más cierta o incierta, más extensa o más deficitaria, pero sin la misma, adolece de sentido hablar y configurar el riesgo. Saber qué riesgos son factibles, son potenciales, son reales implica paralelamente desconocer otros y, sobre todo, su verificación o acaecimiento a futuro. La información no obstante puede no ser siempre suficiente. Sólo así se entiende que la posibilidad, el primero de los ejes del riesgo, repose parcialmente en el desconocimiento o ignorancia de los resultados que la verificación del siniestro puede ocasionar. Conviene no olvidar que en el ámbito de la ley de las probabilidades la falta de información se acaba traduciendo en incertidumbre, y ésta es

---

<sup>46</sup> Como bien asevera CALVO, *Il contratto*, cit., p. 94 objeto del seguro es la asunción mediata por parte del asegurador del riesgo deducido en el contrato y que está directamente expuesto al asegurado.

<sup>47</sup> Concluyente BEIGNIER, cit., p. 148 al señalar: «Néanmoins, dans le langage de l'assureur, le risque évoquera aussi bien l'événement, le dommage lui-même, voire la garantie due». Para el autor francés esto es susceptible de graduación.

<sup>48</sup> Véase sentencia de Cass. italiana de 7 septiembre de 1977, n.º 3907, *Giur. It.*, 1979, I, 1, pp. 694 y ss.

<sup>49</sup> Para STIGLITZ, *Derecho de Seguros*, I, 5.ª ed., cit., p. 242 esa percepción, esa sensibilidad, es un hecho constatable y susceptible de provocar un daño, que significa que el evento (futuro e incierto) debe portar aptitud para causarlo o llegar a constituir una pérdida económica.

<sup>50</sup> Este es sin duda uno de los puntos clave del seguro pero también de la fragilidad extrema del riesgo en este aseguramiento. Aciertan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 51 cuando señalan como: "Un assureur fine art regardera principalement deux points clefs pour évaluer le risque. Il vérifiera dans un premier temps que le mode de transport choisi: terrestre (par camion), aérien, maritime (pour les oeuvres monumentales) ou par pèlerin (à pied) correspond à la nature de l'oeuvre transportée et à sa destination finale. Pui sil se renseignera sur le professionnel qui réalisera la prestation et obligera généralement son client à opter pour un transporteur spécialisé en oeuvres d'art".

un condicionante de la esencia misma del riesgo<sup>51</sup>. No en vano puede adverbarse cómo la asegurabilidad del riesgo está, inequívocamente condicionada, por la incertidumbre en la realización-verificación del evento, del hecho, del acto<sup>52</sup>. Dos características marcan al riesgo, perimetran su trazabilidad, de un lado, el ser aleatorio, de otro, la evaluación del mismo. Aleas y evaluación donde la buena fe y la intencionalidad juegan un papel crucial. Selección y antiselección, valoración y evaluación del riesgo en aras a ser asumido total o parcialmente, o, por el contrario, rechazado por la entidad aseguradora. Asunciones y exclusiones convencionales, delimitaciones positivas y negativas. Realidad y percepción.

Previsibilidad, posibilidad, probabilidad y evitabilidad del mismo son una constante, pero también un cálculo, una magnitud<sup>53</sup>. Ponderar y redistribuir ese riesgo, calibrarlo y perimetrarlo es esencial en y para el contrato de seguro. Pues son las contingencias, son las posibilidades de que se verifique o no el riesgo delimitado el que, definitivamente, traza la frontera o fronteras del riesgo.

### 3.1. Cláusulas de cobertura.

La cobertura genérica de obras de arte suele perimetrarse tanto desde condiciones o cláusulas generales, que normalmente se trasponen de otras experiencias comparadas, pero sobre todo de mercados sumamente más desarrollados y aceptados y mimetizados desde otras experiencias, como de cláusulas de cobertura específicas.

De este modo, es frecuente que nos topemos en los condicionados cláusulas del Instituto de Aseguradores de Lloyds, donde el riesgo cubierto es el amparado por cláusulas tales como la “Institute cargo clauses A”, en su modalidad terrestre, pero también marítima (C.L. 252) hoy tras la reforma de 2009 es la CL 382, o las “Institute cargo clauses air” para el transporte aéreo (C.L. 259), hoy CL 387, cláusulas que cubrirán los riesgos del transporte y el daño que durante el mismo puedan sufrir las obras de arte, una cobertura además conocida y practicada como “nail to nail”, es decir, de clavo a clavo<sup>54</sup>.

Opcionalmente las aseguradoras pueden ofertar una cobertura del riesgo ante situaciones de huelgas o de guerras. En estos casos la cobertura se asimila o directamente rige la configurada por las cláusulas “Institute strikes clauses” pergeñadas conforme a su

---

<sup>51</sup> Vid. la aportación epistemológica de LOOSCHELDERS, «Bewältigung des Zufalls durch Versicherung?», cit., p. 531.

<sup>52</sup> Conforme, STIGLITZ, *Derecho de seguros*, I, Buenos Aires, 2008, p. 238.

<sup>53</sup> Afirma GHERSI, cit., p. 4. «las empresas al proyectar sus negocios establecen y evalúan cuáles son las *posibilidades de riesgo* (v. gr., probabilidades de accidentes laborales, fallas de diseño, fallas en la comercialización de bienes) y, obviamente, hacen sus *cálculos económicos* para formar el precio final y adaptarse al «precio de mercado».

<sup>54</sup> Entre los riesgos excluidos en estas pólizas o cláusulas, destacan: Conducta dolosa del asegurado. Pérdidas, derrames y mermas en volumen y/o peso cuando se deban a la naturaleza de la cosa. Pérdida y/o daños por insuficiencia de embalaje o inadecuación del objeto asegurado. Vicio propio o naturaleza intrínseca de la cosa. Demoras. Daños provenientes de artefactos nucleares. Innavegabilidad o inadecuación del buque, siempre que el asegurado tenga conocimiento de la misma al tiempo de la carga. Guerra y sus manifestaciones. Huelga y sus manifestaciones. Artefactos de guerra. Terrorismo. Como bien señala CAAMIÑA, cit., p. 52 resultan cubiertas las obras de arte durante su transporte, así como en las operaciones de embalaje, desembalaje, manipulación e instalación que sean precisos; también mientras se encuentran en los diferentes lugares por los que pasará la obra —como el lugar de la exposición—, los locales de aduanas, los de restauración, los de embalaje, etc.

redacción de 1-1-1982 y en las C.L. 257 y 258. (hoy tras la reforma operada en 2009, es la CL387).

### 3.2. Cláusulas específicas de obras de arte.

No cabe duda que la especialización de un objeto tan particular y de valor tan incalculable como puede ser una obra de arte ha ido generando y creando cláusulas y condicionados muy específicos y perfectamente descritos por las aseguradoras que delimitan tanto por inclusión como por exclusión las garantías claves<sup>55</sup>.

Al margen de estas cláusulas de garantías aseguradas o por el contrario, excluidas, están las cláusulas de sumisión expresa máxime cuando el contrato de seguro cobra una dimensión internacional<sup>56</sup>.

Entre las cláusulas más importantes y que delimitan objetivamente los diferentes riesgos, nos encontramos de un modo específico y concreto cláusulas tales como:

- a) Cláusula de descabalamiento. Es ésta una cláusula que perimetra el riesgo de pérdida total de un objeto u objetos que conforman un juego o pareja de objetos y que provoca una pérdida económica no solo por la destrucción, rotura de la pieza o del objeto sino del hipotético valor que, como conjunto, tendrían todas las piezas o parejas. Amén del valor que per se tendría la pieza destruida, deteriorada, perdida, sustraída, etc., existe otro valor en función de la importancia que tal objeto siniestrado representa respecto del conjunto.
- b) Cláusula de demérito artístico o depreciación. Cuando un bien, una obra de arte sufre una pérdida o daño parcial, la cobertura incluye en el riesgo asegurado la depreciación o demérito artístico que pueden sufrir las piezas aseguradas como consecuencia de la verificación del riesgo. Un valor y por tanto, un daño, distinto y complementario al del coste de reparación de la obra. Es usual en la práctica encontrarnos límites de indemnización, por lo que en modo alguno el monto que equivale al demérito artístico, más el coste de reparación, superarán la suma asegurada pactada para cada obra de arte.
- c) Cláusula de fotografía. Esta cobertura garantiza los riesgos que pueden tener obras fotográficas y su reproducción en unas condiciones de copia lo más fidedignas y posibles. Así, la indemnización cubre el coste de rehacer una copia con la misma técnica de positivado siempre y cuando exista un negativa original. En caso de encontrarnos ante fotografías históricas, la indemnización recaerá en el coste de rehacer la fotografía, asumiendo además la posible pérdida o demérito

---

<sup>55</sup> Señala BENASSAR, “El seguro de la obra de arte”, cit., p. 88 como las cláusulas internacionales de Carga, Guerra y Huelga, las cláusulas de Terrorismo en tránsito y en estancia, las cláusulas de Exoneración y de depreciación y/o demérito, las cláusulas de Museo y de Opción de Recompra sin límite de duración, las cláusulas de liquidación de siniestros sin franquicia, de fluctuación de divisas y de valor acordado y, por último, las cláusulas de descabalamiento, de marcos y cristales.

<sup>56</sup> Sobre las particularidades de la cláusula de sumisión expresa y sus cuatro posibilidades conforme a Bruselas I, vid., en profundidad, CAAMIÑA, El seguro privado de obras de arte, Madrid, 2015, pp. 22 y ss., y donde distingue entre seguro de grandes riesgos y el resto en función de la elección del tomador, asegurado, y si asegurador y éstos tienen o no el mismo domicilio.

depreciativo de la misma. Cuando por el contrario ya no existen negativos, la aseguradora resarcirá la fotografía conforme al valor de mercado.

- d) Cláusula de daños a cristales y marcos. Las garantías de los seguros de obras de arte suelen incluir los daños que puedan experimentar los marcos así como los cristales protectores de los cuadros. Salvo la consistencia y técnica como antigüedad de ciertos marcos que pueden tener una cobertura sui generis y específicas, lo frecuente es que el valor de aquéllos se incluya en la suma asegurada total de cada obra de arte.

### **3.3.- Riesgos excluidos.**

Las pólizas suelen contemplar expresamente una serie de actividades, hechos, sucesos o circunstancias que, de acaecer cualquiera que sea la causa, deja indemne a la aseguradora de todo daño o pérdida causada directa o indirectamente por: actos intencionados o culpa grave del asegurador, sus administradores o personas responsables de las obras de arte, fraude y abuso de confianza; actividades de guerra, revolución, rebelión, motines, etc.; envíos sobre cubierta en embarques marítimos; daños derivados de la naturaleza misma de los bienes, palomilla, insecto, roedores, plagas y depredadores, así como los producidos por plantas o hierbas; daños por contaminación; daños por mal manejo de los bienes; daños por exposición a los efectos de la luz, calor o humedad; daños y responsabilidad por reducción de ingresos o cualquier pérdida consecuencias de insolvencias e incumplimientos financieros del asegurado; responsabilidad civil por daños a terceros en sus personas o bienes; desprendimientos de relieves en pinturas; decoloración, desgastes normal, deterioro gradual; vicio inherente, pérdida o daño sufrido a consecuencias de cualquier proceso de reparación, restauración, retoque o cualquier proceso similar (otra cuestión es la responsabilidad civil y su aseguramiento de quien restaura una obra de arte); deterioro de los bienes por cambios de temperatura o humedad o por fallas u operación defectuosa del sistema de enfriamiento, aire acondicionado o calefacción; encogimiento, evaporación, pérdida de peso, cambio de color, textura o acabado; envíos por correo; moho, oxidación, erosión, corrosión, incrustaciones o agrietamiento; combamientos o encogimientos; robo sin violencia, desaparición, extravío, saqueo tras algún fenómeno atmosférico; daños materiales o pérdidas por inundación a bienes que se encuentren en sótanos; pérdida de mercado; reclamaciones por depreciación de cualquier tipo o clase que fuere; pérdida de valor de la obra de arte como consecuencia de contar con documentos de autenticidad falsos; robo en el que intervenga un empleado o dependiente del asegurado; rotura de cristales de los marcos; terrorismo; falta de idoneidad del buque, embarcación, vehículo, aeronave, contenedor o plataforma para el transporte con seguridad del objeto asegurado cuando el asegurado o sus dependientes conozcan tal falta de navegabilidad o idoneidad en el momento de la carga del objeto asegurado, etc<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> La póliza Fine Art by Hiscox excluye además cuestiones tales como: la franquicia indicada en las condiciones particulares; los daños causados así como las pérdidas por las averías o roturas eléctricas o mecánicas, las pérdidas por desgaste natural, defecto inherente, polillas o animales dañinos, deformación o encogimiento; las pérdidas causadas directa o indirectamente por reacción o radiación nuclear o contaminación radiactiva. Por su parte la póliza Mapfre de obras de arte, entre los riesgos excluidos, parte a priori de una disponibilidad de los mismos, de modo que, a sensu contrario y siempre si así se pacta, podrían cubrirse. Contrasta que en el artículo 5 de su condicionado apartado 8, cubriría tal y como está redactada la póliza el dolo, fraude de la conducta del asegurado, algo que choca frontalmente con la inasegurabilidad del dolo del asegurado del artículo 19 LCS.

#### 4.- Modalidades de seguro de obras de arte

Si como hemos ya señalado son varios los actores que participan o pueden hacerlo en el mercado de arte, varios son también y diferentes los riesgos que, unos y otros, pueden asegurar. No tienen los mismos riesgos, aunque comparten algunos, un coleccionista privado que un galerista, un marchante que un restaurador de una obra, un experto pericial en arte que la casa de subasta, y cómo no, un museo.

Frente a los puros riesgos de daños, daños materiales por las causas que fueren a una obra de arte, están los riesgos de responsabilidad civil tanto de explotación o empresariales como los genuinamente profesionales de quienes actúan en el mercado de arte, amén de riesgos económicos como pérdida de beneficio. A ello ha de unirse que no es lo mismo el seguro pensado para un coleccionista privado pequeño con límites de suma asegurada muy concretos, que el seguro que se diseña para grandes colecciones, con elevadas sumas aseguradas, para museos, que el seguro calibrado para exposiciones temporales, itinerantes, permanentes de obras que proceden de diversas colecciones, museos y países y que a todos esos riesgos unen además el de transporte, conservación y seguridad.

En el ámbito de la responsabilidad frente a la responsabilidad general que tiene la explotación o la propia actividad del mercado del arte en sus locales y establecimientos y que puede causar tanto daños materiales como personales en su propio desarrollo, está también la genuina responsabilidad profesional del actor que incumple o transgrede su propia *lex artis*. El experto tasador o pericial, el restaurador, el galerista, el anticuario, el marchante que con su actuación o actividad causan daño al titular del interés asegurado. Son los errores en su actuación, las omisiones, el abuso de confianza, la transgresión de la buena fe en el desarrollo y ejecución de su actividad la que puede causar un daño al dueño o titular jurídico de una obra de arte. Quid con un error de estimación, de autenticación de una obra de arte, de valorización que un experto puede cometer, aún actuando de buena fe, y en perjuicio del titular de la obra? Piénsese en el daño económico que en una venta tanto para adquirente como transmitente de la misma se puede causar por imputar o atribuir una obra de arte a un o a otro pintor, a una época o estilo o a otro, etc<sup>58</sup>. Y frente a esos riesgos, pensemos igualmente en la responsabilidad que un galerista, un restaurador, una casa de subastas detentan cuando se les entrega una obra de arte para su exposición, venta o su misma restauración. La misma puede ser dañada, robada, inutilizada, etc.

Subjetivamente los contratos de seguro de obras de arte abarcan sobre todo una serie de intereses: a) el de los coleccionistas privados, b) el de museos sean éstos públicos, pero sobre todo privados, c) el de profesionales del mercado de arte como galeristas y marchantes, anticuarios, etc., y, d) las casas profesionales de subastas de obras de arte.

---

<sup>58</sup> Contemplan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 65 el caso de un marchante que intermedia en la venta de un *tableau* de Landskoy. La venta se hace sin consultar si quiera estudio de pedigrí ni autenticidad ni de contactar con el comité Landskoy. Cuando el adquirente años después trata de venderlo en una casa de subasta, la misma es rechazada al no atribuírsela al artista. El adquirente trata de resarcir su daño ante el marchante, pero, ¿actuó el mismo con una *minima* diligencia cuando ni siquiera contactó con el comité Landskoy. Afirman como esta garantía de RC profesional busca ante todo: “proteger a los actores de las opacidades e incertidumbres del mercado de arte”.

Pero piénsese también en aquellas personas que, por unas razones u otras pueden tener la obra de arte transitoriamente bajo su dominio o posesión, desde el transportista, hasta la empresa de seguridad, la aduana, el enmarcador, la fábrica de fundición de bronce que dará forma final a la escultura, el restaurador de la obra de arte, o el tasador experto que puede tenerla en su poder durante un tiempo breve, etc.

Y frente a esta diversidad de potenciales tomadores de seguro (unos con interés directo económico y patrimonial en la obra, otros indirecto en función de la indemnidad de su patrimonio ante eventuales exigencias de responsabilidad civil) unamos al mismo tiempo los diversos riesgos que pueden cubrir unos y otros, desde daños a responsabilidades civiles profesionales, la ingente diversidad que bajo el nombre de obra de arte subsiste, -pues no es lo mismo una joya, un cuadro, una escultura, un coche antiguo, un objeto precioso, un incunable-, como también los umbrales máximos de valores asegurados que, fluctuando unas y otras obras, -piénsese en un galerista de obras de arte y el número de obras que a lo largo de un periodo anual de seguro pueden pasar por su galería-, debe consignarse como suma asegurada, amén de que la misma sea declarada o sea estimada con las connotaciones que, en caso de siniestro pueden conllevar y que analizaremos más adelante.

El galerista, el profesional del arte, asegura su galería, asegura su responsabilidad civil, asegura la conservación y custodia de las obras que están depositadas en su galería, asegura sus medios de transporte y embalaje, asegura en suma su profesionalidad en la venta y exposición, pero también si la misma es itinerante a ferias o salones o exposiciones en otras ciudades o en otros países donde puede exponer o tener filiales o consorcios de colaboración con otras galerías<sup>59</sup>.

La casa de subastas, o el corredor intermediario de arte que intermedia en la compraventa de obras de arte tiene interés en un contrato de seguro que se ajuste a sus necesidades pero también particularidades. Piénsese cuando se subasta o se expone en un hotel de lujo, o en un espacio de titularidad pública la obra de un determinado autor, ¿se ajusta el riesgo real al que el asegurado, el intermediario de arte o la casa de subastas había declarado en su momento como lugar y espacio determinado para su actividad el que la misma se haga ahora fuera de esos espacios? ¿se ha incrementado el riesgo? Únase además el riesgo de autenticación, de verificación y estimación de las obras por ejemplo si la casa de subasta niega la autoría de la obra a quien el dueño adjudica y quiere subastar, la conservación y custodia de las obras, el desarrollo diligente de la propia subasta y toda la operativa y estructura óptima y necesaria para su ejecución. Amén del propio transporte de las obras de arte y la realización de inventarios y sobre todo, catálogos donde se publiciten las características y configuración de la propia obra de arte. Quid si ha sido negligente en la estimación de la autoría, originalidad, autenticación de la obra de arte?<sup>60</sup> ¿qué ocurre en el supuesto de errores, de fallos, de actuación dolosa o maliciosa en la

---

<sup>59</sup> Señalan como garantías complementarias a los seguros que puede tener un galerista, BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 77 1) la garantía por anulación de ferias o exposiciones, sea por las razones que fueren, desde robo de la obra, enfermedad, destrucción parcial de la galería, accidente de tráfico del vehículo que transporta la obra, 2) la garantía "vol en devantures", robo en escaparates después de romper éstos y robar la obra o piezas sin que esté el asegurado o, 3) la garantía "indemnisation du droit de suite des artistes".

<sup>60</sup> Supuestos magistralmente tratados por ORENSTEIN, "Show me the monet: The suitability of product disparagement to art experts", *Geo. Mason L. Rev.*, 2005, vol. 13:4, pp. 905 y ss., y donde la casuística de errores, intencionalidades, actuación maliciosa es ingente.

actividad como expertos o quiénes la realicen para las casas de subasta o de venta de obras de arte al público? O ¿qué ocurre cuando el bien, la obra de arte sufre daños, se pierde, se destruye bajo la posesión del subastador o bajo su responsabilidad?

Unidas a estas cuestiones y dentro de las compraventas especiales como son las realizadas en subastas –mayoritariamente públicas, aunque también las hay privadas- una de las cuestiones que subyacen es la de la transmisión de los riesgos propios de la compraventa. Así, se ha planteado en la doctrina el momento en el cual la obra de arte, al menos en un plano teórico formal pasa a ser titularidad o estar bajo el dominio del adquirente que puja por la misma<sup>61</sup>. Quién se adjudica, fruto de la puja o licitación mejor, la obra de arte, adquiere la propiedad, cuestión distinta es la pendiente obligationis, de pagar efectivamente la cantidad licitada y la transmisión o entrega o puesta a disposición material de la obra por parte del intermediario o casa de subasta o venta. Ahora bien, el traslado del riesgo al comprador, ¿cuándo se produce? A nuestro juicio desde la entrega efectiva o la puesta a disposición de la obra de arte, asumiendo los riesgos entre tanto el seguro de la casa de subastas o del intermediario corredor que hubiere participado en la venta. Ámbitos donde la negligencia en la recepción, la negativa a la misma o la no colaboración del adquirente trasladan la responsabilidad a éste y, en su caso, a su seguro si la obra ha sido cubierta por el mismo, si entra en esas cláusulas de admisibilidad de obras nuevas hasta un tanto por ciento (25%) por periodo anual de aumento de obras y valores. Y siempre y cuando su actuación no esté exenta de cobertura de riesgo, por ejemplo, dolo o mala fe del asegurado.

De otra parte la gestión de los fondos, del pago de la obra por el adquirente a la casa de subasta o el impago de la misma, o el no traslado de estos fondos al vendedor y anterior titular de la obra genera sin duda una responsabilidad. Cuestión distinta es si la cobertura ha de realizarse desde un riesgo asegurado tal como la responsabilidad civil o a través de una garantía ad hoc y específica que tome como riesgo precisamente esta gestión de fondos y activos pecuniarios<sup>62</sup>. Sin duda, en estos supuestos el perjudicado no es tanto el asegurado, el corredor, o casa de subasta, cuanto el vendedor que entregó y comisionó la obra de arte para la venta a través de subasta. Coberturas que, sin embargo, nada tienen que ver con la resolución de la compraventa por el adquirente por las razones que fueren y en las que, salvo supuestos de responsabilidad in solidum por errores en la descripción, estimación, autenticación, custodia y conservación por parte del intermediario, podría actuar también frente al tradens, antiguo titular. Se abre aquí otro interrogante jurídico, cual es ¿cómo actúa en estos casos la prescripción y, por extensión, la exigencia de responsabilidad civil, una vez dirimida si la misma es contractual o extracontractual, pero que, en todo caso, y tras la reforma de nuestro código civil situando la franja en los cinco años, ante supuestos de errores, fallos, etc., por parte del corredor o

---

<sup>61</sup> No albergan duda BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 79 cuando afirman: “le transfert de propriété s'opère au moment de l'adjudication: aussitôt le mot “adjudgé” prononcé par le commissaire-priseur, l'objet devient la propriété de l'acquéreur, en substance le meilleur enchérisseur”.

<sup>62</sup> Se inclinan por esta última opción BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 81 y donde reseñan como en la práctica se exige a los OVV –operador de ventas voluntarias- aplicable tanto a casas de subasta como intermediarios o corredores de arte, de tener una cuenta de terceros para gestionar y contabilizar separadamente el producto de las ventas así como mantener esos montos pecuniarios a los vendedores, con la obligación de renovar cada año en el seguro el monto de estas coberturas o garantías financieras

subastador en una subasta de una obra de arte que, años después, se descubre falsa, falsificada o mal valorada?

El tercer grupo subjetivo de seguros de obras de arte tiene como destinatarios a los museos, fundaciones, etc., privados y públicos, si bien éstos últimos juegan con la garantía del Estado, a la que ya hemos hecho referencia, pero que no impide a partir de ciertos umbrales de sumas aseguradas, franquicias, la entrada del seguro. Máxime cuando se trata de exposiciones, traslados de obras de arte, o responsabilidad directa por la restauración de obras de arte por personal o profesionales que están vinculados a la propia entidad. Unas instituciones donde el alto valor expositivo de sus obras, pero también el inmenso depósito de obras que no es expuesto, como los préstamos o cesiones de obras de arte de terceros para la realización de exposiciones públicas, amén del transporte de estas obras o las propias del museo están expuestas a riesgos. Igualmente, aún existiendo un inventario exhaustivo y detallado de las obras, objeto además de catalogación, uno de los extremos principales de estos seguros es la asignación del valor del interés asegurado. En efecto, la suma asegurada juega como límite asegurado pero donde además, el valor de la obra de cara a la indemnización potencial ante un daño, es el del momento inmediatamente anterior al siniestro, por lo que situaciones sobre todo de infraseguro pueden ser recurrentes, más que de sobreseguro. Si bien en estos casos la mera declaración del valor, de la suma por parte del asegurado, o el acuerdo tasado a través de una póliza estimada por las partes y con peritación de expertos de la aseguradora jugarán un papel diferente como veremos infra. Mas en realidad ¿cuánto o cuál es el valor conjunto de las obras de arte que puede atesorar un museo? En no pocas ocasiones es incalculable este valor, por lo que configurar un valor cierto y objetivo es muy complejo, sino aproximativo lo que haría que las primas de seguro fuesen vertiginosas y donde además el papel que juega la garantía del Estado, máxime en exposiciones de cierta envergadura y que normalmente actúa a partir de 45 o 50 millones de euros es clave<sup>63</sup>. ¿Cuál es el valor real de las obras de arte expuestas y en depósito que tiene el museo del Prado o del Louvre? ¿Acaso alguna aseguradora o varias en coaseguro asegurarían tamaño cobertura con una suma asegurada tal que fuese la real de mercado? ¿cuál sería en estos casos el monto de la prima? Pensemos además que los grandes museos albergan sus obras en varios edificios y dependencias aisladas a veces unas de otras, ¿podría producirse al margen de situaciones de catástrofes naturales o terrorismo un siniestro que supusiese la destrucción total del museo? Si esto es así, ¿tiene sentido entonces la cobertura holística y por una suma de valor real de mercado de todas sus colecciones o lo aproximáramos a las particularidades funcionales de un seguro a primer riesgo o a primer fuego como se conocen en la práctica asegurativa y donde se parte del valor del bien de más valoración económica?<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Como señalan BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 84 lo habitual en estos seguros es marcar límites contractuales de indemnización. Situaciones donde lo normal es la cobertura de un "primer riesgo", es decir, siendo prácticamente improbable la destrucción total de las obras de arte de un museo, el valor declarado suele ser inferior al real por lo que la prima es razonablemente inferior sin que se discutan casos de infraseguro ante la imposibilidad de un siniestro total.

<sup>64</sup> Analizando estos límites contractuales de indemnidad y conscientes de que no se llega a ese seguro pleno hipotético, señalan alertando del riesgo de infraseguro, BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 85 como "le calcul des assureurs se fait sur la valeur totale qui constitue techniquement l'appréciation complète du risque pour lequel ils seraient exposés et ce, bien que la LCI représente uniquement leur engagement maximum en cas de sinistre. Ces deux éléments doivent naturellement être pris en considération. Les assureurs ne peuvent évidemment pas valider que le montant de la LCI soit trop éloigné de celui du capital total, ils savent bien que le sinistre total reste une exception. Les assureurs ainsi

Al mismo tiempo en un museo amén de los daños materiales a los que prácticamente están expuestas todas las obras de arte, quizás con la reticencia de las aseguradoras a la contratación de seguros para obras muy frágiles o para objetos preciosos o joyas, se produce además la cobertura de la responsabilidad civil frente a daños que puedan sufrir terceros, desde visitantes al museo, por daños físicos que puedan sufrir en el museo o las ubicaciones del museo, caídas, resbalones, golpes, etc., hasta la responsabilidad del museo por restauraciones o custodias que se realicen por personal del museo. Piénsese en las obras que son prestadas al museo o que han de ser restauradas por el museo y que están pro tanto en depósito con las obligaciones de todo depositario en nuestro derecho. Como es obvio en los museos las exposiciones de obras de arte tienen habitualmente el carácter de permanentes, estables en el tiempo, si bien, algunas obras pueden ser prestadas a otros museos u otras exposiciones de una manera temporal o ser enviadas a restauración, como también del inmenso stock que tienen los museos, pueden ser expuestas temporalmente o por exposiciones de autor y época obras que normalmente no están presentes al público.

Habida cuenta que, en la mayor parte de los museos nunca se expone la totalidad de las obras de arte que el mismo se atesora, la posibilidad de un siniestro total disminuye, por lo que también es frecuente en la práctica asegurar las obras por el valor hipotético de restauración, es decir, el coste de restauración en caso de siniestro de las obras de arte afectadas por aquél y que se limita a una cuantía máxima<sup>65</sup>.

Finalmente la última modalidad más frecuente de aseguración de obras de arte es la correspondiente al seguro de colecciones privadas. Seguros de coberturas simples, con la generalidad de una suerte de cláusula todo riesgo pero con una serie de exclusiones que dejan sin cobertura o garantía asegurada ciertos hechos, causas o intencionalidades que, de producirse por ellas el siniestro, no sería objeto de resarcimiento por parte de la entidad aseguradora. Seguros que además prevén de modo complementario la extensión de la garantía a obras que el asegurado pueda adquirir constante el periodo anual de seguro, incluso previendo el transporte de estas mismas obras desde el tradens al accipiens, así cómo otras coberturas complementarias que hemos ido detallando en otras modalidades de seguro. Como las cláusulas de fotografía, de depreciación o de descabalamiento. Aunque sin duda, la cuestión central estriba en el valor que se confiere a la colección. Valoración que implica optar o bien por un valor declarado individualmente por el coleccionista y que en todo caso, habrá que cohonestar con el valor que la obra tuviere en el momento anterior al siniestro, o pensando sobre todo en casos de siniestros parciales el valor a nuevo o de reposición en caso de que el mismo tuviere, o el valor de restauración siempre que fuese factible la realización de la misma o la creación de una obra similar.

---

peuvent refuser de souscrire des risques importants s'ils considèrent que ce système de LCI équivaldrait à une sous-assurance flagrante”.

<sup>65</sup> Opción que estudian BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 85 señalando que es un riesgo que “prennent certains musées, considérant que leurs collections très importantes ne sont pas exposées à un sinistre total mais bien plus à des sinistres partiels: dégâts des eaux, casses, mauvaises manipulations ... le musée payera une prime certes très inférieure mais ne sera couvert que pour des sinistres partiels et dans la limite d'un montant de restauration fixé au contrat”.

## 5.- La cuestión de la autenticidad de la obra de arte.

Entre los elementos valorativos del riesgo y por ende, del valor del interés asegurado, no puede obviarse que, en lo atinente a una obra de arte, sobre todo, una obra de arte más antigua y en la que el artista ya no vive o vivió hace siglos, autenticar su autoría no siempre es sencillo ni menos posible. La labor en este punto de peritaciones y expertización es fundamental. Ello incide, de lleno, sin duda, en la valoración del interés asegurable y como no, en la modalidad reparativa del daño toda vez que se verifique el siniestro.

En el inventario de obras de arte, objeto de aseguramiento, más allá de la descripción completa del bien, del valor declarado o estimado que pueda estipularse, estriba la autenticidad de la autoría de la obra, siempre que, de un modo u otro, pueda establecerse la autoría individual de la obra y del tiempo en el que la misma fue creada.

El asegurado, sea quién sea, debe declarar precontractualmente el riesgo que se va a asegurar, contestar a lo que se le pregunta, aportar documentaciones, certificaciones de la obra, adquisición, etc. Al ser éste un ámbito tan específico, el papel de las peritaciones es fundamental de cara no solo a la asunción del riesgo asegurado, cuanto a la valoración establecida de la obra de arte o de la colección.

Autenticar una obra de arte no siempre es sencillo. Al contrario. La necesidad de recurrir a expertos, a peritos profesionales que analicen, estudien, cotejen, comparen, critiquen la obra requiere de conocimientos, de detalles históricos, artísticos, culturales, etc., pero también de una *lex artis* objetiva y clara por parte de ese experto que debe actuar con buena fe, probidad, objetividad en su valoración<sup>66</sup>.

Clara respecto a una cuestión de preexistencia misma de la obra de arte la sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid de 11 de octubre de 2010 ante el supuesto de unos cuadros que aparentemente fueron sustraídos de un maletero de un coche mientras pretendidamente se realizaba un transporte de los mismos para entregarlos a un hipotético vendedor. Se pretendía el resarcimiento de la aseguradora por una póliza de transporte. El fundamento segundo señala:

“ ... conduce a poner en duda la preexistencia de los *cuadros* y el acaecimiento del *robo* en el interior del parking; ante esas investigaciones y testimonios, la demandante **no aporta ninguna prueba que evidencie la falta de verosimilitud de aquéllas ya que no se aporta prueba fotográfica, catálogo de arte, descripción museística, folleto artístico** emitido por cualquier entidad concedora de la *obra* Sr. Cebollero, **dirección o página web a la que poder acudir para comprobar la naturaleza, identificación, descripción o detalles artísticos de la obra de dicho pintor-escultor, ni póliza de aseguramiento de tales obras**, resultando increíble que una empresa dedicada profesionalmente a la negociación de *obras* de arte, no tenga una cobertura de aseguramiento general que vaya haciendo extensiva a cada una de las piezas que vaya adquiriendo hasta su posterior venta, o que adquiriera *obras* de arte con perspectiva de lucrativa venta y no las fotografíe o catalogue, aunque sea a meros efectos publicitarios; en esta operación todo ha sido confuso, el pago metálico al vendedor, la salida del dinero de la compradora demandante, la falta de asiento en sus libros de contabilidad, la ausencia de facturación con registro

---

<sup>66</sup> Célebre la disputa judicial sobre la autenticidad o no de una obra presumidamente atribuida a Leonardo Da Vinci, La belle feronnière, en el caso Hahn v. Duveen, 234 N.Y.S. 185, 193 (N.Y. Sup. Ct. 1929).

fiscal, máxime cuando su actividad societaria tiene riguroso control administrativo, la ausencia de declaración de alguna persona de la presunta empresa compradora, Digital Leisure S.L., que no desplaza sus técnicos ni peritos para comprobar la preexistencia de unas *obras* de arte, ni se encarga de fotografiarlas o exigir un depósito previo en lugar seguro para evitar la frustración del negocio, la falta de declaración testifical de la persona que actuaba como perito, consejero, adquirente o valorador de la empresa indicada, sobre todo si su destino era la exposición artística con fines lucrativos; esa ausencia de prueba contradictoria de la demandante, las importantes y fundadas dudas introducidas por los investigadores y los familiares del presunto vendedor y las lagunas documentarias de todas las operaciones así como la intangibilidad de todo lo que rodea la preexistencia de los *cuadros*, su catalogación, valoración, peritación y aseguramiento, llevan a este juzgador a negar la existencia de dichos lienzos y, por tanto, a la inocuidad de un *robo*, ya de por sí dudoso, pero irrelevante a los efectos de este litigio.”

En el caso *in Travis v. Sotheby Parke Bernet, Inc.*, los tribunales de New York enjuiciaron un caso de error en esa peritación, y en la que se dirimió si hubo o no malicia en la actuación, y en el que el adquirente de una obra creía que el cuadro que compraba era de Reynolds, encargando a un experto de Sotheby que autentificase la misma<sup>67</sup>. El experto resolvió que el cuadro no era de Reynolds sino de Tilly Kettle, con lo que el valor del cuadro decrecía notablemente. Lo curioso es que tiempo atrás Sotheby había confirmado que la obra era un cuadro de Reynolds. Así, las cosas, Sotheby’s habían emitido dos informes contradictorios sobre la autoría y autenticación de la obra<sup>68</sup>.

## 6.- La posible concurrencia temporal de seguros

Como es sabido en el ámbito de los seguros contra daños el principio indemnitario proscribire el enriquecimiento del asegurado. Éste ha de ser reparado, resarcido, en la misma magnitud de la pérdida o daño sufrido. Cuestión distinta es la dislocación entre el valor asegurado y el verdadero valor del bien antes de que se verifique el siniestro. Por ello, las normas que regulan el seguro tienen presente la posibilidad de concurrencia de seguros y aseguraciones múltiples. Diferirán en unos casos los distintos intereses tutelados y en otros, evitar, en todo caso, no el sobreaseguramiento de valores cuanto la concurrencia de múltiples seguros que busquen para unos mismos riesgos, intereses e intervalos temporales, seguros idénticos y que puedan suponer un enriquecimiento para el asegurado.

Otra cuestión es que sobre una misma obra de arte puedan coincidir temporalmente dos seguros. Bien porque el mismo titular los haya suscrito así, sobre todo en casos donde una sola aseguradora no cubre la totalidad del valor asegurado, o bien porque puede haber dos titularidades y, por ende, intereses diversos pero que coinciden en el tiempo<sup>69</sup>. Uno, el del titular dominical de la obra u obras y en las que el ámbito de protección y delimitación del riesgo espacial suele ubicarse en un lugar muy concreto y

---

<sup>67</sup> No. 4290/79 (N.Y. Sup. Ct. Nov. 11, 1982).

<sup>68</sup> Sobre la exigencia de responsabilidad a las casas de subasta por errores en la atribución y autenticación de obras de arte, véase la importante aportación de SINGER, “Sotheby’s Sold Me a Fake!”—Holding Auction Houses Accountable for Authenticating and Attributing Works of Fine Art”, 23 COLUM.-VLA J.L. & ARTS, 2000, Vol., 23, pp. 439 y ss., especialmente pp. 446 y ss.

<sup>69</sup> En España el art. 32 LCS es claro al respecto en estos supuestos de seguros múltiples. Las pólizas de seguros de obras de arte establecen expresamente cláusulas “otros seguros” y en los que obligan al asegurado a comunicar por escrito a la compañía sobre todo seguro que haya contratado o contrate durante la vigencia de un seguro ya existente, cubriendo los mismos bienes, riesgos e indicando además, el nombre de las aseguradoras y las sumas aseguradas para que la compañía realice la anotación correspondiente. Así, póliza AXA de seguros de obras de arte, cláusula 21 <sup>a</sup>.

donde el potencial traslado de la obra y ubicación ulterior requiere la aprobación, no el conocimiento, de la entidad aseguradora que puede valorar que el riesgo se ha agravado y por ende, actuar conforme a los parámetros de los artículos 11 y 12 de la Ley del seguro, otro, el de quien organiza una exposición y por tanto, contrata *dominus negotii* un seguro que cubra las contingencias tanto de la exposición como del traslado a la misma de múltiples obras de arte de las que son titulares diversos coleccionistas o particulares, instituciones, centros, etc., y que provienen de diferentes países. Este segundo seguro a priori participa de las coberturas garantorias “clavo a clavo”, es decir, se hace cargo de todos los posibles riesgos que la obra presenta desde que se descuelga hasta que regresa a su lugar permanente tras el préstamo, cesión, etc.<sup>70</sup>, por lo que va más allá de la duración oficial y formal de la exposición permanente, itinerante por distintos lugares, etc.<sup>71</sup> En exposiciones múltiples e itinerantes entre distintos museos, centros, países, es fundamental conocer quién responde de una obra que, originalmente ha sido cedida en préstamo a un prestatario y por un prestamista determinados<sup>72</sup>. Si el prestatario primer expositor o si hay una suerte de responsabilidad in solidum entre todos los prestatarios ulteriores. En estos supuestos el contrato de préstamo debería prever estos extremos así como si se suscribirá una póliza que englobe la totalidad de las exposiciones o si tantas como exposiciones existirán.

## 7.- Obligaciones del asegurado

Como cualesquier otro contrato de seguro, el de obras de arte, contiene una serie de obligaciones, en realidad más bien deberes por parte del asegurado, las más de las veces contractuales, de propia ejecución del contrato, como es la declaración de la agravación del riesgo, traslado de la obra, disminución del mismo, etc., otros, sin embargo, postsiniestros, como comunicar el siniestro, o aquellas circunstancias relativas al siniestro y que pueden facilitar la localización de la obra, de un responsable del daño, el deber de aminorar las consecuencias del daño o deber de salvamento que incluiría los gastos efectuados a tal fin aunque el resultado fuere infructuoso siempre que los mismos se hubieren hecho con razonabilidad y proporcionalidad, etc., habida cuenta que las dos principales obligaciones que existen en todo seguro es, una, la de cubrir los riesgos, otra, pagar la prima.

---

<sup>70</sup> Véase el informe del Consejo consultivo de la Región de Murcia de 1 de enero de 2017 en el que se dilucida la responsabilidad patrimonial de la Administración ante la pérdida de 64 obras que se habían cedido para una performance y ulterior exposición en una Biblioteca Pública de Murcia.

<sup>71</sup> Sobre las coberturas en exposiciones itinerantes, señala CAAMIÑA, cit., p. 55 cómo en tales exposiciones, existe un acuerdo de exhibición en el que se describen las condiciones en las que se desarrollará la colaboración entre las instituciones participantes. Para el tema objeto de nuestro estudio, resulta fundamental que quede claramente descrito el período durante el cual cada institución asume la responsabilidad por la protección y seguro de las obras. Dicho período suele iniciarse cuando, al llegar a la siguiente institución, es comprobado el estado de conservación de las obras tras su desembalaje, cubriendo la estancia de la obra en la institución en cuestión, así como, generalmente, una etapa del transporte.

<sup>72</sup> Expresamente la póliza Fine Art by Hiscox entre sus condiciones generales establece un “permiso para otro seguro” en la que dice: “Cuando en dos o más contratos estipulados por el mismo tomador con distintos aseguradores se cubran los efectos que un mismo riesgo puede producir sobre el mismo interés y durante idéntico período de tiempo, el tomador del seguro o asegurado deberán comunicar al asegurador los demás seguros que estipule. Si por dolo se omitiera esta comunicación, y en caso de sobreseguro se produjere el siniestro, los aseguradores no están obligados a pagar la indemnización”.

No obstante sí tienen especial protagonismo en estos seguros ciertos deberes o en su caso obligaciones que basculan sobre todo en la conservación y medidas de seguridad que ha de tener la obra de arte y que, sin duda, fueron esenciales a la hora de, primero delimitar el riesgo asegurado, segundo, el cálculo de la prima, imposiciones de franquicias, o deducibles, etc., o simplemente puras exclusiones de riesgo. Bajo estas obligaciones late una superior que puede encuadrarse bajo el genérico título de “cláusula de diligencia debida”<sup>73</sup>.

Entre estas obligaciones están sin duda las de tener, mantener ciertas medidas de seguridad así como de comportamientos conductuales del asegurado o la esfera subjetiva de personas relacionadas de un modo u otro con el asegurado. Entre estos deberes estarían por ejemplo el que el asegurado ha de cerciorarse de que todas las llaves y duplicados capaces de operar, activar, desactivar alarmas, puertas, etc., no permanezcan en el local cuando éste se encuentre cerrado; o la de cerciorarse del correcto y óptimo funcionamiento de los sistemas de alarma amén de contar con las medidas de seguridad y protección que garanticen la seguridad de las obras de arte y que fueron esenciales en la fase precontractual de declaración del riesgo de estos seguros de obras de arte y que han permitido calibrar el riesgo pero también calcular la prima.

Igualmente la conservación de las obras de arte en idóneas condiciones de climatización es esencial en estos seguros, de ahí que, como deberes exigibles al asegurado estén los de tener una instalación de aire acondicionado para contrarlar el ambiente a los bienes que así lo requieran, mantener los lugares en óptimas condiciones bien de sequedad, bien de humedad que las obras precisen, o deberes tales como que con ocasión del transporte o movilidad de la obra de un lugar a otro, esas operaciones se realicen no solo con condiciones de seguridad físicas sino en idóneos embalajes de protección que las obras precisen conforme a las características de cada obra.

## **8.- La valoración de las obras de arte. Valor declarado. El pacto de estima**

Sin duda, amén de la gestión más o menos compleja de los riesgos, una de las cuestiones principales del seguro de obras de arte, después de autenticarla y situarla en la cronología artístico histórica correcta, es la de su valoración<sup>74</sup>. ¿Cómo y conforme a qué parámetros se valora una obra de arte? ¿Qué papel juega el pretendido valor declarado en la póliza y el auténtico valor de mercado que la obra de arte tiene en el momento del siniestro en su caso? Complejidad que viene de la mano de las propias características y esencia del objeto asegurado, una obra de arte, pero también del tipo o tipología de asegurado y los riesgos que se están asegurando. No es lo mismo que se asegure y por tanto se valore individualmente una sola obra de arte que el que exista un listado

---

<sup>73</sup> Para la póliza Fine Art by Hiscox esta se concreta: “En todo momento, el asegurado realizará y procurará que se realice, todo lo necesario para evitar o disminuir un siniestro cubierto en este seguro. El incumplimiento de este deber dará derecho al asegurador a reducir su prestación en la proporción oportuna, teniendo en cuenta la importancia de los daños derivados del mismo y el grado de culpa del asegurado”.

<sup>74</sup> Advierten LOWRY/RAWLINGS/MERKIN, *Insurance Law*, 3ª ed., London, 2011, p. 324 como allí donde no existe un market value, como sucede en los casos de una “rare antique”, los tribunales toman el precio por el cual el mismo podría haber sido vendido en el momento inmediatamente anterior al daño. Si se trata de daños a una obra de arte las dificultades para valorar se incrementan, el caso *Quorum AS v. Schramm*. La obra en cuestión, un cuadro de Degas, *La Danse Grecque*, sufrió daños como consecuencia del calor y los cambios de humedad causados por un fuego ocurrido en el lugar donde se guardaba. La cuestión es que los expertos discreparon en torno al valor del daño sobre la obra, entre un 20 y un 80%.

inventario de obras de arte con un valor global declarado por el asegurado. Tangencialmente cuando un coleccionista privado con una importante serie de obras o un museo que tiene inventariado, listado perfectamente toda su colección, con precios de adquisición y venta etc., valora el interés asegurado, lo hace a través de una póliza estimada. Como también quien asegura su galería de arte, tanto ante daños como responsabilidad civil habida cuenta del número fluctuante de obras pero también de autores cuya valoración o posible revalorización en el mercado puede tener grandes fluctuaciones y en tiempos relativamente cortos. Una estima que puede ser revisada, actualizada, como también los valores que se hubieren declarado, amén de la facticidad de realizar una póliza flotante por ejemplo cuando la galería cambia de colecciones varias veces al año, o el transportista que porta las obras de unos lugares a otros.

Una valoración que incide en dos dimensiones esenciales del contrato de seguro, tanto el riesgo, delimitación cuantitativa del mismo, incluso aunque se lleve a cabo a través de una póliza estimada, como del interés del contrato<sup>75</sup>. Cuestiones que, además, determina la tarificación de la prima. Esa valoración incide tanto en el riesgo económico y financiero, el valor de la propia obra, incluso el valor del stock total de un coleccionista, un galerista (obras propias o ajenas) o un marchante de arte o corredor de arte, como en el propio riesgo técnico y jurídico del seguro<sup>76</sup>. La delimitación del riesgo asegurable requiere ex ante de la perfección del contrato, su dimensión cuantitativa, valorar en tanto seguro de daños y por consiguiente de concreta cobertura, el valor del objeto asegurado. Pero también la identificación de la obra a través de su descripción y características. Un valor que, sin embargo, no tiene referencias claras de mercado como otros bienes. Y que puede fluctuar al alza o a la baja en función de circunstancias tan imprevisibles como cambiantes. A diferencia de otros bienes u objetos asegurados, carecemos de un mercado objetivo de referencia de valores y precios, de reconstrucción, de reposición, incluso valores “a nuevo” o de mera sustitución de un bien, el dañado, por otro en idénticas condiciones, algo sumamente inviable en obras únicas. Cuestión distinta es hablar de galerías, de casas de subasta, etc., o de si el mercado es primario o secundario en función de si es o no la primera vez que una obra de arte se expone y se cataloga con un precio o no. Acaso una obra de arte de un artista que alcanza un precio de cotización en una subasta extraordinario, no supone implícitamente una revalorización automática de toda su obra? Y a sensu contrario?

Un valor en el que, sin duda, la estimación inicial dada para su aseguramiento muta con los años, incluso con los meses y difiere de ese valor inicial<sup>77</sup>. Un valor donde no sirven los parámetros de otros bienes y seguros donde juega o tiene espacio el valor

---

<sup>75</sup> Inciden BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 52 como la cuestión del valor es seguramente la que ha suscitado mayor debate todavía hoy entre expertos, marchantes de arte, juristas y aseguradores.

<sup>76</sup> Definen precisamente BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 34 el stock, es decir la valoración total de las piezas de arte poseídas por el marchante profesional, que será la causa principal del riesgo económico. Por naturaleza, la “valorisation est instable et l'achat des oeuvres et des objets d'art constituera bien évidemment pour le professionnel un risque économique voire juridique, lorsque la provenance et l'historique sort difficiles à affirmer”.

<sup>77</sup> Como bien señala GIRGADO PERANDONES, *La póliza estimada*, Madrid, 2015, p. 174 en este aseguramiento de obras de arte, es práctica que el tomador realice una declaración de valor del interés asegurado, que no equivale sin embargo, a la fijación de valor ni aunque se realice por una cantidad elevada cuya finalidad sea la de subrayar la valía del citado interés. Falta un presupuesto esencial, el convenio, el acuerdo entre las partes.

de reconstrucción del bien, el valor de reposición por otro, etc., habida cuenta de la particularidad, la idiosincrasia propia y naturaleza de una obra de arte única, o seriada, pero en cualquier caso, limitada. El valor declarado, la suma asegurada en definitiva, puede no corresponderse con el verdadero valor del interés. No coincidir con el precio de mercado, el valor que un experto determine a la fecha del siniestro. Lo que no significa que en el seguro no puedan existir ciertos márgenes de tolerancia y que, en esos casos se indemnice con la pretensión económica más favorable para el asegurado<sup>78</sup>. Mas ¿qué ocurre cuando un experto designado por la aseguradora difiere en su valoración notablemente de la realizada en su día por el asegurado?, ¿puede éste nombrar un nuevo experto? ¿Y si el segundo informe difiere a su vez del anterior?, ¿un perito tercero dirimente *mutatis mutandis* lo recogido en el artículo 38 LCS a la hora de delimitar el alcance de la indemnización para poder liquidar el siniestro? Si la referencia es el valor de mercado, éste puede no coincidir lógicamente con el declarado por mucho que, en ese momento de perfección de contrato, fuese el que reflejase el valor de mercado. La apreciación o depreciación existente al momento del siniestro, marcará indefectiblemente el límite del resarcimiento conforme a los parámetros de mercado, los cuáles no pocas veces vendrá marcado por el valor de obras similares, el precio alcanzado en subastas, etc<sup>79</sup>. Ahora bien, ¿es justo sin embargo para una aseguradora que, si el valor de la obra declarada era por ejemplo de 50.000 euros y en el momento del siniestro la misma valiese por una revalorización 125.000 euros que sea éste el valor de indemnización?, ¿ha habido infraseguro?, ¿podría haber negligencia en el asegurado en no ajustar y actualizar valores asegurados?, ¿es imputable a su diligencia hacerlo, o es algo que debería procurar la aseguradora de obras de arte? Los límites de garantía juegan en un doble plano, como suma máxima de indemnización, pero también como paradigma de diligencia y buena fe de las partes.

La sentencia de la Audiencia Provincial de Murcia de 1 de diciembre de 2016 señaló a efectos de valoración, ignorando el informe de parte pericial, los daños que sufrieron una serie de pinturas como consecuencia de la caída de una piedra que fracturó una tubería que provocó una inundación en un estudio de pintura:

“ Quinto.- En cuanto al número de *obras de arte* dañadas y cuantía del importe indemnizatorio resultante, se aportó con la demanda un informe pericial (documento núm. 5) que cuantificaba los daños en 34.400 euros. Sin embargo, el Juzgado, aplicando un principio de equidad, redujo la indemnización a 11.466,66 euros.

Ciertamente la valoración de *obras de arte*, sobre todo si se refiere a un pintor contemporáneo y no muy conocido, **tiene un fuerte componente subjetivo**; pero frente a los 5.723,89 euros a que debería reducirse la condena, según la petición subsidiaria de la apelante (al deducir de la tercera *parte* de 25.810 euros, los 2.879 percibidos de la *aseguradora*), y los 11.466,66 euros fijados en la sentencia, considera la Sala que procede mantener la valoración recogida

---

<sup>78</sup> Umbrales que se sitúan en la horquilla 10 o 15 % y que son cláusulas o índices de tolerancia. Véase BRISAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 54, que en los supuestos en los que el valor declarado por el asegurado en supuesto de lista de valores de declarada hablan de que, si el experto concluye que el valor está en esa horquilla más o menos del 15 % declarado en el seguro, “les assureurs indemnisent le client sur la base de la valeur déclarée au contrat”.

<sup>79</sup> Ello no impide ver con antiojeras, así, BRISAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 54 señalan como en ocasiones este valor de mercado incluso para obras similares no niega la evidencia de que éstas quizás no se han vendido ni subastado en los últimos cinco años. O los resultados de compraventas de cuadros similares difiere mucho de unos mercados o países frente a otros. “*De facto*, la valeur de marché n'est que très rarement conseillée comme type d'indemnisation”.

por la Juez de Primera Instancia.

Sexto .- D. Isidro impugnó la sentencia pretendiendo la condena de la Comunidad de Propietarios al pago de los 34.400 euros reclamados en la demanda y acordando la invalidez del límite contenido en la póliza de *seguros* de Allianz; pretensiones ambas que deben ser desestimadas, porque la cláusula impugnada es delimitadora del riesgo y no limitativa de los derechos del *asegurado*, y porque la cuantía de los bienes dañados y su valoración debe entenderse ajustada a Derecho. La prueba de que los daños causados al Sr. Isidro era superior a los 11.466,66 euros recogidos en la sentencia, correspondía al impugnante. Sin embargo, la pretensión de elevar la indemnización a 34.400 euros responde a motivaciones subjetivas.

Valorar conforme a parámetros de mercado, de arte, de historia no es sencillo<sup>80</sup>. Valores estáticos, pétreos, frente a valores fluctuantes habida cuenta que las obras de arte se aprecian o, en menor medida, se deprecian por múltiples circunstancias, desde la revalorización de la obra de un autor que ha expuesto, que no lo hubiere hecho nunca, que viva o que haya ya fallecido, o el éxito mismo de una subasta, etc.<sup>81</sup>, hasta cuestiones tales como la conservación, autenticación. Por lo que es frecuente que, cada cierto tiempo, las mismas se recalculen y actualicen conforme a un cálculo de la prima reequilibrado. Actualizar, indexar la suma asegurada significa delimitar cuantitativamente el riesgo pero también adecuar suma e interés asegurado para evitar, cercano al seguro pleno si es que se puede hablar como tal en este tipo de seguro, el infraseguro pero también el sobreseguro. Si algo es típico y axial al mundo del arte, no es sino el valor fluctuante y sumamente subjetivo de una obra de arte<sup>82</sup>.

Valoración *ex ante*, sea estimada o lo sea declarada, pero que tendrá su piedra de toque con el alcance del daño y el juego del principio indemnitario. Una valoración, la *ex post*, que además en caso de destrucción o de deterioro parcial medirá no solo los costes de reparación o restauración si son posibles los mismos, sino los de depreciación que la obra, o el conjunto de piezas de una obra colectiva, hubiere podido sufrir como consecuencia del daño<sup>83</sup>. O la posibilidad, efímera y poco frecuente, que el propio autor quisiera y pudiera repararla y el valor de restauración que no de mercado en este caso.

---

<sup>80</sup> Máxime para aquellos bienes y patrimonios en los que el riesgo de lesión económica es alta. Así, MOLITERNI, “Artt. 1908”, p. 77 alude a ese “rischio del mancato incremento (assicurazione del profitto sperato, lordo o netto) e quando si tratti di cose che non hanno un prezzo di mercato facilmente accertabile e si parli di un valore d’amatore”.

<sup>81</sup> La póliza Hiscox Fine Art establece una cláusula de índice de mercado de arte de Hiscox. Esta herramienta actualiza regularmente los valores de colecciones de arte teniendo en cuenta las últimas tendencias en el mercado del arte e identifica, a la luz de los valores fluctuantes, si los propietarios de las obras de arte están o no conforme a esos parámetros infra o sobreasegurados.

<sup>82</sup> Para BRISSAUD/BERNARD, *L’assurance des objets d’art*, cit., p. 53 como el mercado del arte, al igual que cualquier otro mercado, está sujeto a la ley de la oferta y la demanda. Recuerdan como en las ventas en subasta, la estimación de las obras se lleva a cabo sobre la base de una *fourchette* (valor bajo y valor alto) que permite hacernos una idea del valor de la obra. Ahora bien los autores no se llevan a engaño y adveran como esta *fourchette* no es respetada por el mercado, preguntándose: “Alors pourquoi devrait-on la respecter pour indemniser un assuré?”

<sup>83</sup> Realizan una distinción clara entre lo que es la depreciación respecto al valor del interés que se aseguró y el daño, con lo que es la obsolescencia del bien, KEETON/WIDISS/FISCHER, *Insurance Law*, 2ª ed., St. Paul, 2017, pp. 185 y ss., en p.180 analizan el supuesto de unos daños no solo en la vivienda sino en los muebles, algunos de alto valor y que han de ser reemplazados, habida cuenta del valor de mercado pequeño que pueden tener si el dueño quisiera venderlos.

Es éste un ámbito donde el valor estimado o la póliza estimada juega en su plenitud. Póliza la estimada o tasada que nada tiene que ver con la póliza donde globalmente el asegurado declara una suma asegurada tras inventariar e individualizar todas y cada una de las piezas. Advuértase además cómo las obras en un museo o en una colección privada aumentan constante el seguro, hay nuevas adquisiciones, se aceptan donaciones etc., que alteran la suma asegurada pese a cierta permisividad temporal y ampliación de horquillas durante un íterin y una cuantía nunca superior al 25% de la suma para el periodo en curso. Por ello, medida de la diligencia de las partes es la actualización de los valores asegurados cada cierto tiempo, máxime para el asegurado. Algo que en la práctica, y no solo en estos seguros, se suele hacer cada 3 ó 5 años remitiendo boletines de actualización la aseguradora al asegurado.

La póliza estimada parte a priori de un principio esencial, la no discusión de la suma asegurada al haberse acordado por las partes una cifra<sup>84</sup>. Cuestión distinta es la disonancia con el verdadero valor y posibles actuaciones de mala fe o que hubiere maliciosamente o por error distorsionada tal equilibrio, que no empece que la aseguradora recurra a un experto en arte para realizar un nuevo cálculo en aras de evitar el sobreseguo y, por tanto, el enriquecimiento, roto el sinalagma prestacional, si bien, también que preguntarse porque no se actuó antes y se adecuó suma asegurada a prima debida, si bien, hasta que no se produce el siniestro y solo en estos casos se evita o parece evitarse “con cierta negligencia”, toda actuación.

Una clave es cierta en estas pólizas tasadas, a saber, la valoración se hace a través del pacto, del acuerdo por tanto, de estima, nunca de imposiciones unilaterales y menos por declaraciones de valor individualmente del asegurado<sup>85</sup>. No por una declaración unilateral y no aceptada por el asegurador y que abriría ineludiblemente la puerta a permanentes impugnaciones de valor<sup>86</sup>. Pacto que, normalmente se firma en el momento de conclusión del contrato de seguro, pero que también puede seguirse en un momento ulterior, máxime en seguros de obras de arte en las que las adquisiciones y posibles ventas o donaciones de obras es frecuente en el tiempo y dentro de un periodo de seguro<sup>87</sup>. Amén

---

<sup>84</sup> En palabras de BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 59 el valeur agréée aplicado principalmente a las colecciones privadas tiene la virtud toda vez que se ha acordado el valor de los objetos de arte asegurados “d’apporter une certaine sécurité et sérénité à l’assuré en cas de sinistre”. Excluye de facto, “le risque d’application de la règle proportionnelle de capitaux, puisque la garantie s’applique uniquement sur les objets listés, valorisés et agréés par les assureurs”.

<sup>85</sup> Como bien afirmaba SÁNCHEZ CALERO, “Artículo 28”, *Ley de Contrato de Seguro*, [SÁNCHEZ CALERO (Dir.)], 4ª ed., Cizur Menor, 2010, p. 639 lo relevante no es el valor final de interés asegurado (el valor del interés en el momento inmediatamente anterior al siniestro) sino el valor que las partes han querido asignar al interés. Estimación del interés efectuada por las partes y que se tendrá en cuenta para la determinación de la indemnización.

<sup>86</sup> Conforme GIRGADO, cit., p. 174 quien afirma que reducir la estima a una mera declaración de valor supondría relativizar su significado contractual, quedando el asegurado –que confía en el valor estimado como valor de restitución- a merced de la voluntad del asegurador de impugnarlo.

<sup>87</sup> Hace hincapié MOLITERNI, “Artt. 1908”, *Commentario al diritto delle assicurazioni*, [VOLPE PUTOLU(Dir.)], Padova, 2010, p. 77 en esa distinción entre la “stima accettata” por las partes de la declaración de valor del tomador y por tanto impugnabile por el asegurador.

de supuestos de revalorización de las obras de arte en el mercado o por circunstancias determinadas del artista y que no se colige con el valor de estima que recoge el seguro<sup>88</sup>.

En el arte, a la hora de asegurarse, sobre todo en grandes colecciones privadas, prima el valor estimado, consensuado de un modo u otro por las partes, asegurado, titular del interés y aseguradora que, frecuentemente, recurrirá a expertos o tablas-anexos indiciarías de valores para determinadas obras de arte<sup>89</sup>. La expertización pericial cobra un gran protagonismo en estos seguros tanto ex ante como ex post<sup>90</sup>. El valor conferido por el propietario o titular de la obra puede no coincidir con el valor que un experto realice. Si bien en la generación de esa estimación no es lo mismo que el valor dado sea el que dos partes de común acuerdo hayan pactado en una compraventa, que el que el mismo provenga del mercado asegurador más profesional como es la venta en subasta nacional o internacional<sup>91</sup>. Piénsese en el valor de adquisición cuando se compra una obra de arte directamente al autor de la misma, o la venta en una galería para el mercado primario de obras de arte contemporáneo. O aquellos establecimientos que venden obras y bienes antiguos.

Como tampoco con el valor estimado al poder ocurrir errores notables en esa valoración económica<sup>92</sup>. Y donde la propensión hacia el sobreseguro es más manifiesta que a sensu contrario, el infraseguro, prácticamente inexistente<sup>93</sup>. El seguro necesita en

---

<sup>88</sup> Apuntaba también esta posibilidad de ulterior pacto de estima después de la perfección del contrato SÁNCHEZ CALERO, “Artículo 28”, cit., p. 642 en los casos de bienes de difícil valoración como son las obras de arte y que se han revalorizado en el mercado.

<sup>89</sup> Tras proclamar la idoneidad para estos valores estimados de bienes tales como “bijoux”, “tableaux de maître présents dans le patrimoine familial depuis longtemps alors que la cote n’a cessé de croître, ou tout autre objet d’art”, señala NICOLAS, *Droit des contrats d’assurance*, Paris, 2011, p. 186 la guía Akoun.

<sup>90</sup> Así la póliza Mapfre de obras de arte, en su artículo 12 in fine reza: “A los efectos del seguro contratado, la determinación del valor histórico, artístico y en general de las obras de arte que componen el inventario aportado por el Asegurado, será determinado en caso de ocurrencia de un siniestro amparado por la póliza, por tasadores, peritos o restauradores especializados que la Compañía pone al servicio de sus Asegurados”.

<sup>91</sup> Para la Sentencia del Supremo de 1 de diciembre de 1989 en caso de robo de unos cuadros durante el transporte, no había precisamente estima porque faltaba ese acuerdo expreso de las partes en la valoración del interés, en el caso, unas obras de arte. El valor asignado en la póliza al interés no había sido aceptado por el asegurador. Clásico el comentario a esta sentencia de EMBID IRUJO, “Principio indemnizatorio y póliza estimada en el contrato de seguro”, *La Ley*, 1990-3, pp. 307 y ss.

<sup>92</sup> Véase la sentencia de la Audiencia de Vizcaya de 3 de diciembre de 2004 que, en su fundamento cuarto señala: “... ha resultado acreditado, primero, el error notorio y relevante entre el valor estimado y el valor real de los cuadros, encuadrándose en el supuesto contemplado in fine en el art. 28.3 de la LCS, y que el valor de los cuadros robados queda fijado en 2.600.000 ptas., y, segundo, que, con anterioridad a la interposición de la demanda, la aseguradora abonó con fecha 22 de abril de 1999 la cantidad de 22.865,58 euros, incluyéndose la cantidad de 2.600.000 ptas. por los cuadros asegurados así como la cantidad de 708.484 ptas. en concepto de devolución de prima, que se tuvo en consideración en el suplico de la demanda por importe de 367.791 euros, siendo que la demanda interpuesta es de 2 de mayo de 2002”.

<sup>93</sup> Advierte TIRADO, “Artículo 62. El valor del interés en el seguro de transporte terrestre”, *Ley de contrato de seguro*, [SÁNCHEZ CALERO (Dir.)], 4ª ed., cit., p. 1350 que la existencia de la estimación precluye el juego de los posibles criterios de valoración de los bienes asegurados, los cuales, no obstante, pueden desempeñar un significativo papel como medios idóneos para poner fin a la intangibilidad de la estimación, siempre que se pueda verificar pericialmente la existencia de un craso error en la realización de la tasación previa, o sea, cuando exista un claro desequilibrio entre el “valor real” de la cosa en el momento del acaecimiento del siniestro y el fijado convencionalmente por las partes contratantes en el momento de la perfección del vínculo.

este punto de la asistencia de profesionales del mundo del arte, de la historia, de la cultura que permitan calibrar los diversos parámetros necesarios para conferir una valoración que sin embargo no es estática o pétreo en el tiempo<sup>94</sup>. Una asistencia profesional que ha de enjuiciar la autenticidad, las condiciones de la obra, el estado de conservación, la calidad artística de la misma, la época, las técnicas empleadas para su realización, etc., y en este punto las brechas de conocimiento entre lo que un experto atesora y las que aseguradoras y asegurados poseen, es enorme<sup>95</sup>. ¿Cómo se demuestra esa autenticidad? ¿Cómo detectar la autenticidad de una obra si a simple vista no se es capaz de percibir la existencia por ejemplo en un lienzo de pigmentos, capas de pintura superpuestas, o subcapas anacrónicas salvo por un experto?<sup>96</sup> Y ¿cómo detectar una obra falsificada, o cómo la misma obra es objeto de controversia para la valoración de dos expertos independientes?<sup>97</sup>

Mas, ¿cuánto valen las Meninas de Velázquez?, ¿cuánto los Fusilamientos del dos de mayo de Goya? ¿O una obra de Picasso, de Monet, de Van Gogh quien jamás vendió en vida una sola obra? El valor del interés asegurado es una cuestión principal<sup>98</sup>. Pero en el arte nos encontramos mutatis mutandis con un problema similar en los seguros de personas, a saber, ¿cuál es el valor de la vida humana?<sup>99</sup> Perimetrar, concretar el

---

<sup>94</sup> Sobre los obstáculos e ineficiencias en el sector del arte y su valoración, se pregunta qué sucede cuándo hay un error en esa valoración, ORENSTEIN, “Show me the monet: The suitability of product disparagement to art experts”, *Geo. Mason L. Rev.*, 2005, vol. 13:4, pp. 905 y ss., p. 906 cuando se interroga: “So, what happens when science is of no assistance and the expert erroneously asserts that the artwork is not authentic? If the expert’s assertions have inhibited others from buying the artwork, the owner might sue the expert for product disparagement. A court would award the plaintiff-owner damages if he showed that the defendant-expert maliciously communicated a false statement of authenticity regarding his painting to a third party, causing special damages in the form of lost market value. In the age of hundred million dollar paintings, colossal special damages are a real possibility. Even when damages are likely to be modest, the cost of litigation is intimidating. Sadly, many of those who possess rare and valuable connoisseurship are reluctant to share their expertise for fear of litigation. This inhibition creates obstacles for scholarship and inefficiencies in the art trade”.

<sup>95</sup> Claro ALBERTUS, “Bien assurer ses oeuvres d’art”, cit., cuando afirma: “Mais l’assureur ne prend jamais la responsabilité d’expertiser les œuvres de l’assuré. Il laisse cette tâche à l’expert, indispensable lorsque est prise l’option « en valeur agréée », ce qui est conseillé par la majorité des courtiers et des assureurs. Contrairement à la valeur déclarée (non vérifiée par l’assureur), la valeur agréée de la collection évite les conflits futurs avec la compagnie: elle est déterminée au moment de la souscription, après expertise, et ne provoque pas de dépréciation.

<sup>96</sup> En este punto véase la aportación de DUBOFF, “Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation”, *Hastings L. J.*, 1976, Vol. 27, pp. 973 y ss., pp. 987 y ss.

<sup>97</sup> Vid. el conocido caso *Greenberg Gallery, Inc.*, 817 F. Supp. 167 (D.D.C. 1993), *aff’d mem.*, 36 F.3d 127 (D.C. Cir. 1994). Y sobre la controversia ROSENBAUM, “Art and Experts on Trial in Authenticity Disputes”, *WALL St. J.*, 1995, nº 11, pp. 15 y ss.

<sup>98</sup> Este fue uno de los puntos centrales de la controversia sobre la que dictamina PARTESOTTI, “Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d’arte”, *CeI*, 1992, nº 3, pp. 945 y ss., señalando en p. 946 como la divergencia entre el valor de todos modos atribuido razonablemente al cuadro –se entiende en la hipótesis abstracta que no fuese confirmada la autenticidad– y el valor asegurado (suma asegurada) nos lleva seguramente a la hipótesis de la sobreaseguración.

<sup>99</sup> Las pólizas son lacónicas o remiten a anexos con valoraciones periciales. Así, la póliza Axa de seguros de obras de arte señala en su cláusula 10ª suma asegurada: “La suma asegurada ha sido determinada por el Asegurado con base a facturas y/o avalúos de cada uno de los bienes amparados, de los cuales al momento de la contratación proporcionará a la Compañía copia de ellos y conservará el original; dicha suma asegurada no es prueba ni de la existencia ni del valor de los bienes asegurados, únicamente representa la base para limitar la responsabilidad máxima de la compañía”. Eso sí, en otro apartado se apunta a un límite, el valor de reposición, así: “El asegurado deberá contratar y mantener durante la vigencia de la póliza, como suma asegurada la que corresponda al valor de reposición de cada uno de los bienes”, lo que no nos dice la

verdadero valor de mercado de la obra de un determinado autor es harto complejo<sup>100</sup>. Evitar la inflación del valor asegurado es tan necesario como lo es el seguro por sí mismo<sup>101</sup>. No es lo mismo que una obra de arte haya salido o no a subasta –mercado éste normalmente secundario o de segunda mano pero raramente donde se subasta por vez primera la obra de un autor, máxime si la misma es internacional–, que el que lo haya hecho por un galerista que ofrece depósito-venta de la obra de un autor novel que nunca ha expuesto ni vendido su obra, que el que la misma forme parte de una colección de arte o conformar una obra aislada en un patrimonio singular o que ocasionalmente compra obras. Y tiene mucho de aproximativo, de revalorización por circunstancias tanto ordinarias como extraordinarias, modas, autenticidades, técnicas revalorizadas, etc., pero también del valor que, a priori en un contrato de seguro declara el tomador del mismo<sup>102</sup>. Pero ¿qué valor adoptamos cuando la obra ha sido comprada para donarla, regalarla o se adquiere *iure hereditatis*? Quid si el mismo es ignorado por el poseedor actual de la obra? ¿influye en la valoración de la obra de arte el lugar donde la misma es vendida, piénsese en Sotheby’s Hong Kong, Nueva York, o en Saint Ouen? O es que no cambia el valor en cualquiera de esos lugares respecto de otros? Y si la obra se compra en Londres o en París para revenderlo inmediatamente en Nueva York donde los precios de cotización de obras es más oneroso, ¿qué valor aseguramos?<sup>103</sup>, ¿especificamos ese valor en las obras de arte y qué ocurre a sensu contrario?<sup>104</sup>

Todo ello incide en el cálculo de la prima, habida cuenta además, que en colecciones de cierta importancia continuamente se compran o adquieren obras de arte, pero también pueden venderse o cederse las mismas. Y todo ello dentro del periodo anual que sirve para el cálculo de la prima y en el que pueden darse importantes fluctuaciones de valor. Como también el valor de una obra que, previamente, constante o no el seguro, ya ha sufrido un determinado daño, lo que a futuro condiciona su susceptibilidad a sufrir daños de mayor consideración que una obra inerte al daño hasta el momento del

---

póliza es cuál es, cómo se calcula y si ese mismo bien u obra de arte es factible de ser repuesta en caso de siniestro.

<sup>100</sup> El informe del Consejo Consultivo de la Región de Murcia de 1 de enero de 2017 señala: “En definitiva el valor económico de una *obra artística* de cualquier género o expresión la establece el mercado en función de: estudios académicos, demanda, número de *exposiciones*, aparición catálogos y ediciones de *arte, obras* posicionadas en museos o colecciones internacionales, aparición en casas de subastas o galerías de *arte*, etc., todo aquello que forme el prestigio profesional del *artista*.”

<sup>101</sup> Conforme CHASTANIER/SAUNIER, “Une approche unique. Les musées de France, des souscripteurs d’assurance pas comme les autres”, *cit.*, p. 12-13, cuando justificando la necesidad del seguro, ven en la complejidad del mismo y la inflación de los valores asegurados los dos grandes problemas.

<sup>102</sup> Así la cláusula 11ª Valuación, de la Póliza Axa de seguro de obras de arte dice: “Queda entendido y convenido que para la valoración de los bienes amparados por esta póliza, se ha tomado como base la relación anexa a la misma, la cual es copia del avalúo practicado previamente sobre cada objeto por el perito especialista en obras de arte, registrado ante las autoridades y contratado por el asegurado”.

<sup>103</sup> Distinguen BRISSAUD/BERNARD, *L’assurance des objets d’art et du patrimoine culturel*, *cit.*, p. 12 entre primer y segundo mercado, en función de si es la primera vez que se expone una obra o no, y por tanto la fijación del precio y valor de la obra en función de ese mercado pues es éste el que valora.

<sup>104</sup> La póliza Fine Art by Hiscox en estos casos dualiza en sus condiciones especiales, entre obras de arte especificadas, aquellas en las que el valor de las mismas será el importe indicado en la relación que obre en poder de la aseguradora o del mediador, de las obras de arte sin especificar, entendiéndose que el valor de las mismas será el valor de mercado atribuido a la obra de arte el día en que se produzca la pérdida y/o el daño material de la misma. Sin que en ningún caso proceda el pago de un importe superior a la suma asegurada indicada en las condiciones particulares.

siniestro<sup>105</sup>. De otra parte, no cabe ignorar que determinadas obras, por ejemplo de arte clásico, pinturas de siglos pasados, muebles del siglo XVIII o XIX no se depreciarán, pero, ¿cabe que aumenten su valor por pura especulación, o ésta es más factible en obras de arte contemporáneo? Quien compra la obra de un artista joven espera que la misma se revalorice con el transcurso del tiempo, incluso, en breve tiempo, ¿es mejor en estos casos asegurar por un valor estimado?

La sentencia de la Audiencia Provincial de Valencia de 19 de mayo de 2010, en un supuesto de incumplimiento de pago de la prima en un seguro de obras de arte, señala respecto del valor, en su fundamento tercero:

“... Sobre el valor de lo asegurado, la aseguradora apelante discrepa al entender que hay error aritmético, y la apelante demandante alega que la cláusula "a valor declarado" es nula por abusiva, por no haber sido negociada expresamente con el tomador y le provoca desequilibrio en sus derechos.

La sentencia, al resolver sobre la cuestión alegada por la demandada al contestar a la demanda, argumentó que los objetos asegurados habían sido tasados según la Sala Durán en 9.200 euros, frente a los 96.505 euros reclamados, y entendió que estamos ante un claro supuesto de sobreseguro, ya que en la póliza el valor fue establecido a valor declarado y no a valor pactado o acordado.

... En el presente caso constan claramente, el riesgo plenamente identificado e individualizado, el interés del asegurado a la indemnización (que, en definitiva forma parte del riesgo, como concepto económico objetivo que, al concretarse sobre una "cosa" se identifica con su valor, sirviendo de medida para la reparación del daño, "en el momento inmediatamente anterior al siniestro" arts. 25.4, 8.1 LCS) y cuyo valor puede ser determinada convencionalmente (póliza estimada del art. 28, como excepción al art. 26), o establecerse un pacto de revisión, ex art. 29 (para conseguir el seguro pleno durante la vigencia del contrato) o situaciones como las de infraseguro o sobreseguro; la suma asegurada, como valor económico del interés (o, si se prefiere, cuantificación pecuniaria del riesgo) asignado por el asegurado, supone el límite máximo (contractual) de indemnización en cada siniestro, base para el cálculo de la prima (STS. 1-12-86) y que en seguro de "daños", abarca la totalidad de la suma asegurada (al operar la presunción iuris tantum de preexistencia: STS. 25-7-95); en fin, el siniestro, que supone la realización del evento (cuyo riesgo es objeto de cobertura: art. 1 LCS) asegurado, cuya producción determina la obligación de indemnizar por el asegurador (siempre que se trate de realización del riesgo previsto en el contrato, producción de un daño asegurado durante la vigencia material de aquél, con las circunstancias de los arts. 16 y 17 LCS).

Señala el artículo 26 de la Ley 50/1980, de 8 de octubre, de Contrato de Seguro: "el seguro no puede ser objeto de enriquecimiento injusto para el asegurado. Para la determinación del daño se atenderá al valor del interés asegurado en el momento inmediatamente anterior a la realización del siniestro".

En el seguro concertado, se señaló como capital total asegurado el de 114.000,00 euros, suma que resulta inferior al valor de la inversión realizada, pues según los contratos fue de 90.000 de 24.000 y de 24.000 euros respectivamente, y ha sido en base a un informe de la Sala de Subastas Durán que se aportó a los autos de juicio nº 505/2006 del Juzgado de lo Mercantil 6 de Madrid, del que la sentencia dedujo el valor de las *obras* y declaró que existía sobreseguro.

La Sala no puede compartir esta conclusión, pues no estamos ante una prueba pericial que se haya practicado en estos autos, con las posibilidades de contradicción e inmediatez que ello proporciona a fin de llevar a cabo la valoración con arreglo a lo dispuesto por el artículo 335.1 de la LEC, según el cual son fundamento y objetivo de la prueba pericial los conocimientos científicos, artísticos, técnicos o prácticos necesarios para valorar hechos o circunstancias relevantes en el asunto o adquirir certeza sobre ellos.

La doctrina jurisprudencial ha declarado de manera unívoca e insistente que la función del perito es la de auxiliar al

---

<sup>105</sup> Alude CAAMIÑA, El seguro obras de arte, cit., p. 45 al caso Quorum A/S v Schramm, y los daños no perceptibles a simple vista que sufre un cuadro de Degas. La autora apunta como los expertos consideraron que los daños físicos provocados a la pintura por el incendio —no apreciables a simple vista y cuya comprobación no podía ser llevada a cabo por el efecto que ello tendría sobre la obra— la habían hecho, además, más vulnerable a futuros daños, por lo que se había incrementado el riesgo de un futuro deterioro. Resultaba preciso determinar el valor de la pintura con anterioridad al siniestro, así como el posterior, a consecuencia del mismo. El problema fue que, en juicio, los expertos discrepaban en el alcance de la depreciación de la obra, para unos un 20%, para otros el 80%.

Juez, ilustrándole sin fuerza vinculante sobre las circunstancias del caso, pero sin negar en ningún caso al juzgador la facultad de valorar el informe pericial [Sentencias, entre otras, de 30 marzo 1984 y 6 febrero 1987], de modo que la prueba pericial es de libre apreciación por el Juez [Sentencias, entre otras, de 17 junio, 17 julio y 12 noviembre 1988, 11 abril y 9 diciembre 1989, 9 abril 1990 y 7 enero 1991 ], es prueba no tasada, valorable por el juzgador según su prudente arbitrio, sin que existan reglas preestablecidas que rijan su estimación (SS. 7 marzo y 14 octubre 2000 y 13 noviembre 2001 ), aunque el proceso deductivo del juzgador no puede chocar de una manera evidente y manifiesta con el raciocinio humano, sus apreciaciones han de guardar coherencia entre sí, no pueden vulnerar la sana crítica, que constituye el único corsé legal para la formación del juicio jurisdiccional, las cuales no están codificadas y han de ser entendidas como las más elementales directrices de la lógica humana (Sentencias de 14 octubre 2000 y 13 noviembre 2001 ), y corresponden a las máximas de experiencia [STS de 25 marzo de 1995 ].

La "sana crítica" sigue siendo el único punto de referencia que el vigente artículo 348 LEC 1/2000 impone al tribunal para la valoración de los dictámenes periciales, y desde esa exigencia legal, y tomando en consideración que no nos hallamos ante una verdadera prueba pericial, debemos tomar en consideración que a la hora de formalizar el seguro y de declarar el valor de los objetos asegurados, el tomador del seguro se atuvo a la valoración que venía dada por el vendedor, por el precio de la compra de las *obras de arte* que importaron un total de 128.000 euros, importe todavía superior al declarado de 114.000 euros y sobre el cual se calculó por la aseguradora la prima a abonar, sin haber llevado a cabo a actividad alguna de comprobación previa a la suscripción del seguro, y a falta de otra prueba que permita determinar con mayor certeza la existencia de sobreeseguro ni de que el valor de las *obras* robadas no sea el manifestado por el demandante que se basa en el listado que le proporcionó el vendedor y el precio que pagó, no podemos tener como probado que tal no fuera su valor real, y tal prueba correspondía a la parte demandada que alegó la existencia de sobreeseguro y que el valor de las *obras* robadas no era el reclamado”.

En ese cálculo o valoración el estado de conservación de una obra de arte es capital, como también la autenticidad y autoría de la misma. Aunque siempre hay un margen para la discrecionalidad valorativa de la obra, o cierta flexibilidad<sup>106</sup>.

Ahora bien ¿qué ocurre si una obra parece si bien carece de un valor de mercado habida cuenta su rareza, o su antigüedad, su desconocimiento, etc.?<sup>107</sup>

Colateral a este problema está también la aseguración de la pérdida del beneficio esperado. En un mercado, el de las obras de arte, en las que las mismas pueden ser fruto de una revalorización impensable pero a la vez exponencial, ¿puede asegurar un propietario la contingencia del beneficio esperado cuando se trunca por ejemplo una negociación de compraventa de la obra? Como riesgo puede establecerse en la póliza, ahora bien, a qué causas o condicionantes puede una compraventa truncarse o no llevarse a cabo o quedarse simplemente en unos tratos preliminares, mas, ¿se activaría el daño para el asegurado? Aunque sin duda el problema principal es en valorar y conforme a qué parámetros ese beneficio esperado. Pero ¿y si ha existido un consenso valorativo entre asegurado y asegurador en el valor del bien, de la obra de arte a través de la estima? Es

---

<sup>106</sup> Así, PEÑA, “El seguro de obras de arte, un negocio que enamora”, PymeSeguros, 2016, nº 51, pp. 12 y ss., p. 16 “Pero siempre hay un margen porque estás tratando con una obra de arte única y ahí es donde entra la flexibilidad de las aseguradoras o de los propios corredores. Pero ni es absolutamente subjetivo ni es totalmente objetivo porque no estás con objetos seriados”.

<sup>107</sup> Trae en este punto CAAMIÑA, *El seguro privado de obras de arte*, cit., p. 45, el caso Quorum A/S v Schramm, que se suscitó con motivo del incendio que se produjo en el almacén en que se encontraba una obra de Degas. El tribunal tuvo que determinar si la póliza que cubría la pintura era o no una póliza estimada. Consideró que la cantidad que se había indicado con respecto a la pintura no era un valor acordado por las partes, de tal manera que la declaración que había realizado el asegurado constituía simplemente el límite máximo que podría percibir en caso de siniestro, no un valor estimado. Para determinar el valor de la pintura con anterioridad al siniestro, así como el posterior, a consecuencia del mismo, el tribunal señaló que para dicha obra existían dos mercados, el de las casas de subastas y el de las ventas privadas, inclinándose por este último, considerando acreditado que en el mismo podría haber alcanzado la obra un precio mayor.

evidente que una intencionalidad dolosa del asegurado que ha excedido al suma asegurada sí hace susceptible de ser impugnada la póliza estimada por el asegurador.

Si bien es cierto que normalmente la póliza estimada no se prodiga en el seguro terrestre sí tiene su protagonismo en el seguro de obras de arte<sup>108</sup>. Póliza y forma de contratación que no ha de confundirse con la mera declaración de valor que pueda aparecer en el condicionado. La estima ha de aceptarse por la entidad aseguradora<sup>109</sup>. Como bien señala la Sentencia del Tribunal Supremo de 16 de diciembre de 2003 "... si en el contrato se fija de mutuo acuerdo el valor singular del objeto para el caso de siniestro de *robo* y no hay desproporción notoria con el valor real, es de aplicación el principio de autonomía de voluntad...".

Estimación que sí puede impugnarse tal y como reza el artículo 28.2 LCS. Alega precisamente error relevante en la valoración de unos lienzos que fueron robados la sentencia de la Audiencia Provincial de Bizkaia de 3 de diciembre de 2004 en su fundamento tercero:

"... Y, a tenor de la actividad probatoria desarrollada en autos, cabe afirmar que el supuesto examinado se encuadra en este último supuesto "cuando por error la estimación sea notablemente superior al valor real," puesto que la aseguradora Zurich S.A. ha acreditado que este vicio se ha producido, a través de los siguientes informes periciales, que acreditan el error relevante y notable entre el estimado en la póliza y el valor real, porque en todos ellos el valor real de los objetos asegurados es muy inferior al valor determinado en el contrato de seguro:

1º.- Informe de D. Lucas del gabinete GTT Técnicos Tasadores, de fecha 1 de febrero de 1.996, que valora el óleo marino de la escuela holandesa en 700.000 pts, las dos acuarelas sobre papel de Cupido y Ninfas en 400.000 ptas. y el cuadro flamenco de bodegón en la cantidad de 1.500.000 ptas., en total 2.600.00 ptas. <doc nº 2 de la contestación a los folios 221 a 227 de autos>

2º.- El informe de D. Andrés de Tasaciones de Arte Vigarny <doc. nº 3 de la contestación al folio 250 a 274 de autos>, considera que la marina holandesa, de finales de los siglos XVIII- XIX tiene un precio entre 900.000 y 1.200.000 ptas., el bodegón flamenco entre 1.000.000 y 3.000.000 ptas. y las acuarelas sobre papel entre 400.000 y 500.000 ptas.

3º.- El Informe de Sotheby's de 25 de enero de 1.996, valora las dos acuarelas en un precio de 200.000 ptas. cada una de ellas, el óleo marino en 700.000 ptas., y sin efectuar valoración alguna del bodegón flamenco ante la ausencia de documentación gráfica <doc. nº 4 de la contestación, a los folios 275 a 277>

4º.- El Informe de Christie's de 9 de febrero de 1.996 las acuarelas se tasan entre entre 2.000 y 3.000 libras esterlinas la pareja, respecto al óleo marino entre 3.000 y 5.000 libras esterlinas, y sin valorar el bodegón flamenco por no constar documentación gráfica <do. nº 5 de la demanda, al folio 278 de autos>

Es cierto que los testigos-peritos de la demandada no han tenido ocasión de examinar las obras de arte y comprobar su estado, pero ello se compensa perfectamente con la valoración máxima que se les ha otorgado

---

<sup>108</sup> Señala PARTESOTTI, "Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d'arte", cit., p. 949 como la póliza estimada sí tiene en este campo una "justificación práctica", siendo una póliza en verdad, una póliza en la que es documentada en el contrato una valoración concordada entre las partes del valor asegurable,

<sup>109</sup> Así, PARTESOTTI, "Un caso clinico in tema di assicurazione di opere d'arte", cit., p. 951 señala que esta dualidad estima aceptada de declaración de valor asegurable, puede generar la falsa impresión que las usuales pólizas de daños contienen declaraciones de valor con cierta frecuencia, mientras ha de ser claro que las cosas son diferentes entre ambas figuras, puesto que los formularios solo prevén normalmente la indicación de la suma asegurada o valor asegurado.

y suponiendo un estado óptimo de los cuadros.-

En contraposición a estos informes periciales, sólo obran en autos el certificado de expertización y de valoración de D. Carlos, Licenciado en Historia por la Universidad de Valladolid, valorando la marina holandesa en 40.000.000 ptas., la naturaleza muerta de la escuela flamenca en 18.000.000 ptas., y describiendo a las acuarelas de J. Wagrez <76 a 82 de autos>, que fue emitido con anterioridad al siniestro por petición de la aseguradora, y a instancias del actor D. Plácido, siendo que finalmente en su declaración testifical reconoció que "era y es socio" del demandante."

Al margen de la valoración de la obra *sui generis* y *uti singoli*, cabe reseñar la valoración de una colección o una exposición en su totalidad<sup>110</sup>. Una valoración que, sin duda, puede disparar el coste del seguro<sup>111</sup>. Pero acaso, tras la exposición pública de obras de arte de un autor, vivo o muerto, y si la misma es exitosa, ¿no se incrementa o dispara el valor de la obra?<sup>112</sup> Piénsese en las consecuencias que ello tiene tanto para el valor de la obra incluso en su totalidad de ese autor, la revalorización de los cuadros que ya pertenecen a terceros, así como, el propio éxito o fracaso de una exposición tiene su repercusión en los costes del seguro de estas exposiciones y el valor de las mismas.

## 9.- El cálculo de la prima

En el aseguramiento de las obras de arte la ecuación riesgo/prima presenta una simbiosis imperfecta. En efecto, una de las cuestiones axiales al seguro y que como acabamos de ver parte de la declaración convenida o estimada del valor de la obra de arte, la prima, en parte viene condicionada a ese valor<sup>113</sup>. Amén de la magnitud, intensidad y frecuencia del riesgo<sup>114</sup>. No es lo mismo que la obra esté ubicada en un domicilio particular que el que la misma se ceda o se preste para exposiciones temporales. Igualmente cambia ese cálculo cuando la obra o las obras se trasladan continua o

---

<sup>110</sup> En Francia, la exposición en 2008-2009 "Picasso et le maîtres" en el Grand Palais, con un presupuesto de 4,7 millones de euros, se aseguró la exposición con un valor asegurado de casi dos mil millones de euros, siendo la prima de 790.000 euros, sin la garantía del Estado, la prima sobrepasaría el millón y medio de euros. Otro millón se gastó en transporte de esas obras. Las ganancias al cierre de la misma superaron el millón de euros. Vid. LA FORÊT, cit., p. 18. En esa misma exposición el cuadro de Picaso "El niño con el caballo" se valoró en 100 millones de euros. Cuando el cuadro tres años antes fue prestado por el MoMA se había valorado en 50 millones.

<sup>111</sup> Crítico con este sobre coste de la contratación de un seguro para una exposición BURGOS BARRANTES, "La garantía del Estado: marco jurídico y técnico", cit., que afirma en p. 63: "se ha hecho una llamada a la moderación en los valores de seguro establecidos por los profesionales de los museos. Teniendo en cuenta que en el objeto museístico prima el valor cultural sobre el valor económico, absolutamente residual, cuando no irrelevante, el valor de seguro no tiene por qué coincidir con el valor de mercado del bien, sino que podría -debería- ser considerablemente inferior.

<sup>112</sup> Se pregunta, LA FORÊT, *Le marché de l'assurance de oeuvres d'art: vitrine de l'assurance sans avenir ou niche à exploiter*, These, MBA ENASS, 2012, p. 6: L'inexorable montée de la valeur des œuvres d'art va-t-elle rendre impossible les grandes expositions des artistes les plus célèbres? [[http://www.mba-enass-alumni.org/uploads/3/2/3/1/3231071/mba\\_enass\\_2012\\_laforet\\_assurance-oeuvres-d-art.pdf](http://www.mba-enass-alumni.org/uploads/3/2/3/1/3231071/mba_enass_2012_laforet_assurance-oeuvres-d-art.pdf)]

<sup>113</sup> Expresa ALBERTUS, cit., una correlación valor versus prima: "Chez Generali, pour la garantie d'une collection d'une valeur de 1 million, la prime oscille entre 1 500 et 2 000 euros. Gras Savoye s'aligne également sur une facture annuelle de 2 000 euros pour le même montant d'avoirs. Axa Art réplique avec une prime de 500 euros par an pour un patrimoine de 200 000 euros"

<sup>114</sup> Afirma CAAMIÑA, cit., p. 53 para concretar la prima del seguro, no sólo procede llevar a cabo una valoración de la obra de arte, sino también del "riesgo implícito".

periódicamente y en las que además de los riesgos estáticos están los dinámicos del tránsito. El cómo se realiza el embalaje o desembalaje y manipulación de la obra altera ese riesgo pero sobre todo la percepción del mismo por parte de la aseguradora<sup>115</sup>.

La STS de 23 de febrero de 2018, Sala de lo Penal, afirma: “En primer lugar, se valía del general desconocimiento que sus clientes tenían del mundo del *arte*, y de los precios de dicho mercado, exhibiéndoles como un negocio incontestable la adquisición de *obra* de artistas, de los que sólo algunos de ellos eran reconocidos, y sin hacer distinción entre la *obra* reconocida de éstos y su *obra* menor, y vendiéndoles, mezclada con dicha *obra*, objetos decorativos como si de *obras* de *arte* se tratase, valiéndose de la *inseguridad* que en materia de *arte* tiene el ciudadano medio. En segundo lugar se *aseguraba* que el valor de, las *obras* que adjudicaba a sus clientes en cada contrato cubrían las cantidades aportadas por aquéllos (lo que constituía la primera y principal falacia, pues el valor de los lotes adjudicados en los contratos representaba entre la décima y la tercera parte de lo por ellas pagado). En tercer lugar les *aseguraban* que tales *obras* de *arte* tenían una *segura* revalorización, lo que sabían era imposible, pues ya se adjudicaban con una *sobrevaloración* imposible de alcanzar en revalorización alguna, y se les daba una información *sobre* las *obras* que no se correspondía con la realidad, ya que afirmaban que sus productos eran *seguros* ( no estaban sujetos a las fluctuaciones que sufren otros valores de inversión ), líquidos ( realizables en cualquier momento y lugar del mundo ) y de permanente revalorización ( siempre valores en alza). Al mismo tiempo **se les convencía que la inversión estaba asegurada por la empresa de seguros AXA**, lo que, atendido el buen nombre y solidez de tal compañía de *seguros*, terminaba por convencer a los más escépticos, (la *obra*, en efecto, tenía concertado un *seguro* para caso de pérdida o deterioro, lo que no suponía en absoluto el *aseguramiento* de la inversión, salvo los casos de siniestro expresamente contemplados. De todos modos, el *seguro* dejó, de pagarse con la crisis de la empresa, por lo que, no habiéndose denunciado siniestro alguno que afectase a las *obras aseguradas*, tal *seguro* carece de virtualidad alguna). En los últimos años de su actividad, ni tan siquiera la *obra* gráfica poseía valor significativo (series amplias de serigrafías de artistas extranjeros, que ellos valoraban en 1.200 euros cada una, carecían en realidad de valor, al tratarse de artistas desconocidos en el mercado español, en el mejor de los casos, con un valor de mercado de entre 60 a 120 euros). Por último se les *aseguraba* que, caso de no conseguir vender las *obras* en el momento en que así lo deseasen, la propia *Arte* y Naturaleza se comprometía a recomprarlas por el precio por ellas pagado con más la revalorización prometida, lo que sabían era absolutamente imposible, pues la empresa carecía de más capital que el que se iba consiguiendo en los nuevos contratos concertados con nuevos clientes, que , además, iba destinado al pago de intereses , mantenimiento de la empresa, pagos de sueldos y comisiones y adquisición de nueva *obra* que permitiese la nueva captación de clientes. Ni el crédito en que consistía

---

<sup>115</sup> Señala HISCOX, “Insuring works of art in transit”, Art in transit. Studies in the transport of paintings, cit., p. 82 el desconocimiento de las aseguradoras a la hora de conocer el transporte y embalaje de las obras de arte. “To a large extent, the different perception of the risks at exhibition sites and in transit is a result of ignorance. A greater knowledge of transit methods could do much to reduce premiums, where the greatest risks are perceived as accidental damage and theft. Insurers recognize that packing techniques in a museum environment are first class, although few insurers could describe those in detail; whereas in a commercial environment packing is frequently inadequate, unsuitable, or just plain careless. Even so, we, as insurers, could still learn more. For example, which mediums are the most liable to damage? Or, what is the optimum way in which to pack a terra cotta horse? When it comes to the handling of works of art, insurers’ knowledge is even more sketchy.

tal promesa de recompra se anotaba en las cuentas sociales. No existía intención, ni siquiera posibilidad, de cumplir tal promesa.

Analizados los riesgos asegurables, tanto en su intensidad, como en su frecuencia y probabilidad, sin duda, la parte esencial de ese cálculo vendrá por el valor que se confiera en la póliza a las obras de arte. Un valor que puede ser declarado, o tasado en una póliza estimada. Un valor que, como hemos visto, puede incluso ser discutido y controvertido si existe error, abuso, malicia o sobreseguro flagrante. Y un valor que, ante las cifras astronómicas que puede tener la colección completa de un museo, máxime de museos internacionalmente reconocidos, es difícilmente asegurable y, por tanto, dable que se calcule una prima proporcional. Como también hemos tratado supra, caben pactos de límite de cobertura indemnizatoria que funcionan como mecanismo de seguros a primer riesgo y en los que, aun jugando en un alambre fino de infraseguro y siempre que éste no sea flagrante, permitirían que las primas fueren menores siempre que los valores asegurados ante la imposibilidad cierta de un siniestro total en determinadas colecciones al no estar todas expuestas simultáneamente, ni tampoco depositadas o conservadas o guardadas en las mismas ubicaciones, proceda ese siniestro, por lo que la suma asegurada nunca sería el valor real de mercado de toda la colección y, consecuentemente, el cálculo de la prima variaría y sería menor.

## **10.- La siniestralidad**

Como en todo seguro la aleatoriedad del contrato desaparece cuando el daño se manifiesta. La magnitud del siniestro, el tipo de daño, las consecuencias del mismo tienen y presentan ciertas particularidades en este ramo de seguros. El asegurado ha de comunicar el siniestro, el acaecimiento de unos hechos, causas que han producido un daño y que es, en su caso, objeto del seguro de obras de arte. Como en todo ramo el aviso de siniestro es clave, pero máxime lo es toda la documentación y datos que el asegurado deba proporcionar a la aseguradora. Aquélla, el aviso de siniestro la pauta es desde que sea conocido o el asegurado esté en condiciones de conocerlo con unos plazos, normalmente en el seguro son hasta siete días desde que lo conoció, pero en los de obras de arte se insta la inmediatez y su confirmación por escrito unos días después. Amén de la obligación en casos de robo de denuncia ante la autoridad policial competente con entrega de justificación de tal denuncia a la aseguradora<sup>116</sup>. Las consecuencias de este incumplimiento son las de todo seguro, pérdida proporcional del resarcimiento del daño que le hubiere importado el siniestro de haber sido diligente. Las pólizas sí hacen hincapié en este punto en que el asegurado estará obligado a conservar las partes dañadas y defectuosas para que puedan ser examinadas por los peritos de la aseguradora.

Respecto a la documentación que debe proporcionar post siniestro el asegurado estaría la de a) una relación de daños causados por el siniestro, indicando detalladamente cuales han sido los bienes u obras destruidos, averiados, perdidos, así como el valor de dichos bienes respaldado por facturo o por avalúo original, b) una relación detallada de

---

<sup>116</sup> La póliza Mapfre de seguros obras de arte enfatiza en el artículo 11 la transgresión de la obligación (en realidad deber) de aminorar las consecuencias del siniestro. Para la aseguradora (resaltado todo en negrita) el incumplimiento de este deber dará derecho a la reducción de su prestación en la proporción oportuna, teniendo en cuenta la importancia de los daños derivados del mismo y el grado de culpa del asegurado. Si el incumplimiento se produjera con la manifiesta intención de perjudicar o engañar a la aseguradora ésta quedará liberada de toda prestación. Ahora bien, aun no apartándose de la dicción de la LCS, ¿cómo se calcula esa “proporción oportuna” en obras de arte?

todos los seguros que existan sobre los bienes u obras de arte; c) todos los catálogos, recibos, facturas y actas que sirvan para apoyar su reclamación; d) todos los datos relacionados con las circunstancias en las que se produjo el siniestro y copias certificadas de las actuaciones de las autoridades que hayan intervenido en la investigación del siniestro o de hechos relacionados con el mismo.

Estadísticamente está demostrado que los siniestros que pueden sufrir las obras de arte se producen sobre todo durante el transporte de las mismas, y no cuando las mismas están quietas, almacenadas, depositadas o expuestas<sup>117</sup>. La destrucción de la obra puede ser total o parcial, el alcance de esta parcialidad puede subsanarse con una restauración de la obra de arte. Incluso pueda darse la posibilidad de que el autor de la misma esté vivo y pueda o bien restaurarla, o bien, crear una similar, si bien ésta es una opción que no siempre está al alcance de una cobertura asegurativa<sup>118</sup>. De otra parte, ¿tiene algún derecho el artista ante una obra suya que es restaurada por un tercero? Indudablemente puede inspeccionar la obra, el resultado de la restauración, mas ¿puede pedir la destrucción de la misma?<sup>119</sup> En este caso la aseguradora debe resarcir al titular del interés que ha sufrido la pérdida con el valor asegurado.

Los supuestos de siniestro total suponen de un lado, la desaparición o destrucción completa e íntegra de la obra, casos de robo, de incendio con destrucción total de la obra de arte, pérdida, etc., de otro lado, la reducción a cero del valor de ese objeto de arte. Pero también la adquisición de la obra o sus restos en su caso por parte de la aseguradora<sup>120</sup>. Normalmente la suma entre total y parcial de un siniestro viene marcada por la destrucción o pérdida o desaparición total de la obra o por un costo de restauración superior al 70 % del valor asegurado. Lo que no impide para que las pólizas de obras de arte traten de establecer una dualidad electiva favorable para el asegurador en el que a la hora de indemnizar “La compañía podrá reparar o reponer los bienes dañados o destruidos o pagar en efectivo, según elija”, pero ¿y si el asegurado no quiere ese efectivo sino la restauración y reposición de la obra?

Típicas también, sobre todo en las modalidades de seguros de museos, son las cláusulas “museos”, en las que, sea cuál sea o fuere el estado final de una obra dañada por el siniestro, nunca se traslada la propiedad al asegurador ni por tanto se abandona la misma más que para el propio museo. Éste recibe la indemnización, pero no entrega los

---

<sup>117</sup> Vid., BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art et du patrimoine culturel*, cit., p. 51, quienes enfatizan hablando de los riesgos de más intensidad, el robo y el incendio se acentúan durante el transporte: así, respecto del incendio, la presencia de “carburant dans les moyens de locomotions accentue ce risque sans parler du risque de combustion suite à un accident de la route ou d'un crash pour le risque aérien”, respecto al robo, “le transport est un moment où les oeuvres se retrouvent en dehors de leur écriin de présentation et des moyens de protection et de prévention exigés par les assureurs”.

<sup>118</sup> Para BRISSAUD/BERNARD, *L'assurance des objets d'art*, cit., p. 61 para las obras contemporáneas de artistas vivos estas obras pueden, en ciertos casos, ser reproducidas por el artista. Afirman como cabe la posibilidad de que el artista sin embargo se oponga. En caso de aceptación es la aseguradora la que paga la obra al artista, a precio de producción, pero no a precio de venta, de ahí que se hable de valor de reproducción, “qui sera indemnisée par les assureurs directement auprès de l'artiste à son prix de production et non son prix de vente. On parle alors dans ce cas de valeur de reproduction”.

<sup>119</sup> Por esta vía apunta LA FORÊT, cit., p. 57.

<sup>120</sup> Así, la póliza Fine Art by Hiscox, dice respecto del “pago total”: “Si nosotros pagamos la totalidad de la suma asegurada por una obra de arte, pareja o juego, nosotros adquirimos la nueva propiedad de los mismos, reservándonos el derecho a tomar posesión de dicha obra, pareja o juego”.

restos de la obra dañada incluso aunque el siniestro fuere total. Lógicamente en caso de siniestro parcial y si es factible, procedería la restauración de la obra de arte.

Piénsese en obras a las que ha afectado una inundación y donde es imposible su restauración, obras robadas, obras que se rompen o quiebran de tal manera que no es viable su reparación, como por ejemplo una cerámica o un cristal que se rompe en infinidad de fragmentos.

Por el contrario, en los siniestros parciales, la obra, aun siniestrada puede ser restaurada o reemplazada<sup>121</sup>. Pese a ser un ámbito donde la siniestralidad es limitada o pequeña, la misma presenta problemas cuando estamos ante siniestros parciales<sup>122</sup>. La no destrucción íntegra de la obra, además de la cuestión resarcitoria del daño, implica la restauración de la obra. ¿Vale lo mismo una obra restaurada tras sufrir un siniestro? ¿y si la misma forma parte de un conjunto o de una pareja de piezas?

¿Quid con las obras de arte robadas o que han sido exportadas ilegalmente y que el titular adquiere de buena fe y a título oneroso de un tercero?, ¿es siniestro para el contrato de seguro de obras de arte? Comprador de obra de arte que, de buena fe, adquiere de tercero, un cuadro, una escultura, unas joyas, etc., que han sido previamente sustraídas ilegítimamente o que se han introducido en el mercado nacional o local ilegalmente. La reivindicabilidad por parte del *verus dominus* obliga al poseedor adquirente del bien a su restitución si la misma se realiza conforme a los dictados del Convenio Unidroit sobre los bienes culturales robados y exportados ilícitamente, de 24 de junio de 1995, pero, ¿estamos ante un siniestro y por ende ante un riesgo cubierto por parte de la aseguradora?

El Convenio Unidroit establece en su artículo 3 que el poseedor de un bien cultural robado deberá restituirlo. Toda solicitud de restitución deberá presentarse en el plazo de tres años a partir del momento del que el solicitante tuvo conocimiento del paradero del bien cultural y de la identidad de su poseedor y, en todo caso, en el plazo de cincuenta años a partir del momento del *robo*. Por su parte, el poseedor que restituye tendrá derecho, en el momento de la restitución, al pago de una indemnización justa y razonable, siempre que el poseedor no supiera ni hubiera debido razonablemente saber que el bien era robado y siempre que pueda probar que actuó con la diligencia debida cuando adquirió dicho bien. Para determinar si el poseedor actuó con la debida diligencia, se tendrán en cuenta todas las circunstancias relativas a la adquisición, entre ellas la condición de las partes, el precio pagado, si el poseedor consultó cualquier registro de bienes culturales robados razonablemente accesible y cualquier otra información o documentación pertinentes que hubiera podido razonablemente obtener, y si el poseedor consultó a organismos accesibles o realizó cualquier otra gestión que una persona razonable habría realizado en las mismas circunstancias. Todos los cedentes de la obra serán responsable del pago de la obra restituida por el poseedor, pudiéndosele exigir a cualesquiera de ellos y entre los mismos repetir.

---

<sup>121</sup> Es precisamente el valor de esta restauración el que mide la magnitud dual entre siniestro total o parcial. Así las pólizas de seguros de obras de arte suelen establecer que es pérdida parcial: "... aquella en la que al evaluarse los gastos de reparación, materiales y mano de obra, no sobrepasen el 70% del valor asegurado para el bien afectado".

<sup>122</sup> Reconociendo una siniestralidad prácticamente nula BURGOS BARRANTES, "La garantía del Estado: marco jurídico y técnico", cit., p. 64.

¿Estamos ante un siniestro cuando la galerista que gestiona la venta de un lienzo se apropia del precio? ¿Actúa en este caso la cobertura de responsabilidad civil, o cede ante la actuación dolosa del asegurado galerista?<sup>123</sup>

Mención aparte en la gestión del siniestro, es la aparición o recuperación de la obra de arte. Algo que sucede normalmente en supuestos de sustracción ilegítima o de pérdida de la obra de arte. Y que no solo es típico de estos seguros sino también en otros de daños donde amén del valor económico o patrimonial del bien y el interés por recuperarlo hay un interés afectivo muy claro<sup>124</sup>. Transcurrido un tiempo, normalmente entre seis meses y dos años, si la obra de arte desaparecida se recupera hay un derecho de recuperación por parte del asegurado, incluso de asunción de una parte de la indemnización y percibida si la obra sufre detrimento, está deteriorada o destruida en parte, lo que aboca a cierta conflictividad en su cuantía<sup>125</sup>. Pero transcurrido un determinado umbral de tiempo, pagada la indemnización y recuperada la obra, la aseguradora tiene un derecho de adquisición sobre la misma ante el derecho de abandono del asegurado sin que en modo alguno estemos ante una res derelicta. Así, las pólizas al uso establecen: “En caso de que la recuperación se produjera después del transcurso del plazo pactado, y una vez pagada la indemnización, el asegurado tendrá derecho a retener la indemnización percibida abandonando en la aseguradora la propiedad de la obra de arte asegurada o, en su caso, podrá readquirirla en el plazo de 60 días a contar desde la fecha de la notificación de la recuperación, restituyendo, en este caso, la indemnización percibida. En caso de readquisición de la obra de arte, la aseguradora cobrará el menor de los importes siguientes: 1. El importe que se le indemnización por la pérdida más los intereses legales que se hubieren devengado desde el pago de la indemnización o 2. El valor de mercado atribuido a la obra de arte en el momento de la recuperación”.

---

<sup>123</sup> Vid. la sentencia del Supremo de 22 de enero de 2002 que enjuicia el supuesto en el que el poseedor entrega un lienzo de Sorolla a un galerista para que gestione su venta. Vendida la obra, éste no entrega el precio al verus dominus.

<sup>124</sup> Véase nuestro trabajo VEIGA, Tratado de contrato de seguro, 5ª ed., cit., capítulo duodécimo, en el epígrafe sobre el seguro de robo y la aparición del bien robado tras la liquidación del siniestro.

<sup>125</sup> Otras aseguradoras denominan esta posibilidad como cláusula de opción de recompra. Así la póliza Mapfre de seguros de obras de arte señala que si la obra recuperada no está dañada, el asegurado pagará la misma cantidad que la aseguradora le hubiere indemnizado, más los gastos de peritación, de recuperación si los hubiere e intereses. Dicho interés será calculado sobre la base del interés legal, entre la fecha en que la aseguradora efectuó la indemnización y la fecha en que el asegurado manifieste su intención de ejercer su derecho de recompra. Si la aseguradora hubiese indemnizado al asegurado por una obra que posteriormente se recupera con daños, el derecho de recompra de la obra será ejercitado por el asegurado mediante el pago del valor actual del mercado de la obra dañada en el momento de la recompra.

Esta aseguradora sitúa un umbral temporal de cinco años. Así dice: “En cualquier caso esta opción de recompra está sujeta a un límite de 5 años desde el momento en que el Asegurado haya recibido la indemnización de la compañía aseguradora”.