



**FACULTAD DE DERECHO**

**ASPECTOS LEGALES DEL MERCADO DEL ARTE: PROCESO  
DE SUBASTA. AUTORÍA Y AUTENTICIDAD.**

Autor: Alicia Reimúndez Couceiro

5º E-3 C Derecho y Dirección y Administración de Empresas

Área de Derecho Mercantil

Tutor: Abel Benito Veiga Copo

Madrid

Junio de 2021

**Resumen:**

El mercado de arte español se encuentra, en comparación con países europeos como Francia, Italia, Alemania y Suiza, en una situación de precariedad, pese a haber mejorado sus resultados de ventas finales los últimos años. Es difícil de entender cómo en un país de grandes artistas y exuberante historia, similar a la de sus países vecinos, el mercado del arte tiene tan poco peso en la economía y sociedad españolas.

Existen diversas razones que explican la falta de compromiso de la sociedad española con el arte. La principal es la falta de cultura artística e histórica, así como la falta de legislación, la afectación de las crisis económicas, el poco compromiso institucional y la necesidad de involucración en el mecenazgo y compra de arte.

En este Trabajo pretendo centrarme en los aspectos legales del mercado del arte, analizando desde la perspectiva legal el sistema artístico de nuestro país, que, aunque tiene retos que afrontar, es sólido. El análisis de la subasta, autoría y autenticación de obras de arte será llevado a cabo mediante el examen de la legislación actual al respecto y el estudio de casos clave que sientan jurisprudencia sobre el tema.

**Palabras clave:** mercado del arte, subasta, autoría, autenticidad, error, seguro de obras de arte.

**Summary:**

The Spanish art market is, in comparison with European countries such as France, Italy, Germany and Switzerland, in a precarious situation, despite having improved its final sales results in recent years. It is difficult to understand how, in a country of great artists and an exuberant history, similar to that of its neighbor countries, the art market has so little weight in the Spanish economy and society.

There are several reasons for Spanish society's lack of commitment to art. The main one is the lack of artistic and historical interest, as well as the lack of legislation, the impact of economic crises, the lack of institutional commitment and the need for involvement in the patronage and purchase of art.

In this paper I intend to focus on the legal aspects of the art market, analyzing from a legal perspective the art system in our country, which, although it has challenges to face, is solid. The analysis of the auction, authorship, and authentication of works of art will be carried out by examining the current legislation on the subject and the study of key cases that establish jurisprudence on the subject.

**Key words:** art market, auctions, authorship, authenticity, error, artwork insurance.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

|             |   |           |
|-------------|---|-----------|
| <b>I.</b>   | <b>INTRODUCCIÓN</b> .....   | <b>5</b>  |
| i.          | Justificación de la investigación .....   | 5         |
| ii.         | Objetivos .....   | 5         |
| iii.        | Metodología .....   | 6         |
| <b>II.</b>  | <b>CONTEXTUALIZACIÓN</b> .....  | <b>7</b>  |
| i.          | La concepción del mercado del arte. Breve perspectiva histórica. ....   | 7         |
| ii.         | Características y sujetos del mercado del arte .....  | 7         |
| <b>III.</b> | <b>REGULACIÓN ACTUAL DE LA COMPRAVENTA DE OBRAS DE ARTE EN ESPAÑA</b> .....   | <b>11</b> |
| i.          | Regulación actual: Ley de Patrimonio Histórico y Ley de Mecenazgo.....  | 11        |
| ii.         | Problemática del Derecho Civil en relación con la compraventa de obras de arte. El concepto de error. ....              | 16        |
| iii.        | Comparación con otras legislaciones: el modelo de gestión cultural de cada Estado a través de la Ley de mecenazgo. .... | 20        |
| <b>IV.</b>  | <b>SUBASTA DE OBRAS DE ARTE</b> .....   | <b>24</b> |
| i.          | Concepto y regulación. Aplicación de la LOCM.....   | 24        |
| ii.         | Deberes y régimen de responsabilidad del subastador en la LOCM. ....  | 25        |
| iii.        | Compraventa de bienes que califiquen como patrimonio histórico español.....   | 29        |
| <b>V.</b>   | <b>AUTORÍA, AUTENTICIDAD Y FALSIFICACIÓN. EL SEGURO</b> .....   | <b>36</b> |
| i.          | La falta de autenticidad: impacto el mercado del arte. ....   | 36        |
| ii.         | El riesgo de falta de autenticidad. ....  | 37        |
| iii.        | Efectos jurídicos de la falta de autenticidad. El artículo 1301 CC. ....  | 39        |
| iv.         | El seguro como mecanismo de dilución del riesgo en la compraventa de obras de arte.                                     | 41        |
| <b>VI.</b>  | <b>JURISPRUDENCIA RELEVANTE Y CASOS PRÁCTICOS</b> .....   | <b>45</b> |
| i.          | Licencias de exportación. Caso Thyssen, Tribunal de California. ....  | 45        |
| ii.         | Caso Sorolla. El error en la compraventa de arte. STS de 22 de diciembre de 1981. ....                                  | 47        |

|              |   |           |
|--------------|---|-----------|
| iii.         | Caso del Párroco. Determinación de la sustancia de una obra. STS de 28 de febrero de 1974, R.J febrero de 1974..... | 50        |
| iv.          | Caso Murillo. Efectos jurídicos de la falta de autenticidad (Artículo 1301 CC). .....                               | 53        |
| <b>VII.</b>  | <b>CONCLUSIÓN .....</b>   | <b>56</b> |
| <b>VIII.</b> | <b>BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS.....</b>   | <b>58</b> |
| 1.           | Legislación.....  | 58        |
| 2.           | Jurisprudencia .....  | 59        |
| 3.           | Obras doctrinales .....   | 60        |
| 4.           | Recursos de internet.....   | 62        |
| <b>IX.</b>   | <b>ANEXOS.....</b>  | <b>64</b> |

## **I. INTRODUCCIÓN**

### **i. Justificación de la investigación**

El mercado del arte se encuentra en una disyuntiva, ya que, pese a que el compromiso con el arte a día de hoy alcanza máximos, en la última década el mercado se ha estancado en gran medida. El número de obras de arte comercializadas anualmente ha disminuido, las galerías y casas de subastas buscan nuevas maneras de adaptarse a la situación actual, adaptación eminentemente necesaria tras la pandemia del Covid-19. Las ventas en línea suscitan cada vez una mayor atención, dada la significativa oportunidad de conectar con nuevos coleccionistas y fidelizar los actuales.

La legislación y regulación de cada país afecta en gran medida a la atracción de la filantropía y el comercio del arte. La carencia de cohesión entre diversos ordenamientos supone que los grandes coleccionistas de arte prefieran comprar obras en mercados de países con una legislación más laxa. Además, el mercado del arte cuenta con numerosas problemáticas relacionadas con el mismo, siendo no solamente la regulación propia de arte objeto de análisis, sino también las leyes fiscales y de propiedad intelectual de cada ordenamiento jurídico.

### **ii. Objetivos**

Este Trabajo parte del análisis de la regulación del mercado del arte en España, considerando en primer lugar los problemas y controversias actuales que supone la misma. Además, se pretende la explicación minuciosa del proceso de subasta de obras de arte, así como de autenticación de la autoría del pintor.

Por último, pretende explicar y ejemplificar, mediante casos concretos que hayan suscitado polémica y creado relevante jurisprudencia y doctrina en el mercado del arte, el problema que supone la autenticidad y el error en los negocios jurídicos en el mercado del arte.

### **iii. Metodología**

Este Trabajo de investigación se ha basado en una metodología de estudio, investigación, revisión crítica y análisis de casos concretos, con el objetivo de lograr elaborar un análisis preciso y minucioso del mercado del arte en España, así como de la problemática que representa en la doctrina y jurisprudencia española. Pese al posicionamiento del mercado del arte español como un mercado secundario a nivel mundial, se encuentra en un momento de crecimiento, por lo que la revisión de la regulación y la solución de los problemas a los que este mercado se enfrenta, son claves para su correcto desarrollo.

Aunque en principio dicha controversia pueda considerarse de un carácter político y social, debido a la amplitud del mercado de arte mundial y su repercusión económica en los mercados internacionales, adquiere también un matiz técnico y doctrinal. Es precisa la existencia de una legislación tanto internacional como nacional sobre el tema, así como la cohesión entre los diferentes ordenamientos jurídicos, para alcanzar así un estado de seguridad jurídica. Esto se debe a la falta de regulación legal exhaustiva que, tal y como desarrollará el presente trabajo, genera una situación de desamparo para los diferentes derechos y bienes jurídicos que pueden potencialmente verse afectados.

## **II. CONTEXTUALIZACIÓN**

En este apartado se realizará un análisis de los aspectos más relevantes del sector del arte en España, con el objetivo de enmarcar el presente Trabajo.

### **i. La concepción del mercado del arte. Breve perspectiva histórica.**

Según la UNESCO, el arte es la manifestación de la cultura y, al mismo tiempo, el medio a través del cual se comunican los conocimientos culturales. La compraventa de obras de arte es un negocio jurídico peculiar, debido a su objeto, a los sujetos que participan en dicha compraventa, y al funcionamiento del mercado en el cual suceden las transacciones. Dicho mercado es donde los bienes, muebles o inmuebles, con cierto valor histórico y artístico, cambian de titularidad, mediante el intercambio de los mismos por una contraprestación de un valor concreto pactado por los sujetos que llevan a cabo la operación.

La concepción del mercado de arte actual comienza a fraguarse en el siglo XVIII en Europa. A finales de siglo la responsabilidad del coleccionismo pasa a manos del Estado, y la mayor parte de las casas reales ceden sus colecciones. Además, la burguesía, tras su ascenso económico, comienza a crear sus propias colecciones<sup>1</sup>.

El siglo XX supone una revolución en el mercado del arte, en cuanto a la idea y desarrollo de canales de distribución. Se busca acercar el arte al gran público, y así encontrar nuevos compradores. Como consecuencia de este crecimiento y cambio de enfoque, actualmente el arte está sometido al libre mercado, y en los diversos canales en los que se distribuye, se encuentra vinculado a las leyes de oferta y demanda<sup>2</sup>.

### **ii. Características y sujetos del mercado del arte**

Existen dos mercados dentro del mercado del arte, en donde se llevan a cabo las transacciones, el mercado primario y el secundario. En ambos mercados participan

---

<sup>1</sup> Montero Muradas, I., *Un modelo de valoración de obras de arte*, Universidad de la Laguna, Las Palmas 1995, p. 10.

<sup>2</sup> Pérez-Calero Sánchez, L.D.L.Á., “Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual”, *Laboratorio de arte*, n.23, 2011, pp.537-550.

numerosos sujetos que intervienen en el mercado primario y secundario como compradores y vendedores. En el mercado primario se llevan a cabo las transacciones de obras de creación reciente. El artista entrega las obras de arte que ha llevado a cabo a las galerías, que representan al artista y por norma general, a la hora de la venta de su obra los ingresos se reparten al 50:50 entre galerista y artista<sup>3</sup>. Como atributos principales para determinar el precio se tienen en cuenta la reputación del artista y el tamaño de la obra, y las ventas se realizan mayormente en efectivo, sin necesidad de recibos, ya que la privacidad de las transacciones juega un papel crucial. En el mercado secundario se producen las transacciones de obras de arte de “segunda mano”. En este mercado los atributos más relevantes para determinar el precio son el correcto estado de conservación, el prestigio del autor, el currículum en exposiciones y/o colecciones y el certificado de autenticidad<sup>4</sup>.

En el mercado secundario se llevan a cabo las exposiciones, tanto en galerías como en ferias y museos, así como la comercialización y transferencia de obras de arte con el cliente final, el coleccionista. Los coleccionistas privados son los principales compradores de arte. Distinguimos particulares, empresas (que adquieren obras de arte para exponerlas en fundaciones) y museos, que completan sus colecciones gracias a dichas adquisiciones y a las donaciones recibidas de los mecenas<sup>5</sup>.

El comprador de arte o coleccionista puede optar por dos perspectivas en cuanto a la adquisición de arte. Primar la calidad artística o, por otra parte, centrarse en la oportunidad comercial que supone una obra concreta. Es importante recordar que, además de coleccionistas de arte que adquieren obras por motivos principalmente culturales, como en cualquier mercado con movimiento de capital, existen especuladores.

Existen además, en el mercado del arte, otras figuras relevantes, entre las que incluimos el restaurador, especialista cuyo trabajo consiste en preservar los objetos artísticos y culturales que formen parte de un patrimonio tanto mueble como inmueble, y

---

<sup>3</sup> Amunárriz, C. D., *La gestión de las galerías de arte*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2017.

<sup>4</sup> Fernández, A.N., “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin”, *Boletín de Arte*, n. 30-31, 2010, pp.487-510.

<sup>5</sup> Montero Muradas, I., “Factores determinantes del mercado del arte”, *Revista Europea de dirección y economía de la empresa*, n.10 (4), 2001, pp.49-58.

que pueden ser de carácter público o privado. Asimismo existen otros marchantes, cuya definición genérica es una persona o empresa que se dedica a la compraventa de obras de arte. Según F. Poli podemos hablar de dos tipos de marchantes: el “revendedor” que trabaja con obras de artistas consagrados y el “valorador” descubridor de nuevos talentos<sup>6</sup>.

Las colecciones de arte pueden ser públicas o privadas. Una colección privada es una colección cuya propiedad pertenece a un particular. En el caso de obras privadas dispuestas en museos públicos, éstas consisten en préstamos que el propietario hace a museos, galerías, ferias, u otro canal de distribución de obras de arte. La propiedad de las obras de arte ha suscitado controversia, y lo sigue haciendo a día de hoy, debido al interés público de las obras de arte. Según el director adjunto de conservación e investigación del Museo Nacional del Prado, Andrés Úbeda, no es posible establecer una respuesta consensuada respecto a quién pertenece el arte. Cada caso requiere un análisis individualizado, siendo las variables básicas a tener en cuenta la conservación, la seguridad de la obra, al origen histórico y el disfrute de la misma.

Los principales canales de distribución que operan hoy en día en el mercado de arte son las galerías, las ferias y las subastas, cada uno con sus propias funciones<sup>7</sup>. Las galerías seleccionan las obras que posteriormente se presentarán en las mismas, las distribuyen y financian el proceso. Según Rosenblum<sup>8</sup>, son las galerías las competentes para fijar los límites de las preferencias del mercado<sup>9</sup>. Las ferias internacionales, en cambio, son eventos en los cuales se realizan un gran número de transacciones, por lo que son un buen medidor del desarrollo y situación actual del mercado. En España destacamos ARCO, feria de arte contemporáneo, que en las últimas décadas ha experimentado un auge en cuanto a su presencia en el circuito internacional de promoción y difusión artística, convirtiéndose en una de las principales plataformas del mercado del arte, que en 2021 celebra su 40º aniversario<sup>10</sup>. En cuanto a las subastas, que analizaremos en más profundidad en el *Capítulo IV* del presente Trabajo, conviene resaltar que hoy en día suponen el eje central del mercado del arte así como del coleccionismo privado. La

---

<sup>6</sup> Fernández, A.N., *op.cit.*, pp.487-510.

<sup>7</sup> Fernández, A.N., *ibid.*, pp.487-510.

<sup>8</sup> Robert Rosenblum fue un historiador de arte y comisario estadounidense conocido por sus influyentes estudios sobre el arte europeo y estadounidense de mediados del siglo XVIII al XX.

<sup>9</sup> Montero Muradas, I., *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> Ifema.es., “ARCO MADRID | International Contemporary Art in Madrid”, 2021 (disponible en <https://www.ifema.es/en/arco-madrid>; última consulta 15/03/2021).

subasta constituye un canal altamente ventajoso para llevar a cabo el intercambio de obras de arte, ya que la puja se inicia, generalmente, en precios muy ajustados al mercado, altamente rentables. Asimismo, el catálogo consigue una gran difusión<sup>11</sup>.

Para concluir la descripción del mercado del arte, considero imperativo introducir la idea de que el desarrollo de dicho mercado está inevitablemente ligada al desarrollo económico. Existen numerosos trabajos centrados en la “economía del arte”, que discuten si el arte, elemento básico de las culturas y a priori, alejado de la racionalidad, probabilidad y estadística, se encuentra verdaderamente fuera de los cálculos y razonamientos de la economía, y abogan porque el arte puede ser cuantificado o estudiado de manera racional.

Pese a que la consideración del “arte” como “mercado” puede resultar contradictoria, es crucial aceptarla, ya que es una realidad. Las obras de arte, más allá de su valor cultural, subjetivo e incluso sentimental, poseen un valor económico, y son intercambiadas en el mercado del arte. Raymonde Moulin (2012), historiadora del arte, define la obra de arte como un bien raro y duradero que, además de su interés estético y financiero, dota al propietario del mismo de un estatus social, aportando prestigio<sup>12</sup>.

No siendo el objetivo de este trabajo, termino esta contextualización indicando que es ineludible la relación actual entre el arte y la economía desde el momento en el que existe un mercado del arte, y, por ende, entre el arte y el derecho, ya que cualquier mercado necesita una mínima regulación para actuar dentro de la legalidad<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Belmonte, A., V., "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", *La inversión en bienes de colección*, Universidad Rey Juan Carlos, 2008, p.20.

<sup>12</sup> Moulin, R., *El mercado del arte: Mundialización y nuevas tecnologías*, La Marca, 2012.

<sup>13</sup> Frey, B., *La economía del arte. Colección De Estudios Económicos*, La Caixa, n.18, 1994, pp. 9-14.

### III. REGULACIÓN ACTUAL DE LA COMPRAVENTA DE OBRAS DE ARTE EN ESPAÑA

#### i. Regulación actual: Ley de Patrimonio Histórico y Ley de Mecenazgo.

Para llevar a cabo un análisis de la legislación actual del mercado del arte en España se han tomado como base de la explicación cinco textos legislativos, entre los cuales destaca la Ley de Patrimonio Histórico por su peculiar relevancia en el negocio jurídico que supone la compraventa de obras de arte.

- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. (En adelante, **Ley de Patrimonio Histórico**).
- Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. (En adelante, **Ley de Mecenazgo**).
- Ley 7/1996, de 15 de enero, de **Ordenación del Comercio Minorista**.
- Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. (En adelante, **Ley de Propiedad Intelectual**).
- Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original. (En adelante, **Ley de participación en beneficio del autor de una obra de arte original**.)

En primer lugar, es de crucial relevancia analizar la Ley de Patrimonio Histórico. Esta Ley pone de manifiesto en su exposición de motivos que: *“El Patrimonio Histórico Español es una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. [...] En consecuencia, y como objetivo último, la Ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la Ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez*

*mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo*”<sup>14</sup>. Además, en su **Artículo 1.1** expone que su objeto es “*garantizar la conservación del Patrimonio Histórico Español, así como promover el enriquecimiento del mismo y fomentar y tutelar el acceso de todos los ciudadanos a los bienes comprendidos en él. Asimismo, [...] la Administración del Estado protegerá dichos bienes frente a la exportación ilícita y la expoliación*”<sup>15</sup>.

La Ley de Patrimonio Histórico incorpora la concepción de “bien cultural”, de origen italiano, dentro del Patrimonio Histórico, siguiendo la concepción dogmática amplia que ya había introducido la Constitución Española, al referirse a patrimonio “histórico, cultural y artístico”, y consigue solucionar el problema de dispersión normativa que existía en la regulación española, repartiendo las competencias del asunto en cuestión, entre el Estado y las Comunidades Autónomas. Además, esta ley, cuyo objeto, expuesto en el **Artículo 1.1** ya mencionado, es la protección del Patrimonio Histórico, tiene una justificación basada en el interés público, que en algunos casos choca con intereses particulares, relacionados con Derecho Privado. La doble naturaleza de los bienes culturales provoca que existan limitaciones en el Derecho de propiedad, y en especial en la facultad de transmitir los bienes, respaldadas en las función social del Patrimonio Histórico<sup>16</sup>.

En segundo lugar, nos disponemos a analizar la **Ley de Mecenazgo**. Esta ley constituye la base del modelo de gestión cultural establecido en nuestro país, y su objeto según su **Artículo 1.1**, consiste en regular el régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos a las que se refiere la propia ley, teniendo en cuenta tanto su función social como sus actividades y características, así como regular los incentivos fiscales al mecenazgo. En el mismo apartado, la Ley define el concepto de Mecenazgo como “*la participación privada en la realización de actividades de interés general*”<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](#)

<sup>15</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](#)

<sup>16</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *La compraventa de obras de arte: problemas de derecho privado*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2010, pp. 365-372.

<sup>17</sup> Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. «BOE» núm. 307, de 24/12/2002. Disponible en: [BOE-A-2002-25039](#)

Dicho concepto surgió en nuestro país por primera vez tras la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español. Dicha Ley, en su Título VII incluye medidas de fomento del Patrimonio Histórico, que define en su **Artículo 67** como “*medidas necesarias para que la financiación de las obras de conservación, mantenimiento y rehabilitación [...] en bienes declarados de interés cultural tengan preferente acceso al crédito oficial en la forma y con los requisitos que establezcan sus normas reguladoras. A tal fin, la Administración del Estado podrá establecer, mediante acuerdos con personas y Entidades públicas y privadas, las condiciones para disfrutar de los beneficios crediticios*”<sup>18</sup>.

Dicha Ley sentaba la base para el fomento de la participación pública en el Patrimonio Histórico, y se mantuvo vigente hasta 2002, cuando se aprobó la ya mencionada Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo, cuyo objetivo principal era fomentar la filantropía y el coleccionismo, mediante la concesión de beneficios fiscales tanto a las personas físicas como jurídicas que diesen apoyo económico a entidades sin fines lucrativos. Dichas entidades (fundaciones, asociaciones de utilidad pública, ONGs, delegaciones de fundaciones extranjeras registradas en el Registro de Fundaciones, y federaciones deportivas), tienen derecho a exenciones e incentivos fiscales.

Una ley que pretendía fomentar el coleccionismo y que suponía la implementación de una fiscalidad más atractiva para empresas y particulares en relación con el ejercicio del mecenazgo, con el paso del tiempo ha quedado rezagada con respecto a países vecinos como Francia, Alemania o Reino Unido, siendo solicitado en numerosas ocasiones por parte de coleccionistas y fundaciones una actualización de la ley para situar nuestro país al nivel de Europa y dinamizar así el mercado del arte español<sup>19</sup>.

La única reforma que la Ley de Mecenazgo española ha sufrido ha sido la reforma del 27 de noviembre de 2014. Los únicos cambios relevantes que introduce son el concepto de micro-mecenazgo, y un ligero aumento de los porcentajes deducibles. La

---

<sup>18</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](https://www.boe.es/boe/1985/A1985-12534.html)

<sup>19</sup> Fundación Arte y Mecenazgo, “Informe sobre el estatuto jurídico del coleccionista en España y posibles medidas que contribuyan a su promoción”, *Fundación Arte y Mecenazgo*, Barcelona, 2014.

idea de micro-mecenazgo surge de la búsqueda de aumentar la filantropía de las personas físicas. Es por esto por lo que la ley establece porcentajes muy elevados de deducción para pequeñas donaciones realizadas por personas físicas (un 75% en los primeros 150 euros).

En cuanto al ligero aumento de los porcentajes deducibles, “se incrementa el porcentaje de deducción aplicable por las personas físicas en su IRPF, del 25% al 30%, si bien transitoriamente para 2015 dicho porcentaje queda establecido en el 27,5%. Se estimula la fidelización de las donaciones, realizadas tanto por personas físicas como por personas jurídicas: las personas físicas podrán aplicar una deducción del 35 % (en vez del 30 % general) por el exceso sobre 150 euros donados, siempre que se hayan efectuado donativos a la misma entidad en los últimos tres años (dicho porcentaje se sitúa en el 32,5 % en el ejercicio 2015). Además, las donaciones fidelizadas durante un mínimo de 3 años, realizadas por las personas jurídicas, tendrán derecho a una deducción en el Impuesto sobre Sociedades del 40 %, si bien en 2015 dicho porcentaje se fija en el 37,5%”<sup>20</sup>.

La opinión generalizada del sector cultural coincide en que la reforma de 2014 es insuficiente, y buscan una reforma estructural que consiga actualizar la legislación española para así situar a España al nivel de Europa e impulsar el mecenazgo y la filantropía.

Es además importante hacer referencia a la **Ley de Ordenación del Comercio Minorista**, que tiene como pretensión regular ciertas modalidades de venta al público que previamente se regían por el principio de libertad contractual, el cual daba lugar a abusos por parte de una de las partes contratantes. La ley, según se indica en su preámbulo, “*no sólo pretende establecer unas reglas de juego en el sector de la distribución y regular nuevas fórmulas contractuales, sino que aspira, también, a ser la base para la modernización de las estructuras comerciales españolas, contribuyendo a corregir los desequilibrios entre las grandes y las pequeñas empresas comerciales y, sobre todo, al mantenimiento de la libre y leal competencia*”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Sobrino, N., “Reforma de los incentivos fiscales al mecenazgo”, Fundación General de la Universidad de Salamanca, 2014 (disponible en <https://fundacion.usal.es/es/derecho-xxxiv/199-contenidos/1348-reforma-de-los-incentivos-fiscales-al-mecenazgo?jjj=1617560767056>; última consulta 21/03/2021).

<sup>21</sup> Ley 7/1996, de 15 de enero, de Ordenación del Comercio Minorista. «BOE» núm. 15, de 17/01/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-1072](https://www.boe.es/BOE-A-1996-1072)

En el Título III, Capítulo V, esta ley regula la venta en subasta pública, considerada una venta especial; y se centra especialmente en las subastas de obras de arte, que serán tratadas en el *Capítulo IV* del presente trabajo.

Por último, es relevante hacer mención a la Ley de Propiedad Intelectual, así como a la Ley de participación en beneficio del autor de una obra de arte original, para completar así el marco normativo.

La **Ley de Propiedad Intelectual** tiene como función principal proteger los derechos de los autores de obras científicas, literarias, artísticas o didácticas (en adelante nos referiremos al derecho de autor de obras artísticas). El autor es la persona creadora de la obra artística, y por ello tiene unos derechos específicos sobre la misma.

Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro. La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación. La condición de autor tiene un carácter irrenunciable; no puede transmitirse "inter vivos" ni "mortis causa", no se extingue con el transcurso del tiempo, así como tampoco entra en el dominio público ni es susceptible de prescripción<sup>22</sup>.

La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra. Es por esto que los derechos que componen el derecho de autor se puedan agrupar en dos grandes categorías: derechos morales (paternidad, integridad, divulgación...) y derechos patrimoniales (reproducción, distribución, comunicación pública, transformación). La duración de los mismos coincide con la vida del autor y setenta años después de su muerte. Al contrario que los morales, los derechos patrimoniales pueden cederse casi con toda libertad tanto por actos inter vivos como mortis causa. Además, se reconocen una serie de límites al disfrute de los derechos de

---

<sup>22</sup> Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. «BOE» núm. 97, de 22/04/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-8930](https://www.boe.es/boe-1996-8930)

autor, los cuales aseguran el acceso y la difusión de las obras. Una obra divulgada podrá ser reproducida, distribuida o comunicada sin necesidad de tener autorización del autor o de los titulares de los derechos de propiedad intelectual en los supuestos de existencia de un proceso administrativo o judicial, para uso privado del copista y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa, en caso de cita de fragmentos de obras para fines de investigación y docencia (siempre que se indique procedencia y fuente de dicha cita), y en caso de reproducción de obras cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico<sup>23</sup>.

Por último, es pertinente mencionar la **Ley de participación en beneficio del autor de una obra de arte original**<sup>24</sup>. Pese a que actualmente esta ley se encuentre derogada, encuentro interesante completar el análisis de la regulación española de la compraventa de obras de arte mencionando esta ley, que se centra en la figura del derecho de participación del autor, y está destinada a extender los derechos de explotación del mismo sobre una obra plástica más allá de la primera transmisión. Este derecho se reconoce al autor de la obra y a sus derechohabientes tras la muerte o declaración de fallecimiento<sup>25</sup>.

## **ii. Problemática del Derecho Civil en relación con la compraventa de obras de arte. El concepto de error.**

Una vez analizadas las principales características de la legislación relevante con respecto a la compraventa de obras de arte en el derecho español, es pertinente analizar la problemática que supone para el Derecho Civil el negocio jurídico de la compraventa de obras de arte. Existen ciertas soluciones o figuras propias de nuestro derecho que requieren de una adaptación para ser aplicadas a la compraventa de obras de arte, como la buena fe, el incumplimiento contractual o el error.

---

<sup>23</sup> Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia. «BOE» núm. 97, de 22/04/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-8930](#)

<sup>24</sup> Esta Ley ha sido derogada, y el tratamiento del derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte actualmente se regula en la Sección 3ª del Capítulo III del Título II del Libro I de la Ley de Propiedad Intelectual. Concretamente, el artículo 24 de dicha ley regula el Derecho de Participación.

<sup>25</sup> Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original. «BOE» núm. 310, de 25 de diciembre de 2008, páginas 51995 a 51997 (3 págs.)

El principal problema práctico en relación con Derecho Privado que plantea el negocio jurídico en cuestión es la falta de autenticidad de las obras objeto de la compraventa. El concepto de error en el consentimiento de la compraventa de obras de arte supone el marco general para solucionar los problemas de la falta de autenticidad. Pese a que el error es un concepto ampliamente relacionado con la autenticidad, analizada en el *Capítulo V* del presente trabajo, considero relevante llevar a cabo la explicación sobre el concepto de error y sus implicaciones en el negocio jurídico en este Capítulo, ya que es uno de los principales conceptos que suscitan controversia en la regulación del arte en nuestro ordenamiento jurídico.

El **Artículo 1265 del Código Civil** explica que será nulo el consentimiento prestado por error, violencia, intimidación o dolo.

El concepto de error en el ordenamiento jurídico se regula en el **Artículo 1266 del Código Civil**, que reza: *“para que el error invalide el consentimiento, deberá recaer sobre la sustancia de la cosa que fuere objeto del contrato, o sobre aquellas condiciones de la misma que principalmente hubiesen dado motivo a celebrarlo. El error sobre la persona sólo invalidará el contrato cuando la consideración a ella hubiere sido la causa principal del mismo. El simple error de cuenta sólo dará lugar a su corrección”*<sup>26</sup>.

El concepto de error del Artículo 1266 del Código Civil Español, heredado de la concepción de carácter iusnaturalista del Código francés, deja claro que el error anulará el contrato cuando recaiga sobre el motivo que lo determinó. Además, el término sustancia se entenderá no por el objeto físico, sino la materia del contrato. Si se lleva a cabo una interpretación literal de dicho artículo, la conclusión sería que todo consentimiento contractual que adolezca de un error que pueda calificarse como importante debería resultar anulable, concepción imposible en la práctica ya que debe tener cabida la buena fe en la interpretación de los negocios jurídicos<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. «Gaceta de Madrid» núm. 206, de 25/07/1889. Disponible en: [BOE-A-1889-4763](#)

<sup>27</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 98-103.

La doctrina ha llevado a cabo una revisión del concepto de error para alcanzar soluciones moderadas que respeten la seguridad del tráfico jurídico. Como conclusión, debe analizarse la esencialidad del error. En relación con esta interpretación, Díez Picazo señala que "no todo error de las partes debe recibir el mismo tratamiento jurídico. Existen errores relevantes que permiten al que yerra solicitar la anulación del contrato, pero existen otros que debe aceptar el contratante que los sufre"<sup>28</sup>.

La pregunta debemos hacernos, una vez analizado someramente el concepto de error en nuestro ordenamiento jurídico, es qué importancia tiene el concepto de error en la compraventa de obras de arte. El enfoque que lleva a cabo la jurisprudencia, dejando atrás la concepción literal del error vicio y entendiendo la posibilidad de considerar otro tipo de circunstancias como la diligencia debida, las circunstancias de las partes, la confianza creada en la otra parte, la conducta de los contratantes, entre otras, es de alta relevancia en los contratos jurídicos que analizamos en este Trabajo.

Pese a la importancia de esta figura, en España existe escasa jurisprudencia al respecto, debido, principalmente, al desconocimiento de las partes del mismo, junto con la frecuente conclusión de compraventas de arte sin formalizar por escrito. En estos casos, al no existir prueba documental del contrato, no se suele llevar a cabo una demanda. Además, las dificultades probatorias del concepto de error, siendo este un estado psíquico personal, amedrenta en algunos casos a los demandantes. Por otra parte, es muy común que en caso de existir error, se lleven a cabo acuerdos amistosos, sin necesidad de formalizar una demanda<sup>29</sup>.

Como hemos comentado, la compraventa de obras de arte es un negocio que presenta muchas particularidades por razón de su objeto, por lo que las reglas del derecho común deben ser alteradas en lo que resulte necesario para llegar a soluciones justas y prácticas a la vista de la especialidad de dichos contratos. Tanto el legislador como los tribunales son conscientes de la especialidad del comercio del arte. El Tribunal Supremo afirmó que "la autenticidad de una obra de arte merece un tratamiento especial que no cabe equiparar o asimilar con las previsiones generales contenidas en el Código de

---

<sup>28</sup> Díez-Picazo, L., *Fundamentos del derecho civil patrimonial: Teoría del contrato v. 2. Las relaciones obligatorias*, Civitas, 1996.

<sup>29</sup>Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 103-111.

Comercio y, en su caso, incluso en el derecho común por su trascendencia y no menos dificultades propias que comportan, exige un trato muy especial que permita llegar a soluciones más específicas y particulares”<sup>30</sup>. Es por ello que la exigencia de buena fe recogida en el **Artículo 7.1 del Código Civil** juega un importante papel en la toma de decisiones sobre la compraventa de obras de arte. Además, la importancia que el **Artículo 1266 del Código Civil** da a los propósitos de los contratantes para concluir el contrato, hacen de su interpretación pieza clave para la solución de estas controversias<sup>31</sup>.

Para concluir el análisis del concepto de error, es necesario recordar que el principal problema práctico para discernir si existe error supone identificar la sustancia de una obra de arte en el contrato de compraventa. Si las partes no han expresado de manera concisa las condiciones de la obra que los han llevado a contratar, o, aún habiendo sido previstas, no quede claro el motivo principal del contrato, se debe interpretar, para identificar la sustancia, tanto lo declarado por las partes (teoría subjetiva de la sustancia, tomando como base la voluntad de las partes), como las circunstancias del caso y lo que en el tráfico de obras de arte se tiene como valor fundamental de una obra (teoría objetiva, tomando como base la opinión general, los usos del mercado).

En numerosas ocasiones, se relaciona el concepto de autoría con el concepto de sustancia, tratándolos prácticamente como sinónimos, pero es preciso matizar la diferencia entre los conceptos. Por ejemplo, el concepto de sustancia es diferente en un cuadro “de Murillo”, que un cuadro “atribuido a Murillo”. En el primer caso, lo más lógico es que las partes entiendan que la sustancia de una obra coincide con la autoría, y en el segundo no hay certeza de que el cuadro haya sido realizado por el autor, por lo que la autoría no se puede relacionar totalmente con la sustancia. En estos casos, en los que existe falta de certeza acerca de la autoría, es pertinente analizar otros atributos que pueden constituir la sustancia de una obra de arte. En caso de antigüedades, por ejemplo, la sustancia será generalmente la época. Además, existen obras de arte cuyo valor proviene de haber sido llevadas a cabo en un determinado lugar que destaque en la realización de este tipo de obras o en un taller concreto de renombre. En este caso, este atributo sería la sustancia.

---

<sup>30</sup> STS 4980/1981, de 9 de octubre de 1981, Considerando Sexto, (Caso Sorolla).

<sup>31</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 123-129.

Por último, es necesario tener en cuenta, una vez analizado el concepto de error, que para que pueda alegarse que existe un error sobre la autenticidad de una obra de arte es necesario que falte dicha autenticidad. La problemática que plantea la falta de autenticidad, su relación con el concepto de error, y las acciones que se pueden llevar a cabo al respecto se estudian en el *Capítulo V* de este Trabajo.

### **iii. Comparación con otras legislaciones: el modelo de gestión cultural de cada Estado a través de la Ley de mecenazgo.**

Pese a que el análisis de la Ley de Mecenazgo sea limitado en este Trabajo, considero relevante hacer referencia a la diferencia que supone en el modelo de gestión cultural de un Estado el enfoque de la Ley de Mecenazgo del mismo.

Las leyes de mecenazgo de cada Estado son la base del modelo de gestión cultural implementada en el mismo. Dependiendo de si el modelo de gestión es privado, público o mixto, el fomento de la filantropía se lleva a cabo de manera diferente, y según la opinión de expertos, más o menos exitosa.

En países con un modelo de gestión privado, como Estados Unidos, Reino Unido o Suiza, el gasto en ayudas públicas al mecenazgo es reducida, y reina la participación del sector privado. El Estado fomenta la filantropía mediante leyes de Mecenazgo muy favorecedoras para el coleccionista, aplicando exenciones fiscales muy elevadas. Este modelo, definido como el modelo anglosajón, promueve la participación directa del contribuyente en la cultura y permite la elección libre por el mismo de los proyectos a financiar, frente al modelo mixto o público de otros Estados, entre los que se encuentra España, que llevan a cabo mayores ayudas públicas, que chocan con la independencia del coleccionista<sup>32</sup>.

Este modelo mixto o público se caracteriza por la participación activa del Estado en la cultura, quedando en un segundo plano la colaboración público-privada entre Estado y coleccionista.

---

<sup>32</sup> Rausell Köster, P., Montagut Marqués, J. y Minyana Beltrán, T., “Hacia un nuevo modelo de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo?”, *Colección Periférica*, n.14, Universidad de Cádiz, 2013.

El modelo seguido por el Estado español es predominantemente público. Dicho modelo tiene como base la concesión de exenciones fiscales por gastos totales de donación, tanto a personas físicas (en base al IRPF) y personas jurídicas (en base al IS). Dicho modelo es similar en algunos trazos al modelo francés, cuya Ley de Mecenazgo se encuentra a medio camino entre el modelo público y el privado. La Loi n°2003 – 709 (en adelante, **Loi Aillagon**) fue aprobada en 2003, y, al contrario que la Ley de Mecenazgo española, ha conseguido aumentar en gran medida el patrocinio empresarial.

El fin último de una Ley de Mecenazgo es implicar en la vida cultural a los diferentes actores de la sociedad civil, y Francia consiguió el presente objetivo introduciendo exenciones para las actividades de mecenazgo artístico, llevando a cabo modificaciones del régimen fiscal de las fundaciones reconocidas de utilidad pública, así como realizando otras medidas que han supuesto un verdadero impulso a las donaciones, y que ha beneficiado en gran medida en los últimos años el sector del arte francés.

Así como la Ley de Mecenazgo francesa, (Loi Aillagon) distingue entre diversas acciones culturales que son susceptibles de experimentar deducciones fiscales, la Ley de Mecenazgo española lleva a cabo un tratamiento más general, diferenciando entre afectación a las donaciones llevadas a cabo por personas físicas (IRPF) y jurídicas (IS) y referenciando límites para dichas deducciones.

En la Ley de Mecenazgo española (Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo), en el caso de las personas físicas, la deducción es un 35% de la cuota íntegra del IRPF, que tras la reforma del 2014 puede llegar hasta un 40% para donaciones llevadas a cabo al mismo organismo durante más de dos ejercicios seguidos. Esta deducción cuenta con el límite de no poder superar el 10% de la base imponible, siendo el exceso deducible durante los siguientes 10 años. Por otro lado, en el caso de las personas jurídicas, la deducción hasta 2014 era del 25% sobre la cuota íntegra del IRPF. Tras la reforma de 2014 de la Ley de Mecenazgo, dicho porcentaje se incrementa al 27,5%, y posteriormente en 2016 hasta un 30% de la cuota íntegra, siendo el límite igual que el establecido para las personas físicas, no pudiendo superar el 10% de la base imponible. Para donaciones llevadas a cabo al mismo organismo durante más de dos ejercicios seguidos, el porcentaje puede incrementarse hasta un 35%. Además, como ya ha sido explicado, tras la reforma

de 2014 se incluyó la medida de deducción del 75% sobre los primeros 150 euros destinados a una donación, para fomentar el micro-mecenazgo<sup>33</sup>.

La Loi Aillagon, en cambio, distingue tres principales supuestos susceptibles de deducciones y ventajas fiscales, comparativamente superiores a las propuestas por la ley española, y que incentivan la filantropía tanto de personas físicas (grandes fortunas generalmente) como empresas que quieren invertir en arte. Dichos supuestos son: la donación de obras de arte, la adquisición de tesoros nacionales y la adquisición de arte contemporáneo<sup>34</sup>.

Los efectos sobre el IRPF en caso de donaciones de obras de arte consisten en una deducción del 66% de la cuota íntegra del impuesto, con un límite del 20% de la base imponible. En el caso de donaciones llevadas a cabo por personas jurídicas, se produce una deducción del 60% sobre la cuota íntegra del IS, con un límite del 5% de la cifra de negocios, siendo en ambos casos los gastos por donaciones que los sobrepasen susceptibles de deducción en los próximos 5 ejercicios. En cuanto a la adquisición de un tesoro nacional, la deducción posible es del 90% de la cuota íntegra del IS, con un límite del 50% de la cuota íntegra total del impuesto, así como la obligación de exponer de forma gratuita la obra adquirida en espacios públicos y la imposibilidad de exportar la obra. El último supuesto contemplado es la adquisición de arte contemporáneo, con una deducción del IS equivalente al precio de adquisición, con un límite del 5% de la cifra de negocios de la persona jurídica que lleve a cabo dicha transacción, así como la obligación de exponer de forma gratuita la obra en espacios públicos<sup>35</sup>.

Tras analizar ambos sistemas y comprobar que la Ley de Mecenazgo francesa incentiva en mayor medida el mecenazgo cultural mediante una mayor desgravación de las donaciones y actividades de mecenazgo privadas, cabe preguntarse: ¿Es Francia el modelo perfecto a seguir?

---

<sup>33</sup> Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. «BOE» núm. 307, de 24/12/2002. Disponible en: [BOE-A-2002-25039](https://www.boe.es/boe/BOE-A-2002-25039)

<sup>34</sup> Loi n°2003-709 du 1er août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations. NOR: MCCX0300015L. Disponible en: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000791289/>

<sup>35</sup> Loi n°2003-709 du 1er août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations. NOR: MCCX0300015L. Disponible en: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000791289/>

Laure Chaudey, responsable de Relaciones Internacionales de Admical<sup>36</sup> en Francia, admite que, en la gestión del mecenazgo, en especial la gestión privada del mismo, el ejemplo a seguir es Canadá y Estados Unidos. Pese a que Francia ha tomado a Estados Unidos como referente en muchas cuestiones y las ha adaptado a un modelo mixto, en muchos aspectos más “europeo”, los países anglosajones han desarrollado el concepto *Art Business*<sup>37</sup> y tienen una cultura muy asentada en la participación privada. En países como Alemania, Bélgica, Estados Unidos, Luxemburgo o Suiza, se deduce el 100 % de lo aportado, con límites que varían según los países, salvo en el Reino Unido, donde es ilimitado<sup>38</sup>.

Siendo España un país que sigue un modelo mixto público-privado, y en el que el concepto *Art Business* no está al orden del día como en países que siguen el modelo anglosajón, es una realidad que el objetivo de fomentar el mecenazgo en nuestro país no ha sido logrado, y que es preciso, como multitud de expertos demandan, un cambio legislativo para conseguir situarse en una mejor posición en el mercado del arte mundial.

---

<sup>36</sup> Asociación creada en 1979 que desarrolla el mecenazgo de empresas y empresarios en Francia y reúne y representa a todos los patrocinadores.

<sup>37</sup> Se refiere a la actividad de la Sociedad y sus filiales en relación con la subasta (mediante subastas en vivo y en línea) y la venta privada (incluidas la compra, la venta y la consignación) de obras de arte.

<sup>38</sup> Ramírez, V., “Ley de Mecenazgo... copiar a Francia no es tan difícil”, *El Confidencial*, 27 de junio de 2013 (disponible en [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-27/ley-de-mecenazgo-copiar-a-francia-no-es-tan-dificil\\_495794/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-27/ley-de-mecenazgo-copiar-a-francia-no-es-tan-dificil_495794/); última consulta 3/04/2021).

#### IV. SUBASTA DE OBRAS DE ARTE

##### i. Concepto y regulación. Aplicación de la LOCM.

La subasta como procedimiento para la enajenación de objetos artísticos ha adquirido en las últimas décadas un papel económico de primera magnitud, obteniendo el mercado voluminosas cifras que consolidan su importancia y crecimiento, consecuencia, en parte, de la extensión del mercado del arte entre clases en las últimas décadas, así como el auge de la “inversión” en arte<sup>39</sup>.

Una subasta es un procedimiento por el cual un vendedor presenta uno o varios artículos para su venta, que serán adjudicados al mejor postor. La subasta puede ser pública o privada, dependiendo de los sujetos que tienen derecho a participar en ella. Las subastas privadas están sujetas a invitación.

Como explica Jesús Alfaro en su libro “La subasta de obras de arte”, la subasta como fenómeno jurídico crea un mercado temporal para unas mercancías determinadas, mercado que se caracteriza porque el vendedor, que constituye la parte ofertante, se encuentra en una posición de monopolio; y los postores, que constituyen la demanda, compiten entre ellos. Este singular mercado se forma gracias a la concentración de la demanda en un lugar y tiempo concretos<sup>40</sup>.

Los modelos de regulación legal de las subastas voluntarias se pueden clasificar dependiendo del estatus del subastador. Según el modelo más extendido, el acceso y ejercicio de la profesión son libres, por lo que el subastador es un empresario ordinario. En el modelo francés, en cambio, el subastador debe ser un oficial dotado de monopolio legal para el ejercicio de la profesión. Otra posible clasificación puede ser según el régimen de organización de la subasta o regulación legal de la misma. Los sistemas pueden ser reglados, como el sistema francés, parcialmente reglados, como en Inglaterra, Alemania o Suiza, o libres, como el sistema italiano<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Alfaro, Aguila-Real, J., “La subasta de obras de arte (Aproximación a sus problemas jurídicos)”, *Revista de derecho mercantil*, n.179, 1986, pp.99-142.

<sup>40</sup> Alfaro, Aguila-Real, J, *ibid.*, pp.99-142.

<sup>41</sup> Alfaro, Aguila-Real, J, *ibid.*, pp.99-142.

La regulación de la subasta en el ordenamiento jurídico español difiere dependiendo del tipo de subasta. La Ley de Enjuiciamiento civil, en los artículos 643 y ss. (Capítulo IV Sección V y VI LEC), regula las subastas judiciales de bienes muebles e inmuebles, y la **Ley de Ordenación del Comercio Minorista** (en adelante **LOCM**), en los **artículos 56 y ss.** regula la compraventa en pública subasta. En este Trabajo nos centramos en la regulación de la LOCM, debido a que el objeto de este capítulo es comprender las características principales de las subastas voluntarias de obras de arte.

La LOCM no lleva a cabo una regulación general del contrato de compraventa mediante subasta, sino que solo contempla algunos aspectos del negocio jurídico en cuestión. La regulación, pese a que se presenta como una regulación general, está pensada principalmente para regular las subastas de obras de arte, y buscan proteger a los compradores de obras de arte, exponiendo deberes de información y garantías de autenticidad, para que estos estén verazmente informados. Si la compraventa se encuentra dentro del ámbito de la LOCM, es decir, se trata de una compraventa en subasta pública, las partes gozan de la protección que ésta brinda<sup>42</sup>.

Según Bergel Sainz de Baranda, resulta extraño no encontrar en la práctica ninguna demanda interpuesta en la cual los compradores hayan acudido a la protección que otorga la LOCM, por lo que la autora concluye explicando que la única razón lógica para la falta de uso de esta protección es el desconocimiento generalizado de la regulación del Capítulo V de la LOCM.

## ii. **Deberes y régimen de responsabilidad del subastador en la LOCM.**

La principal protección que brinda la LOCM al comprador en subasta pública deriva de los deberes de información del subastador y de las garantías de autenticidad expuestas en la ley. Los deberes de información de los profesionales, expuestos en el **Artículo 58.1 y 58.2 LOCM**, que regula la oferta de venta en subasta, son: llevar a cabo una descripción veraz del objeto del negocio jurídico, exponer fielmente el grado de certeza sobre la autenticidad, dejar constancia expresa de la falta de autenticidad de una obra, y las garantías de autenticidad<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup>Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 231-240.

<sup>43</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, p. 241.

El **Artículo 58 LOCM** reza:

*“1. La oferta de venta en subasta deberá contener una descripción veraz de los objetos que salen a la misma, con identificación de si sus calidades son ciertas o, simplemente, supuestas o adveradas por determinado experto.*

*2. En especial, cuando, en salas especializadas en objetos de arte o de valor, se oferte la venta en subasta de una imitación o de un artículo que, aunque aparentemente precioso, no lo sea en realidad, deberá hacerse constar, expresamente, esta circunstancia tanto en los anuncios como en las invitaciones en las pujas. Cuando se oferte la venta en subasta de un objeto acompañado del nombre o de las iniciales de un determinado autor o precisando que aparece firmado por el mismo, se considerará que se vende como original de dicho autor, a menos que consten con claridad las oportunas advertencias. [...]”<sup>44</sup>.*

Como observamos en la redacción del artículo, el primer punto se refiere a todo tipo de objetos, y el segundo se centra en obras de arte. En el **Artículo 58.1**, sin perjuicio de los deberes generales de información para la protección del consumidor, está detallada la información necesaria que el subastador debe precisar en la oferta de venta. Tal y como establece el citado artículo, la oferta debe contener una descripción veraz de los objetos que salen a subasta, con identificación del grado de veracidad de sus cualidades o características. Se persigue, con esta determinación del grado de veracidad, distinguir los casos en los que la veracidad es completa, caso que únicamente sucede cuando el autor certifica las obras, su tracto es indiscutible o existen indicios que afirman que es auténtico de forma irrefutable; casos de autenticidad “suficientemente” cierta, afirmada por prestigiosos expertos, casos de autenticidad supuesta, en los que existen opiniones encontradas al respecto, y casos en los que falta certeza sobre la autenticidad debido a que las características de la obra no permiten fijarla, debido a situaciones como por ejemplo el mal estado de conservación<sup>45</sup>.

El **Artículo 58.2 LOCM**, en cambio, regula de manera específica el deber de información propio de salas especializadas en subastas de objetos artísticos o de valor,

---

<sup>44</sup> Ley 7/1996, de 15 de enero, de Ordenación del Comercio Minorista. «BOE» núm. 15, de 17/01/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-1072](#)

<sup>45</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, p. 248.

reforzando la obligación de describir verazmente los objetos que formarán parte de la compraventa en subasta. Así, cuando se oferte al público una imitación, o según enuncia el artículo, un “artículo que, aunque aparentemente precioso, no lo sea en realidad”, debe quedar constatada expresamente esta circunstancia, tanto en los anuncios como en las invitaciones en las pujas. Según la opinión generalizada de la doctrina, el término anuncios debe entenderse en sentido amplio, abarcando las descripciones sobre la obra subastada, que suelen realizarse en los catálogos editados para cada subasta, incorporen o no el anuncio de la celebración de la subasta. La obligación de información rige independientemente de la vía utilizada para informar al destinatario de las características de la obra ofertada<sup>46</sup>. Además, en el mismo apartado se explica que cuando se oferte la venta en subasta de un objeto acompañado del nombre o de las iniciales de un determinado autor o precisando que aparece firmado por el mismo, se considerará que se vende como original de dicho autor, a menos que consten con claridad las oportunas advertencias o información que explique lo contrario<sup>47</sup>.

Con este segundo apartado, el **Artículo 58 de la LOCM** pretende fijar unos requisitos legales para que los receptores de la oferta de subasta pública no sean inducidos a error, y, en particular, para proteger a los compradores de arte legos cuando para la descripción de una obra objeto de venta en subasta pública se utilicen términos específicos del sector. Esta obligación supone que si no se lleva a cabo una explicación fiel de las características de la obra, la carga de la prueba recae en el oferente en cuanto a si el destinatario final conocía el significado de las palabras utilizadas, y, por lo tanto, el grado de autenticidad de la obra subastada<sup>48</sup>.

Pese a que gracias a dicho artículo se consigue proteger al comprador de obras de arte en subasta, resulta chocante la inexistencia de un contenido mínimo de información debida. Esta carencia se puede relacionar con la individualización de las obras de arte, presentando cada una características muy concretas definitorias de la misma. Se debe entender que la información será completa si contiene todos los datos principales sobre el objeto ofertado. Esta exigencia está en línea con el **Artículo 60 del Texto Refundido**

---

<sup>46</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 242-245.

<sup>47</sup> Ley 7/1996, de 15 de enero, de Ordenación del Comercio Minorista. «BOE» núm. 15, de 17/01/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-1072](#)

<sup>48</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, p. 246-250.

**de la Ley General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios**, que “exige la relevancia y suficiencia de la información dada a los consumidores sobre los bienes puestos a su disposición”<sup>49</sup>.

En relación con el incumplimiento de los deberes de información de los subastadores, es interesante analizar la especialidad del **Artículo 61.2 LOCM**, que regula la responsabilidad solidaria del vendedor en caso de disconformidad de la obra con la información dispuesta en el anuncio de la subasta.

El **Artículo 61** reza: “1. *La adquisición de bienes muebles mediante una venta en pública subasta de acuerdo con lo previsto en la presente Ley determinará su irreivindicabilidad en la forma establecida en el artículo 85 del Código de Comercio.*  
2. *La empresa subastadora responderá solidariamente con el titular del bien subastado por la falta de conformidad de éste con el anuncio de la subasta, así como por los vicios o defectos ocultos de la cosa vendida, cuando hubiese incumplido las obligaciones de información que le impone el artículo 58 de la presente Ley*”<sup>50</sup>.

Según el citado artículo, la adquisición de bienes muebles mediante una venta en pública subasta determinará su irreivindicabilidad. Por su parte, la empresa subastadora responderá, además, solidariamente con el titular del bien subastado por la falta de conformidad de éste con el anuncio de la subasta, así como por los vicios o defectos ocultos de la cosa vendida. El fundamento de los deberes legales de información radica en la buena fe contractual, y a la desigualdad de conocimientos sobre los bienes objeto de negociación. Estos deberes se imponen para limitar los desequilibrios, ya que los profesionales tienen una mayor capacidad para llevar a cabo una valoración de la autenticidad de una obra de arte, así como sus características, que el comprador.

---

<sup>49</sup> Real Decreto Legislativo 1/2007, de 16 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios y otras leyes complementarias. «BOE» núm. 287, de 30/11/2007. Disponible en: [BOE-A-2007-20555](#)

<sup>50</sup> Ley 7/1996, de 15 de enero, de Ordenación del Comercio Minorista. «BOE» núm. 15, de 17/01/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-1072](#)

### iii. **Compraventa de bienes que califiquen como patrimonio histórico español.**

El derecho a la propiedad privada está reconocido en el **Artículo 33.1 de la Constitución Española**, y limitado en el segundo apartado del mismo artículo, atendiendo a razones de función social. Así mismo, el **Artículo 348 del Código Civil** reconoce la posibilidad de limitar legalmente el derecho a la propiedad.

En cuanto a la materia de estudio del presente Trabajo, nos remitimos a la Ley de Patrimonio Histórico Español. La propia naturaleza de los bienes culturales explica la necesidad de limitar el derecho a la propiedad sobre los mismos. Estas limitaciones están justificadas por su valor histórico o artístico, así como por el interés de la colectividad sobre los mismos. La Ley de Patrimonio Histórico (en adelante LPHE) busca proteger estos intereses, y es por ello por lo que, aunque permita al propietario de bienes del Patrimonio Histórico disponer de los mismos libremente, impone restricciones sobre su disposición a título oneroso y a las transmisiones de bienes del Patrimonio Histórico en general.

Pese a que la LPHE no contenga una disposición expresa que legisle el derecho de disposición de bienes del Patrimonio Histórico, se entiende que, al existir prohibiciones de disposición en la ley, *sensu contrario*, rige el principio de libre disposición. Las restricciones explicadas en el texto legal, además, dotan de una libertad menor o mayor al titular de dichos bienes, dependiendo de las características del bien y de quien sea el titular del mismo. José Luis Álvarez explica esta idea en su libro *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España*, concluyendo que la libertad para enajenar bienes del Patrimonio Histórico Español “es mayor para los inmuebles que para los muebles, y es mayor, como es lógico, para los bienes menos importantes que para los que lo son más. Y las únicas limitaciones reales que existen lo son en consideración de quienes son los titulares y están establecidas en el artículo 28 LPHE”<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Alvarez Alvarez, J.L., *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España*, Marcial Pons, 2004.

El **Artículo 28 LPHE** reza:

*“1. Los bienes muebles declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario General que estén en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, no podrán transmitirse por título oneroso o gratuito ni cederse a particulares ni a entidades mercantiles. Dichos bienes sólo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de Derecho Público o a otras instituciones eclesiásticas.*

*2. Los bienes muebles que forman parte del Patrimonio Histórico Español no podrán ser enajenados por las Administraciones Públicas, salvo las transmisiones que entre sí mismas éstas efectúen y lo dispuesto en los artículos 29 y 34 de esta Ley.*

*3. Los bienes a que se refiere este artículo serán imprescriptibles. En ningún caso se aplicará a estos bienes lo dispuesto en el artículo 1.955 del Código Civil”<sup>52</sup>.*

Las limitaciones de la facultad de enajenación de los bienes culturales, y de los bienes en posesión de instituciones eclesiásticas, afectan tanto al propietario, que no puede, según el citado artículo, disponer libremente de los bienes; y al adquirente, debido a que las limitaciones sobre los bienes a los que se refiere el artículo son imprescriptibles. Estos bienes quedan directamente fuera del mercado. Además, todos los bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, según el **Artículo 1.2 LPHE**, no podrán ser enajenados por las Administraciones Públicas. Al ser imprescriptibles, a ninguno de los bienes mencionados se les aplicará la prescripción de dominio regulada en el **Artículo 1955 del Código Civil**<sup>53</sup>. En relación con la imprescriptibilidad de los bienes a los que hace referencia el Artículo 28, destaca la *Sentencia del Tribunal Supremo de 30 de marzo de 2000*. El abogado del Estado en esta sentencia ejercitó acción reivindicatoria sobre un conjunto de cerámica situado en una habitación del Palacio de Velada. El demandado defendía haber adquirido el conjunto de cerámica, que fue considerado bien mueble<sup>54</sup> perteneciente al Patrimonio Histórico Español. El Tribunal Supremo decidió

---

<sup>52</sup> Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](https://www.boe.es/boe/BOE-A-1985-12534)

<sup>53</sup> Zorzano, J. C. G., “Límites del dominio de los bienes culturales muebles”, *Doctoral Dissertation*, Universidad de La Rioja, 2015.

<sup>54</sup> pese a las críticas que ha recibido este caso ya que el Tribunal Supremo calificó unos azulejos como bien mueble.

que por aplicación del artículo 28 el conjunto de cerámica no podía adquirirse por prescripción.

Este artículo además, nos da a entender que el resto de los bienes culturales de categoría genérica sujetos al LPHE se pueden enajenar libremente. De todas maneras, existen restricciones a la facultad de disposición. Considero relevante mencionar el derecho de tanteo y retracto de bienes por parte de la Administración, regulado en el Artículo 38 LPHE.

El artículo 38 dispone que quién enajene un bien declarado BIC<sup>55</sup> o BIG<sup>56</sup>, deberá notificarlo a los organismos correspondientes y a su vez declarar el precio y condiciones en que se proponga realizar la enajenación.

En el caso de una venta entre particulares, éstos solo tendrán que notificar la pretensión de enajenación en caso de que el bien sea considerado BIC o BIG, pero si por el contrario, la enajenación se hace por medio de subasta, los subastadores deberán notificar las subastas públicas en las que se pretenda enajenar cualquier bien integrante del Patrimonio Histórico Español aunque no tenga una declaración previa como bien especialmente relevante. Si el propósito de enajenación no se hubiera notificado correctamente a la Administración, el Estado podrá ejercer el derecho de tanteo y retracto en el plazo de 6 meses a partir de la fecha en la que tenga conocimiento fehaciente de la enajenación<sup>57</sup>.

Por último, en el estudio de la compraventa de bienes con que se consideren parte del Patrimonio Histórico Español, es relevante hacer mención a las limitaciones que la Ley del Patrimonio Histórico establece en relación al tráfico internacional.

---

<sup>55</sup> Bienes de Interés Cultural. Los artículos 1.3 y 26 LPHE prevén la protección de los bienes que revistan singular relevancia, mediante un régimen jurídico consistente en la inscripción de tales bienes en el registro general de bienes de interés cultural o en su inclusión en el inventario general de bienes muebles.

<sup>56</sup> Bienes de Interés General. Hace referencia a aquellos bienes muebles del patrimonio histórico español que no son declarados de interés cultural, y tienen singular relevancia. Su protección se regula en el artículo 26 LPHE, estableciéndose la obligación de los propietarios o poseedores de los bienes de comunicar a la administración competente la existencia de estos objetos antes de proceder a su venta o transmisión a terceros.

<sup>57</sup>Zorzano, J. C. G., *op. cit.*

Como reacción al expolio que el Patrimonio Histórico Español ha sufrido a lo largo de su historia, las normas relativas al tráfico internacional son altamente restrictivas. Pese a ello, en la práctica el Patrimonio Histórico sigue saliendo del territorio nacional, y el endurecimiento de las medidas restrictivas lleva a la creación de un tráfico paralelo, como critica Alonso Ibáñez en su libro *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*, haciendo referencia a la falta de profesionalidad al ejecutar las medidas pertinentes para evitar tráfico ilegal: “de nada vale vetar las exportaciones si el control de las fronteras es insuficiente como consecuencia de la falta de personal competente y medios financieros”<sup>58</sup>.

El control de las exportaciones se manifiesta a distinta escala dependiendo del tipo de bienes que se trate. Para analizar la regulación de las exportaciones de Patrimonio Histórico Español tomamos como base el **Artículo 5 LPHE**, que reza:

- “1. A los efectos de la presente Ley se entiende por exportación la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español.*
- 2. Los propietarios o poseedores de tales bienes con más de cien años de antigüedad y, en todo caso, de los inscritos en el Inventario General previsto en el artículo 26 de esta Ley precisarán para su exportación autorización expresa y previa de la Administración del Estado en la forma y condiciones que se establezcan por vía reglamentaria.*
- 3. No obstante lo dispuesto en el apartado anterior, y sin perjuicio de lo que establecen los artículos 31 y 34 de esta Ley, queda prohibida la exportación de los bienes declarados de interés cultural, así como la de aquellos otros que, por su pertenencia al Patrimonio Histórico Español, la Administración del Estado declare expresamente inexportables, como medida cautelar hasta que se incoe expediente para incluir el bien en alguna de las categorías de protección especial previstas en esta Ley”<sup>59</sup>.*

Este artículo define en qué consiste la exportación de bienes del Patrimonio Histórico, definiendo un concepto muy amplio. Según este artículo, cualquier salida de bienes del territorio español, temporal o definitiva, se considera exportación. Como efecto

---

<sup>58</sup> Alonso Ibáñez, M.R., *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*, Civitas, Madrid, 1992.

<sup>59</sup>Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](https://www.boe.es/boe-1985-12534)

de este artículo, cualquier salida de bienes que necesiten autorización sin haber solicitado la misma constituye una exportación ilegal.

La redacción de este artículo choca con la regulación europea, lo que supuso un problema tras la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea (actualmente Unión Europea), agravado tras la supresión de las fronteras interiores en 1992. El Tratado de la CEE de 1957 permitía excepciones a la libre circulación de mercancías en el caso de bienes culturales, pero en ningún caso restricciones sistemáticas por el hecho de franquearse una frontera. En su libro *El comercio del arte en la Unión Europea*, Martín Rebollo, siguiendo la opinión del Juez Pescatore,<sup>60</sup> resalta la idea de que las excepciones de libre circulación que regula el mencionado **Artículo 36 del Tratado de la Comunidad Económica Europea** no están concebidas para una definición tan amplia como la del **Artículo 5 LPHE**, sino para ciertos objetos con un valor excepcional, identificadores del pasado nacional.<sup>61</sup>

En el ordenamiento jurídico español, la limitación a la exportación de bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico se establece dependiendo de los bienes de los que se trate. Principalmente se pondera el valor artístico y cultural, aunque el valor histórico también adquiere relevancia. Pese a que en este epígrafe nos hayamos referido hasta el momento a bienes muebles, el control llevado a cabo por la LPHE no diferencia entre bienes muebles e inmuebles, por lo que el tratamiento es idéntico, pese a que ha sido criticado por autores, como José Luis Álvarez, que entiende que los criterios de exportación de bienes inmuebles deberían ser más rigurosos, sugiriendo una interpretación correctora de la LPHE.<sup>62</sup>

En el apartado 3 del citado **Artículo 5 LPHE**, se enuncian los bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico Español que no pueden ser exportados, regulación que es completada por el **Artículo 51 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico**

---

<sup>60</sup> Pierre Pescatore fue un profesor luxemburgués y juez del Tribunal de Justicia Europeo. Pescatore fue uno de los representantes del gobierno luxemburgués en las negociaciones del Tratado de Roma, mientras trabajaba en el Ministerio de Asuntos Exteriores de 1946 a 1967.

<sup>61</sup> Martín Rebollo, L., *El comercio del arte y la Unión Europea: la legislación española del patrimonio histórico y el mercado interior: la normativa comunitaria sobre exportación y tráfico de bienes culturales*, 1994.

<sup>62</sup> Álvarez Álvarez, J.L., *op.cit.*

**Español** (en adelante, RD)<sup>63</sup>, sin perjuicio de los **Artículos 31 y 34 de la LPHE**, que excepcionalmente permite la autorización para la salida temporal de los bienes inexportables. Consecuentemente, los bienes que no pueden salir de España son los BIC, por su trascendencia, y los bienes que como medida cautelar se declaren expresamente inexportables.

En el caso de los BIC, la importancia de los mismos para el Patrimonio Histórico justifica la prohibición absoluta de exportación, aunque autores como José Luis Álvarez consideren que estos no deberían ser “radicalmente inexportables”, criticando la discrecionalidad y amplitud del precepto legal. En los bienes declarados expresamente inexportables, en cambio, la ratio de inclusión de los mismos en este precepto es conseguir parar la salida de España de bienes que deberían estar clasificados como BIC, pero que actualmente no lo están porque la Administración no conocía de su existencia.

Además de los bienes inexportables, existen bienes cuya exportación no está terminantemente prohibida, pero necesitan autorización para su exportación, regulados en el **Artículo 5.1 LPHE**. Este artículo establece que los propietarios o poseedores de bienes del patrimonio histórico español con más de 100 años de antigüedad, y de los inscritos en el Inventario General, precisarán para su exportación autorización expresa previa de la Administración del Estado en la forma y condiciones que se establezcan reglamentariamente en el artículo 45.2 RD. En consecuencia no pueden ser exportados sin autorización los bienes con más de 100 años, los inventariados, y los que tengan incoado expediente para su inclusión en el inventario. En cuanto a la autorización, si se deniega la misma, el Estado tiene un derecho de adquisición preferente regulado por el **Artículo 33 de LPHE** como oferta de venta irrevocable a la Administración:

*“Salvo lo previsto en el artículo 32, siempre que se formule solicitud de exportación, la declaración de valor hecha por el solicitante será considerada oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado que, de no autorizar dicha exportación, dispondrá de un plazo de seis meses para aceptar la oferta y de un año a*

---

<sup>63</sup> El Artículo 51 RD reza: “El Ministerio de Cultura, cuando las circunstancias lo aconsejen podrá declarar inexportable un determinado bien integrante del Patrimonio Histórico como medida cautelar hasta que se incoe expediente para incluir al bien en alguna de las categorías de protección especial previstas en la Ley 16/1985. En la orden que efectúe esta declaración se acordará requerir a la Comunidad Autónoma en cuyo ámbito territorial se encuentra este bien para que incoe el correspondiente expediente”.

*partir de ella para efectuar el pago que proceda. La negativa a la solicitud de exportación no supone la aceptación de la oferta, que siempre habrá de ser expresa”<sup>64</sup>.*

Por último, *sensu contrario*, queda claro que pueden ser exportados sin ningún tipo de control por lo que respecta a la LPHE los bienes de menos de 100 años de antigüedad que no hayan sido declarados BIC, ni incluidos en el Inventario General, ni tengan incoado expediente para serlo ni hayan sido declarados inexportables como medida cautelar.

---

<sup>64</sup>Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: [BOE-A-1985-12534](#)

## V. AUTORÍA, AUTENTICIDAD Y FALSIFICACIÓN. EL SEGURO.

En este capítulo se busca tratar los efectos y consecuencias de la falta de autenticidad, así como la valoración llevada a cabo para determinar la autenticidad de una obra. Por último, se tratará el mecanismo del seguro para conseguir la dilución del riesgo en las compraventas de obras de arte.

### i. La falta de autenticidad: impacto el mercado del arte.

En la compraventa de obras de arte, probablemente el suceso que suscite mayor problemática sea la autenticidad de la misma obra. La carencia de autenticidad en el momento precontractual, contractual o de manera sobrevenida, tanto en un contrato llevado a cabo inter-partes como mediante subasta, acarrea importantes consecuencias jurídicas sobre el contrato, así como en el mercado de arte en general. Preservar la garantía de autenticidad de la obra de un artista no solo afecta a la esfera de actuación personal y patrimonial del mismo, es decir, sus derechos morales y económicos, sino que afecta a la obra en sí, en relación con los negocios jurídicos posteriores de los que sea objeto, así como en cuestiones de subsistencia de la obra. Es relevante tener certeza sobre la autenticidad de una obra para saber como actuar en relación con intervenciones posteriores destinadas a la conservación y restauración de la misma<sup>65</sup>.

La falta de autenticidad de una obra afecta a numerosos sujetos que se encuentran en el negocio jurídico del que esta es objeto. Son muchos los derechos que se ven afectados y que deben ser objeto de protección. La máxima que se debe seguir es la protección del propietario en transmisiones sin consentimiento, pero además debemos tener en cuenta la actitud del comprador, la verdadera intención del mismo, los tratos preliminares manifestados, la exigencia de documentación, certificaciones, informes y catálogos... para poder hacernos una idea fidedigna de las transmisiones. Para valorar las consecuencias que tendría la posible falta de autenticidad, se deben examinar las facturas, certificados, catálogos de las exposiciones en las que la obra haya participado... para valorar si ha habido un error y si éste es esencial o excusable<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Veiga Copo, A. B., *El seguro ante la autenticidad, falsificación y robo de obras de arte*, Civitas-Thomsonreuters, Cizur Menor-Navarra, España, 2020, p. 57.

<sup>66</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, p. 59.

Pese a que los documentos deben tenerse en cuenta para valorar la autenticidad de una obra, en numerosas ocasiones estos únicamente tienen un valor descriptivo o referencial, pero no esencial para valorar dicha autenticidad. En esta línea, el Tribunal Supremo, en el *Caso Anglada Camarasa* en 1998 determinó que las facturas no constituían garantía expresa de autenticidad de la obra y no servían por lo tanto como base para tirar abajo el contrato por entrega de una cosa diferente a la mencionada en las mismas. En estos casos es preciso atender a la profesionalidad de las partes, el grado de diligencia al que se ven obligados dependiendo de si son profanos o legos en el mercado del arte, la exigencia de garantías expresas de certificaciones de autenticidad, teniendo en cuenta que es posible que quepa el error, y que el mismo sea excusable. Debido a la abundancia de pactos tácitos y costumbres que afectan al mercado del arte, no siempre se documentan las relaciones jurídicas o las compraventas, lo cual supone un problema a la hora de discernir la procedencia y características de una obra. Es importante resaltar que la falta de autenticidad, por ejemplo el hecho de que un autor rechace la autoría de una obra afecta directamente al valor de mercado de la misma<sup>67</sup>.

En relación con las exigencias de diligencia de los sujetos del mercado del arte, el grado de diligencia exigido es mayor o menor dependiendo de el conocimiento de la manifestación artística. Si un sujeto es coleccionista de una época, estilo, manifestación o autor concreto, la exigencia debe ser alta reputándose como un auténtico profesional. Además, es importante no ignorar el **Artículo 58.2 de la LOCM**, artículo estudiado en el *Capítulo IV* del presente trabajo, que regula los deberes de información de las salas de subasta en el caso de objetos de arte. Nuestro ordenamiento jurídico tiende a ignorarlo pese a que este artículo ayuda a verificar dudas sobre la autenticidad de una obra.

## ii. El riesgo de falta de autenticidad.

Según Yolanda Bergel: “Cuando hablamos de falta de autenticidad en una obra de arte nos referimos a la falta de las características de autenticidad que se consignaron en el contrato esto es tanto a que la obra reúna condiciones que le hagan superior a lo estipulado resultando más valiosa de lo que se estimó como que a como a que la falta de las cualidades supuestas en la misma disminuya su valor”<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, p. 59.

<sup>68</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 142-160.

En el caso de las obras de arte, existe un problema añadido para determinar la autenticidad de las mismas, esto es, su posible consideración como *res dubia*. Si estas son consideradas como tal, se entiende que al celebrar un contrato de compraventa cuyo objeto sea una obra de arte, se acepta el riesgo que conlleva su incertidumbre “inherente”. Por lo tanto, el descubrimiento posterior de la falta de autenticidad no podría afectar al contrato, que debería seguir vigente y producir todos sus efectos jurídicos. La definición de una obra de arte como *res dubia* haría imposible la existencia de un error en cuanto a su autenticidad. Pese a que durante el siglo pasado la jurisprudencia se debatiera en esta posibilidad<sup>69</sup>, a día de hoy la jurisprudencia es firme en este aspecto: “la compraventa de una obra de arte no tiene carácter aleatorio. Se ha comprendido que la falta de certeza, la duda que pueda existir sobre el objeto del contrato, no es un problema de *res dubia*, porque la duda es sobre la realidad, es objetiva, no se trata de esa duda subjetiva que excluye por definición la existencia de un error”<sup>70</sup>. El elemento de duda que permite la existencia de error es aquel incorporado por las partes. En esta misma línea argumental, Morales Moreno se manifiesta afirmando que “en el comercio del arte siempre existe cierta aleatoriedad, particularmente en relación con la autenticidad de la pieza que se transmite. Pero esta aleatoriedad no transforma el carácter del contrato si no es tenida en cuenta de modo especial en él. Puede ser arriesgado comerciar con objetos de arte, pero esto no basta para transformar las operaciones jurídicas propias de este comercio en negocios de carácter aleatorio en sentido jurídico”<sup>71</sup>.

Una vez establecida la falta de aleatoriedad jurídica de los contratos de obras de arte, encontramos el problema de la falta de certeza sobre la existencia de la autenticidad. Cuando existen dudas fundadas sobre la autenticidad, y los expertos no puedan llegar a una decisión concluyente sobre la misma, ¿Quién soporta el riesgo de dicha falta de certeza? La parte que sufre las consecuencias de la falta de certeza alegará que existe error, porque la autenticidad consignada en el contrato no está establecida con seguridad. Por otro lado, la parte contraria de intentará demostrar que la incorrección de la autenticidad consignada en el contrato no está suficientemente probada, por lo que la falta

---

<sup>69</sup> Véase la primera jurisprudencia italiana en relación a compraventas de arte. Piettrobon recoge varios ejemplos de sentencias en este sentido pronunciadas en la primera mitad del siglo 20 Piettrobon, V., *Errore, volontà ed affidamento del negozio giuridico*, Ed. Cedam, Padua, 1990, p. 143

<sup>70</sup> Piettrobon, V., *Errore, volontà ed affidamento del negozio giuridico*, Cedam, Padua, 1990, p. 143

<sup>71</sup> Moreno, A., M., M., *El error en los contratos*, Editorial Astrea, 2017, p. 247.

de autenticidad no puede asegurarse, no pudiendo hablar entonces de error.<sup>72</sup> La jurisprudencia actual coincide en que existe la posibilidad de anular la compraventa de las obras adquiridas con la certeza de que son auténticas y sobre cuya autenticidad surgen posteriormente dudas. Es suficiente la simple duda sobre la autenticidad que se tenía por cierta para anular contratos de compraventa, y “corresponde al adquirente demostrar, sirviéndose de elementos de juicio posteriores a la venta, que su creencia era contraria a la realidad o al menos que la autenticidad de una obra resulta incierta”<sup>73</sup>.

### iii. Efectos jurídicos de la falta de autenticidad. El artículo 1301 CC.

Como hemos analizado previamente, según el **Artículo 1266** del Código Civil, para que el error invalide el consentimiento, deberá recaer sobre la sustancia o condiciones principales del objeto. Por lo tanto, para que se produzca la nulidad del contrato, principal efecto jurídico del error, éste debe ser esencial.

En las compraventas de obras de arte el **Artículo 1301 del Código Civil** tiene una especial consideración que es pertinente analizar para entender así los efectos jurídicos de la nulidad en los negocios jurídicos relacionados con obras de arte. Dicho artículo, que hace referencia a la nulidad del contrato, reza:

*“La acción de nulidad sólo durará cuatro años. Este tiempo empezará a correr:  
En los casos de intimidación o violencia, desde el día en que éstas hubiesen cesado.  
En los de error, o dolo, o falsedad de la causa, desde la consumación del contrato.  
Cuando la acción se refiera a los contratos celebrados por los menores o incapacitados, desde que salieren de tutela. [...]”*

En primer lugar debemos aclarar que por consumación la jurisprudencia entiende “el cumplimiento de todas las obligaciones derivadas del contrato, y no solo las del contratante que sufre el error”<sup>74</sup>. Existe aún a día de hoy la duda de si el plazo mencionado en el artículo es un plazo de caducidad o de prescripción, aunque tanto el tenor literal del artículo como la opinión de juristas como Díez Picazo, que apela a la necesidad de definir

---

<sup>72</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 150-160

<sup>73</sup> Decisión de la CA de París de 25 de febrero de 1994, D. 1994, Somm, pág. 233. (*Caso Utrillo*).

<sup>74</sup> V. ad ex. Sentencias del Tribunal Supremo de 20 de febrero de 1928, 5 de mayo de 1983 o 27 de marzo de 1989.

claramente las situaciones jurídicas, y entiende que la excepción no puede ser perpetua, por lo que considera que estamos ante un plazo de caducidad<sup>75</sup>.

El **Artículo 1301 CC** exige que el descubrimiento del error se lleve a cabo durante los cuatro años siguientes a la consumación del contrato, exigencia basada en la necesidad de defensa de la seguridad jurídica. En la compraventa de obras de arte dicha exigencia se traduce en una gran carga para el que comete un error, especialmente para personas no legas en la materia, cuyo deber de cuidado es menor cuando su confianza en la autenticidad de la obra adquirida está plenamente fundada.

La jurisprudencia europea actual concluye que en caso de error o de declaraciones falsas realizadas inocentemente por la parte que no resulta perjudicada por el error, la tendencia es pensar que el plazo comienza a contar desde el momento en el que debería haberse descubierto el error, de haber guardado el *errans* una diligencia razonable. Este razonamiento carece de la seguridad jurídica deseada. No existe jurisprudencia suficiente para prever cuál será la decisión de los tribunales, ni numerosos ejemplos de qué plazos se aplicarán cuando no se trate de obras falsas sino simplemente no acordes totalmente con la descripción efectuada en el contrato<sup>76</sup>. Es interesante mencionar el caso concreto del ordenamiento jurídico inglés, en el cual, pese a no existir una previsión concreta sobre la caducidad de la acción por error, la jurisprudencia considera razonable que el comienzo del plazo sea desde el descubrimiento del error<sup>77</sup>.

En España la interpretación literal del **Artículo 1301 del Código Civil**, que establece que el cómputo del plazo comienza en el momento de la consumación de la compraventa, y no en el descubrimiento del error, ha jugado en contra de los compradores de obras de arte. En el *Caso Anglada Camarasa*, por ejemplo, el comprador interpuso acción solicitando cumplimiento del contrato o su resolución por entrega de cosa diversa. Como habían transcurrido más de 4 años desde la consumación de la compraventa ya no se podía interponer la acción por error en el consentimiento. Lo mismo sucedió en el *Caso Murillo*.

---

<sup>75</sup> Díez-Picazo, L., *op. cit.*

<sup>76</sup> Crewdson, R., "Some Aspects of the Law As It affects Dealers in England", *International Sales of Works of Art*, Kluwer, n.47., 1988.

<sup>77</sup> Bergel Sainz de Baranda, Y., *op. cit.*, pp. 213-224.

#### iv. El seguro como mecanismo de dilución del riesgo en la compraventa de obras de arte.

El seguro es un mecanismo de dispersión del riesgo<sup>78</sup>. Este sirve para diluir el riesgo que afecta a quién está expuesto al mismo, y está ligado a la realidad económica y social de cada momento. Es por ello que es necesario que el mecanismo de seguro avance al ritmo que lo hacen los riesgos, afectados por los cambios sociales, tecnológicos, industriales y empresariales. El seguro no puede ser un ente estático ni abstracto<sup>79</sup>.

El riesgo, altamente presente en los negocios jurídicos de obras de arte, crea una situación de incertidumbre relacionada con un evento que no se desea. Frente a esta posible pérdida o situación desfavorable, las partes de un negocio jurídico afectadas por el riesgo buscan asegurar la obra de arte objeto del contrato para no sufrir el riesgo en su patrimonio, o por lo menos minimizarlo en la medida de lo posible.

En el aseguramiento de obras de arte, el riesgo juega un papel crucial en la declaración estimada del valor de las obras de arte, es decir, la prima. Esta está condicionada a la magnitud, intensidad y frecuencia del riesgo, como afirma Caamiña: “para concretar la prima del seguro no solo procede llevar a cabo una valoración de la obra de arte sino también del riesgo implícito”<sup>80</sup>.

La causa que justifica el contrato de seguro es la neutralización del riesgo. Según explica Calvo en su libro *Il contratto di assicurazione* “el objeto del seguro es la Asunción mediata por parte del asegurador del riesgo deducido en el contrato y que está directamente expuesto al asegurado. La causa de justificación del vínculo consiste en la neutralización del daño consecuencia, y que es dada *ex ante* por la garantía aseguraticia, y *ex post* por la eventual prestación indemnitaria debida por la compañía en caso de lesión del interés asegurado”<sup>81</sup>. Pese a que el riesgo es la base que vertebra el contrato de seguro, es preciso, para completar el mismo, atender a la forma y expresión, del mismo, ya que

---

<sup>78</sup> Maher, B. S., “Unlocking Exchanges”, *Conn. Ins. LJ*, vol.24, 2018, pp. 25 y ss.

<sup>79</sup> Landini, S., Venchiarutti, A., y Ziviz, P., “Sfide e novità nel diritto della assicurazione contro la responsabilità civile automobilistica”, *Scienze assicurative*, Archivio della ricerca di Trieste, Napoli, 2016.

<sup>80</sup> Caamiña Domínguez, *El seguro privado de obras de arte*, Madrid, 2015, p. 53.

<sup>81</sup> Calvo, R., *Il contratto di assicurazione: fattispecie ed effetti*, Giuffrè Editore, v.4, 2012, p. 94.

el medio modula en gran medida el alcance de los derechos del asegurado<sup>82</sup>. En la selección del riesgo, juegan un papel relevante actitudes, declaraciones, y conceptos como la buena fe de los contratantes. Es preciso delimitar de manera concreta, clara y sencilla el riesgo en el contrato de seguro, para así conseguir una protección del mismo más eficaz. Además, debido a la duración de tracto sucesivo del contrato de seguro, el asegurado tiene el deber de informar al asegurador de cualquier alteración o evolución que incida sobre el riesgo, ya que el riesgo declarado en el contrato de seguro y el riesgo real pueden diferir a lo largo de la vida del seguro<sup>83</sup>.

Para establecer el contrato de seguro es importante saber que riesgos son factibles de aseguramiento, y cuales no. La técnica asegurativa es antiselección. Es información y probabilidad. Quien contrata un seguro, trasladando con ello el riesgo, es más propenso a la selección adversa, teniendo por lo tanto más información y conocimientos sobre el bien que se está vendiendo que la otra parte. Riesgo y seguro constituyen una relación biunívoca esencial, por lo que si no existe el primero el contrato de seguro no existe. El objetivo del contrato de seguro es dispersar el riesgo<sup>84</sup>.

La gestión de los riesgos que buscamos asegurar es clave, sea esta gestión realizada por parte de una entidad pública o privada, o incluso por parte de un particular, en los aspectos jurídicos, económicos y técnicos. Las principales opciones para gestionar el riesgo son trasladar el mismo a terceros, o autoasumirlo a través de garantías propias con cargo a patrimonio, o garantías públicas. Existe por lo tanto el seguro privado, el seguro como complemento a otras garantías, así como la Garantía del Estado.<sup>85</sup>

La Garantía del Estado es un sistema de “seguro” seguro público por el que el Estado español asume el compromiso de asegurar bienes de interés que se cedan temporalmente para su exhibición pública. Gracias a esta garantía, las obras están protegidas frente a la posible destrucción, pérdida, sustracción o daño que puedan sufrir en el período comprendido entre el préstamo de la obra y al momento de la evolución de la misma a su titular, siendo esta modalidad de seguro denominada “clavo a clavo”, que

---

<sup>82</sup> Lowry, J., Rawlings, P. J., y Merkin, R., *Insurance Law: doctrines and principles*, 3ª ed., Bloomsbury Publishing, Oxford, 2011, p. 324.

<sup>83</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, pp. 105-109.

<sup>84</sup> Veiga Copo, A. B., *ibid.*, p. 109.

<sup>85</sup> Veiga Copo, A. B., *ibid.*, p. 110.

incluye transporte y estancia. <sup>86</sup>Este seguro no asume la garantía de bienes u obras propias, sino de terceros que son prestadas cedidas depositadas para exposiciones temporales y públicas<sup>87</sup>.

El riesgo está presente de manera práctica en el arte. Existen riesgos normales, y frecuentes que resulta sencillo asegurar, pero también existen otros, como riesgos de terrorismo o riesgo por catástrofes naturales, que dificultan el objetivo del contrato de seguro. Además, las obras de arte se manipulan y generalmente son frágiles. Uno de los focos del contrato de seguro es, por lo tanto, el transporte de las obras de arte y la verificación de su buena conservación en el proceso. Deben viajar en unas condiciones de supervisión y conservación muy especiales, ya que los cambios de temperatura, de humedad, o cualquier otro efecto externo, supone un problema para su correcta conservación. En consecuencia, requieren emplazamientos específicos, idóneos, y medidas y estándares de seguridad<sup>88</sup>.

El seguro de obras de arte no cumple una finalidad holística ya que es imposible erradicar completamente los riesgos que afectan a una obra de arte. El seguro permite cubrir o dispersar “todo riesgo salvo” excepciones, exclusiones etc Es por ello que estamos ante una técnica anti aleatoria de anti-selección de riesgos<sup>89</sup>.

Más allá del concepto de un contrato de seguro que cubra riesgos específicos, de traslado, u obras de terceros concretas que se encuentran dispuestas en una determinada galería, existen particulares que poseen obras de arte de escaso valor, o que solo esporádicamente compran obras de arte, y no tienen un gran interés en su aseguramiento. Por el contrario, un particular que posee en su casa o empresa varias obras de arte, u obras de arte de un alto valor, tiene interés en asegurarse frente a determinadas contingencias. En estos casos generalmente se contrata un seguro que cubra de manera general algunos riesgos de modo colateral. Es por ello que también existe el seguro multirriesgo.

---

<sup>86</sup> Ministerio de Cultura y Deporte, “Definición de Garantía del Estado”, 2021 (disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html#:~:text=Garant%C3%ADa%20del%20Estado%20es%20un,p%C3%BAblica%20e n%20algunas%20instituciones%20organizadoras>; última consulta 11/05/2021).

<sup>87</sup> Burgos Barrantes, B., “La garantía del Estado: marco teórico y jurídico”, *Museos. es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, v.2 2006, p. 66.

<sup>88</sup> Hiscox, R., *Insuring Works of Art in Transit. In Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*, Mecklenburg, 1991, pp. 79-83.

<sup>89</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, p. 114.

Otra especialidad de los contratos de seguro se da en las exposiciones de arte, viéndose éste condicionado por la pluralidad de ubicaciones y propietarios, y el riesgo multiplicado por la gran cantidad de acciones que se llevan a cabo (el traslado de las obras, el préstamo, la cesión, el depósito). Es por ello que estas obras deben estar aseguradas a conciencia, por el titular dominical o por el responsable de la exposición, museo o institución al que se cede temporalmente la obra. En estos casos, en numerosas instituciones que se prestan y ceden sistemáticamente obras de arte existe una activación automática a través de la garantía del Estado, o de acuerdos o compromisos bilaterales, del contrato de seguro para cubrir las puntuales contingencias que se den esta actividad. El aseguramiento de las obras de arte encarece en gran medida el coste de la propia exposición, pero consigue gestionar y dispersar el alto riesgo al que se exponen las obras de arte.

## **VI. JURISPRUDENCIA RELEVANTE Y CASOS PRÁCTICOS**

### **i. Licencias de exportación. Caso Thyssen, Tribunal de California.**

El caso de la familia Cassirer contra España y La Fundación Thyssen tiene por objeto el cuadro “Rue Saint-Honoré, aprésmidi, effect de pluie” pintado por el impresionista francés Camille Pissarro, en el año 1897, y que fue adquirido por el Barón Thyssen en 1976 y vendido posteriormente al Gobierno de España en 1993 junto a más de 700 piezas de la colección.

En 2001, Claude Cassirer, descendiente de un comprador de la obra en los años 20, encontró la misma en el museo Thyssen-Bornemisza. Desde este momento comenzó una batalla legal que afecta no únicamente al objeto de este Trabajo, la regulación de los negocios jurídicos de obras de arte en España, sino a importantes principios de derecho internacional y a la necesidad de aplicación del Derecho Internacional Privado para resolver el caso.

La sentencia prueba que los ascendientes de Cassirer fueron obligados en 1939 a transferir la obra a un comerciante de arte al servicio de los nazis y posteriormente esta obra fue transferida a una cuenta bloqueada a la que no tenía acceso la familia Cassirer. Cuatro años más tarde en 1943 el óleo fue confiscado por la Gestapo y vendido en una subasta en Berlín.

Tras varias transacciones la galería Stephen Hahn, en Nueva York la vendió al barón Thyssen en 1976 por 300.000 dólares, valor ajustado al mercado en ese momento, una vez examinado el cuadro, aunque no está probado que el Barón Thyssen hubiese realizado ninguna investigación sobre el origen de la obra y sus numerosas transacciones anteriores. A partir de 1993, y tras la aprobación del Real Decreto ley 11/1993, el Estado español adquirió la colección que gestiona la Fundación del Sector Público estatal. Es interesante notar que el Tribunal consideró que en la compra del cuadro había suficientes indicios para que un experto en arte como el barón Thyssen hubiera llevado a cabo una investigación mayor sobre el origen y características de la obra, así como sus transacciones posteriores, que indicaban que ésta había sido víctima de expolio.

Según la ley suiza, la sentencia determinó que el barón Thyssen había actuado de mala fe, por lo que carecía de título legítimo para transmitir la propiedad a la Fundación en 1993. De todas maneras, debido a reglas de Derecho Internacional Privado que no entraremos a valorar, ya que no forman parte de el presente Trabajo, la ley a aplicar es la ley española, y según la misma, la fundación es titular legal del cuadro por aplicación del concepto de usucapión y prescripción adquisitiva extraordinaria de bienes muebles en el CC español, y en concreto del **Artículo 1.955 del Código Civil**. Este indica que cuando hay buena fe (usucapión ordinaria) el dominio de los bienes muebles prescribe por la posesión no interrumpida de tres años con buena fe. En su párrafo segundo explica la usucapión extraordinaria, por la cual prescribe el dominio de las cosas muebles por la posesión no interrumpida de seis años, sin necesidad de ninguna otra condición, por lo que no sería necesaria la buena fe (como sucede en este caso concreto). El efecto de la prescripción adquisitiva extraordinaria es la adquisición del derecho de propiedad del cuadro de Pissarro, tanto por parte del Barón Thyssen en 1976, como por parte del Gobierno de España en 1993, derecho que continúa vigente hasta hoy en día.

Pese a que, según las reglas del Derecho Internacional Privado, la ley aplicable en este caso es la española, considero relevante mencionar otros textos legales que se tuvieron en consideración al analizar este caso, y que forman parte del sistema de fuentes del Derecho español. Entre los convenios y tratados internacionales que se han firmado tras la Segunda Guerra Mundial, con el fin de evitar el tráfico ilegal de bienes culturales y luchar contra las injusticias que se cometieron durante el expolio, podemos destacar la Convención de la Unesco y el Convenio UNIDROIT.

La Convención de la UNESCO, París, 14 de noviembre de 1970, cuyo objetivo es la adopción de medidas para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales<sup>90</sup>, y de la cual España forma parte. Por otro lado, el Convenio de UNIDROIT, Roma, 24 de junio de 1995, trata sobre bienes culturales robados o exportados ilegalmente, y establece reglas para la restitución y recuperación de bienes culturales exportados de manera ilegal , o robados en situaciones

---

<sup>90</sup> Convención sobre las Medidas Que Deben Adoptarse para Prohibir E Impedir la Importación, la Exportación Y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, París, 14 de noviembre de 1970. «BOE» núm. 31, de 5 de febrero de 1986, páginas 4869 a 4872 (4 págs.). Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1986-3056>

de carácter internacional, estableciendo reglas especiales, de dimensión jurídico-privada, al cual España también se adhiere.

Debido a la adhesión de España a dichas Convenciones, que buscan proteger los bienes robados y expoliados ilegalmente, principalmente durante el régimen nazi, resulta extraño la decisión a la que llega la Sentencia,<sup>91</sup> y cabe considerar que, con el fin de cumplir lo expuesto en la Convención y de esta forma actuar de manera coherente con los acuerdos internacionales de los que nuestro país es parte, el Gobierno Español debería considerar la devolución del cuadro.

Si esto se llevase a cabo, tal y como hemos estudiado en el *Capítulo IV* del presente Trabajo, sería necesario para la exportación de una obra del patrimonio histórico español, la autorización expresa de la administración del Estado para su exportación, según el **Artículo 5 LPHE**. Por tanto, en caso de que se hubiera fallado a favor del demandante, la restitución de la pintura dependería de la buena voluntad de las autoridades españolas<sup>92</sup>.

## **ii. Caso Sorolla. El error en la compraventa de arte. STS de 22 de diciembre de 1981.**

Este caso trata sobre un contrato de compraventa cuyo objeto era un cuadro de Joaquín Sorolla Bastida, firmado por él mismo y titulado “Bueyes y barcas”. El contrato fue llevado a cabo por carta en 1973 entre dos profesionales de arte, y en el momento de la demanda el comprador, D. Antonio Hipola, había pagado al vendedor cinco millones de pesetas. Este cuadro fue comprado para encabezar una exposición sobre Sorolla tras la cual el comprador recibió opiniones contradictorias sobre la autenticidad de la obra, por lo que contacto con el experto José Pons Sorolla descendiente del pintor y experto en la obra de Sorolla, el cual aseguró que se trataba de una burda falsificación, como enuncia la demanda, tras observarlo a simple vista. Llevar a cabo los pertinentes peritajes se concluyó efectivamente que el cuadro del auténtico y no era un Sorolla.

---

<sup>91</sup> *Cassirer v. Kingdom of Spain and the Foundation Thyssen-Bornemisza*, 580 F. 3d 1048, Tribunal de Apelaciones de Estados Unidos, Noveno Circuito; Resolución de 8 de septiembre de 2009.

<sup>92</sup> Véase la reflexión que hace Soledad Torrecuadrada García-lozano, Elena, sobre el Asunto Cassirer en el libro “Holocausto y bienes culturales” Durbán, L. P., & Arribas, p.230.

En la demanda presentada ante el Juzgado de Primera Instancia<sup>93</sup>, Antonio Hipola explicó que el cuadro se le ofreció en todo momento indicando que era un Sorolla y que éste se adornó con la entrega de un catálogo del pintor Bernardino Pantorba, por lo que este catálogo no constituía el anuncio de la subasta. Por otra parte, en el escrito de contestación el vendedor señalaba que el cuadro se había vendido siguiendo el catálogo de Bernardino Pantorba, y por lo tanto este catálogo si constituía el anuncio de la compraventa de la casa de subastas en la que se adquirió el cuadro. El vendedor pretendía demostrar así que el error sufrido por el comprador era un error en el valor y no un error en la sustancia propia de la obra, por lo que no era válido.

El juzgado de primera instancia desestimó la demanda, dando la razón al vendedor. El señor Antonio Hipola, tras ver su demanda desestimada, interpuso recurso de apelación ante la Audiencia Territorial de Madrid que confirmó la decisión del Tribunal de Instancia alegando aplicación de los usos de comercio que en este caso se basaba en que al ser una compraventa entre comerciantes resulta aplicable el **Artículo 59 del Código de Comercio** (en adelante, CCom.): *“Si se originaren dudas que no puedan resolverse con arreglo a lo establecido en el artículo 2.º de este Código, se decidirá la cuestión a favor del deudor.”*. El **Artículo 2 CCom.**, por su parte, reza: *“Los actos de comercio, sean o no comerciantes los que los ejecuten, y estén o no especificados en este Código, se regirán por las disposiciones contenidas en él; en su defecto, por los usos del comercio observados generalmente en cada plaza, y, a falta de ambas reglas, por las del Derecho común. Serán reputados actos de comercio los comprendidos en este Código y cualesquiera otros de naturaleza análoga.”* el uso de Comercio al que se hizo referencia está certificado por la Cámara de Comercio de Madrid y generalmente admitido por las ventas entre los comerciantes de obras de arte y explica que los comerciantes y vendedores de obras de arte en relación con la autenticidad y el carácter genuino de la pintura de autores fallecidos no contemporáneos se limitan a expresar de buena fe que la obra vendida es propia de un artista determinado y ejecutada de su mano según los elementos de juicio que dichos comerciantes vendedores han podido reunir o tener a su alcance<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> St. Juzgado de Primera Instancia nº3 de Madrid de 2 de febrero de 1978. Procedimiento 1361/1975.

<sup>94</sup> Sentencia de la Audiencia Territorial de Madrid de 25 de mayo de 1979. Procedimiento 132/1978.

La decisión de la Audiencia Territorial de Madrid fue recurrida en casación explicando que el artículo aplicable no era el 59 del CCom. sino el **Artículo 50 CCom**, que enuncia que “*los contratos mercantiles, en todo lo relativo a sus requisitos, modificaciones, excepciones, interpretación y extinción y a la capacidad de los contratantes, se regirán, en todo lo que no se halle expresamente establecido en este Código o en las Leyes especiales, por las reglas generales del Derecho común*” y, en consecuencia, la cuestión debía resolverse a la luz del Derecho común y no de los usos de Comercio. Siguiendo esta opinión se entendía que se había violado el **Artículo 1281 del Código Civil** relativo en la interpretación de los contratos y los **Artículos 1265 y 1266 CC** (explicados en el *Capítulo III* del presente Trabajo), así como el **Artículo 385 del CCom** en relación con el **Artículo 1474 CC**, que obligan al vendedor al saneamiento por evicción<sup>95</sup>.

El Tribunal Supremo desestimó el recurso alegando que la discrepancia debía de resolverse acudiendo a los usos del comercio, fuente subsidiaria interpretativa de los actos del comercio, y no al derecho común, y que por lo tanto el Artículo al que se debería acudir es el **59 CCom** (que remite al **Artículo 2 CCom**), y no al **50 CCom**. Debido a que la carta mediante la cual se hizo la transferencia no ayuda a esclarecer la interpretación contractual, y esta es la única prueba escrita de la formalización de la compraventa, la discrepancia debe ser resuelta acudiendo a los usos del comercio. El uso de comercio utilizado mencionado previamente es aplicable porque se demostró el tracto comercial de la obra, lo cual es suficiente elemento de juicio exigible al vendedor, y en consecuencia, los dictámenes negativos posteriores de autenticidad no afectan a la compraventa, siendo esta válida.

Además es interesante comentar que el Tribunal Supremo considero que sí se había tenido en cuenta el **Artículo 50 CCom**, y analizado por lo tanto la compraventa bajo el derecho común. Explicó que el demandante pretendía la nulidad del contrato por defecto en el consentimiento pero no precisaba en cuál de los vicios del mismo se apoyaba. El jurado de primera instancia consideró que el único vicio posible era el error, y debido a su carácter excepcional, siguiendo los principios de responsabilidad, buena fe y seguridad del tráfico, no puede ser invocado por profesionales en la materia. No se

---

<sup>95</sup> Morales Moreno, A. M., "El alcance protector de las acciones edilicias." *Anuario de derecho Civil* 33, n. 3, 1980, pp. 585-686.

puede aceptar la existencia de error en el consentimiento ya que este error pudo ser evitado con la más normal diligencia, que además, es exigible en mayor grado en supuestos como el presente, en el que la compraventa se lleva a cabo entre personas conocedoras del negocio y que forman parte del sector.

En relación con el estudio de la compraventa de obras de arte, que nos concierne en este Trabajo, hace hincapié el autor Abel Veiga en la especialidad de la cuestión debatida, la autenticidad de una obra de arte, a la que es preciso darle un trato especial, y no cabe equipararla con las previsiones generales contenidas en el Código de Comercio y del Derecho Común analizados, ya que este problema requiere soluciones específicas y particulares<sup>96</sup>. En su Sentencia de 9 de octubre de 1981, el Tribunal Supremo se muestra altamente a favor de la aplicación del uso de comercio que llevó a cabo el Juzgado de Primera Instancia, teniendo en cuenta la importancia de que impere la buena fe en este tipo de transacciones<sup>97</sup>.

Como vemos en la Sentencia de este Caso, el error en la autenticidad de las obras de arte es un problema de difícil solución que requiere, cómo ha sido explicado en este Trabajo, de la adaptación de preceptos legales a la especialidad de la compraventa de las obras de arte, así como la revisión de los usos del comercio que puedan ser aplicables para conseguir solucionar estos problemas sobre la verdadera sustancia de una obra de arte y conseguir que impere la seguridad jurídica en las transacciones.

### **iii. Caso del Párroco. Determinación de la sustancia de una obra. STS de 28 de febrero de 1974, R.J febrero de 1974.**

Este caso se centra en un contrato de compraventa suscrito el 11 de mayo de 1971, cuyo objeto es un cuadro identificado como “cuadro pintado en lienzo de 100 por 80 cm, representando un busto de mujer flanqueada o rodeada dicha figura de tres sátiras de época aproximada de finales del siglo XVIII a comienzos del siglo XIX”, siendo los sujetos un párroco (vendedor) y una viuda de un anticuario (compradora) a través de sus

---

<sup>96</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>97</sup>“la equidad no ya dulcifica la que había de ser consecuencia no muy conforme con la realidad, de una rigurosa aplicación del Derecho Común, sino que además encuentra la más acertada solución para esos casos trascendentes, en los que no cabe hallar otra que lo sea más ajustada a como se presentan en la sociedad, siendo la buena fe la que impere en tales transacciones” STS 4980/1981, de 9 de octubre de 1981.

hijos, calificados como “expertos conocedores de su profesión”, que examinaron la obra para redactar el contrato y calcular la contraprestación. Una vez adquirido el lienzo éste fue sometido a un examen de expertos que consideraron que el cuadro era más reciente, de finales del siglo XIX o principios del siglo XX, por lo que su valor era inferior.

La compradora, tras conocer estas noticias, interpuso una demanda en la que solicitaba la nulidad del contrato por haber incurrido en un error en la compraventa de un objeto diferente del que tenía intención de adquirir. El vendedor contestó exponiendo que los compradores tuvieron oportunidad de examinarlo, y que el error no era sino un error en el cálculo del valor del objeto, que la compradora descubrió cuando no pudo revender el cuadro a un precio superior. El Juzgado de Primera Instancia desestimó la demanda, cuya sentencia fue recurrida en apelación. La Audiencia revocó la sentencia y declaró la nulidad de compraventa, alegando que la compradora había cometido un error de carácter esencial al pagar por el lienzo un precio demasiado alto para una obra de las características y época de la adquirida. Se consideró además que el error es excusable ya que pese a que la compradora y sus hijos eran anticuarios, no eran expertos en pintura por lo que se producía una desigualdad en la información.

Tras conocer la Sentencia de la Audiencia Provincial el vendedor interpuso un recurso de casación en el Tribunal Supremo, basando dicho recurso en la infracción del **Artículo 1266 del Código Civil** así como en la infracción de los artículos del Código Civil relativos a la interpretación de los contratos y la infracción del **Artículo 1692 de la Ley de Enjuiciamiento Civil** (en adelante, LEC).

El Tribunal Supremo anula la sentencia de la Audiencia Provincial y estima que el error de los compradores no era esencial, debido a que el contrato era claro sobre la sustancia de la negociación, y no cabe sostener que el consentimiento se dio por motivos distintos de los que aparecen expresados en el mencionado documento. Además, en relación con la antigüedad del lienzo, el Tribunal Supremo considera que ésta no puede tenerse como la sustancia del contrato porque esta había sido fijada por aproximación, y que la cualidad de profesionales de los compradores que fue establecida por la viuda supone que no sea posible hablar de error.

Según el TS<sup>98</sup>, la hipotética antigüedad no fue la condición principal para celebrar el contrato, ya que como os hemos explicado esta simplemente es aproximada. Asimismo, en el dictamen pericial posterior se establece que la obra “no es reciente, acaso de finales del siglo XIX o principios del XX, expresando duda y no certeza. El Tribunal Supremo puso en relieve que los compradores, como expertos en materia del contrato, no deberían haber errado sobre la época del cuadro, ya que además trabajan como anticuarios.

El error en los cálculos del negocio económico no implica el error en el consentimiento al cual se refiere el **Artículo 1265 del Código Civil** en relación con **1266 CC párrafo primero**, y mucho menos cuando quienes lo alegan son personas peritas y conocedoras del respectivo negocio.

La relevancia de este caso en relación con el objeto del presente Trabajo está relacionada con la determinación de la sustancia del objeto de un contrato de compraventa de obras de arte. Pese a que en antigüedades en muchos casos se toma la época como sustancia del objeto, esta no siempre constituye la principal razón para llevar a cabo el contrato de compraventa de una obra de arte. Más aún, en este caso la época establecida no estaba asegurada, sino que se llevó a cabo una aproximación de la posible época a la que se atribuía la antigüedad objeto del contrato. Además, como recuerda Abel Veiga en su libro “El seguro ante la autenticidad, falsificación y robo de obras de arte”, es importante tener en cuenta el artículo 1104 CC, que explica que la diligencia exigida a un sujeto se debe valorar dependiendo de las circunstancias y cualidades de dicha persona<sup>99</sup>. En la sentencia del Tribunal Supremo del presente caso se afirma que debido a la profesión de anticuarios de los compradores, que hacen su profesión del conocimiento de cosas antiguas, es presumible su experiencia en asuntos relacionados con su profesión, como son averiguar la época de un cuadro. No obstante, en este caso los compradores dudaban de la autenticidad de la obra<sup>100</sup>.

Es importante apreciar que en este caso también se diferencia el error de consentimiento del error de valoración económica de un obra de arte. El segundo no se

---

<sup>98</sup> STS de 28 de febrero de 1974, R.J febrero de 1974, núm. 100.

<sup>99</sup> Veiga Copo, A. B., *op. cit.*, p. 40.

<sup>100</sup> STS de 28 de febrero de 1974, R.J febrero de 1974, núm. 100.

encuentra protegido por parte del **Artículo 1265 y 1266 del Código Civil** tal y como lo está el error en el consentimiento.

**iv. Caso Murillo. Efectos jurídicos de la falta de autenticidad (Artículo 1301 CC).**

El día 21 de abril de 1987 se adquirió un cuadro obra de Bartolomé Esteban Murillo por la cantidad de 20 millones de pesetas. Con este contrato de compraventa además, fue entregado el catálogo de una galería de arte que había sido propietaria del cuadro previamente. En este catálogo figuraba un texto de 1952 en el que un experto calificaba el cuadro como original de Murillo.

En 1994 se llevó a cabo una nueva transmisión de la obra la cual suscitó dudas sobre la autenticidad del cuadro. Se produjo un examen de autenticidad de la obra por parte de la casa Sotheby's, que explicó que el cuadro no era de Murillo, sino de un contemporáneo cercano, y probablemente realizado en el taller de Murillo, pero no era un cuadro original del pintor, por lo que el valor era inferior al estipulado. Tras la opinión de Sotheby's acerca de la falta de autenticidad del cuadro, se solicitó la nulidad de la compraventa por inexistencia de contrato, al faltar el objeto de la misma; y, en caso de que la nulidad fuese inestimable, que se declarase que la galería que había vendido el cuadro había causado daños al dar a entender con el catálogo que el cuadro era de Murillo.

El Jurado de Primera Instancia estimó la demanda y declaró la nulidad del contrato, y condenó a los vendedores a devolver los 20 millones pagados, pero no determinó la responsabilidad subsidiaria de la galería. Los herederos del comprador recurrieron la sentencia en apelación.

La Audiencia Provincial abordó de manera diferente la inexistencia de objeto en el contrato, y consideró que no era posible determinar la nulidad del mismo ya que existían los 3 requisitos exigidos en el **Artículo 1261 CC**<sup>101</sup> para que exista objeto. La Audiencia Provincial consideró que existía un error en el consentimiento prestado, de que

---

<sup>101</sup> Los cuales son: 1.º Consentimiento de los contratantes, 2.º Objeto cierto que sea materia del contrato, 3.º Causa de la obligación que se establezca.

afecta a la condición esencial del mismo, en este caso la presunta autoría de Murillo. Este vicio de consentimiento, según el **Artículo 1301 CC** debe ser alegado en el plazo de 4 años desde la constitución del contrato, plazo que había expirado, por lo que la demanda fue desestimada y se absolvió a los vendedores. la sentencia de la audiencia provincial<sup>102</sup>. Contra esta sentencia se interpuso recurso de casación, alegando la infracción de los artículos 1261 CC, 1301 CC y 359 LEC.

El Tribunal Supremo confirmó la sentencia llevada a cabo por la Audiencia Provincial, rechazando la argumentación del comprador, que insistía que la autoría de el cuadro no solamente era la condición esencial, que daba paso a un error de consentimiento según el artículo 1301 CC, sino que también era el objeto del contrato. Para ello alegó la existencia de diferentes opiniones sobre la autoría. El Tribunal Supremo opino que no se trataba de un “descubrimiento de la verdad objetiva, sino de opiniones de diferentes calificaciones de la obra”, y explicó en los casos en los que sí estaría dispuesto a admitir una demanda por parte de un comprador: “Si el comprador del cuadro adquiere el mismo porque confía en el dictamen de un experto reputado, nada puede reclamar salvo que pruebe la expertización no se produjo o que se incidió en errores objetivos para la época en la que se hizo a juicio de otros expertos”<sup>103</sup>.

Por último, sí se estimó la infracción del **Artículo 359 LEC**, infracción por la que la audiencia no se había pronunciado. El Tribunal Supremo consideró la posible responsabilidad subsidiaria de la galería que había vendido el cuadro como un Murillo a los vendedores, pero esta responsabilidad subsidiaria se descartó debido a la falta de prueba de la relación contractual del demandante con la galería.

En relación con el estudio de los efectos de la falta de autenticidad en las obras de arte realizado en este Trabajo es interesante comprobar cómo el plazo de 4 años desde la Constitución del contrato, establecido en el **Artículo 1301 CC** afecta a los compradores de arte en España, imponiendo un límite superior al europeo, que como hemos estudiado opina que el plazo comienza a contar desde el momento en el que debería haberse descubierto el error, de haber guardado el *errans* una diligencia razonable. Observamos

---

<sup>102</sup> Audiencia Provincial de Valencia de 23 de junio de 1997, n°601, Ar. 2001/1997.

<sup>103</sup> Sentencia del Tribunal Supremo de 23 de octubre de 2003, n°519. STS 4196/2019

también en el presente caso, la diferencia entre la condición esencial y el objeto del contrato, que en algunos casos pueden coincidir pero no tiene por qué.

## VII. CONCLUSIÓN

El mercado del arte está estrechamente ligado con la regulación que del mismo lleva a cabo un país. Aunque en un primer momento parezcan ámbitos muy diferentes, la ponderación del interés público y del interés privado a la hora de regular los negocios jurídicos que afectan a las obras de arte y sus transmisiones afectan de manera transversal al modelo de gestión cultural de un país.

El modelo de gestión cultural español es un modelo público o mixto, que, en muchos casos prima el interés público y la protección del patrimonio histórico sobre el fomento del comercio del arte. Pese a nuestra gran riqueza cultural, histórica y artística, en comparación con nuestros países vecinos, el mercado del arte en España no ocupa el lugar que debería, como critican en numerosas ocasiones artistas, galeristas, coleccionistas de arte, e incluso juristas.

La falta de fomento del comercio del arte se une al inexplicable desconocimiento de la regulación de la compraventa del mismo, que supone una desprotección de los sujetos del mercado cuando se llevan a cabo transacciones, generando problemas que en numerosas ocasiones no son resueltos debido a la ignorancia sobre la interpretación de la regulación, o sobre posibilidades de protección que tienen en su mano los sujetos del arte, como el seguro ante falta de autenticidad y falsificación.

La protección, para algunos juristas demasiado amplia, del patrimonio histórico, recogida en la Ley del Patrimonio Histórico Español, junto con una Ley de Mecenazgo que no consigue fomentar el coleccionismo privado como pretendía en un primer momento, y una Ley de Ordenación del Comercio Minorista que, pese a su regulación sobre los deberes y garantías en las transacciones de arte llevadas a cabo mediante subasta, no es utilizada<sup>104</sup>, hacen que la compraventa de obras de arte en España quede relegada a un segundo plano.

---

<sup>104</sup> no existe prácticamente jurisprudencia en la que se utilice la regulación que la LOCM dispone para las subastas de arte, lo cual, según la opinión de autores como Yolanda Bergel, sólo se explica debido a la falta de conocimiento sobre este texto legal.

Tras el estudio de la principal regulación española sobre la compraventa de obras de arte, y el análisis, a través de casos prácticos, de los principales problemas que este negocio jurídico suscita, considero que pese a que el ordenamiento jurídico español está lejos de la idea de “Art Business” que otros países como Reino Unido o EEUU han implementado, y es necesario fomentar el coleccionismo mediante cambios legislativos, el problema más importante al que se enfrenta el arte es el desinterés de la sociedad, que busca un consumo instantáneo. Los objetos, servicios y experiencias demandadas son perecederos, y las obras de arte no encajan en esta definición, pudiendo llegar el arte, en algún momento, a verse relegado simplemente a un identificativo de un estatus social o económico.

Es inevitable, como se analizaba al introducir el presente trabajo, que el arte tiene un aspecto legal y económico, pero no podemos olvidar su carácter básico, el emocional. La obra de arte suscita en los seres humanos un apego personal que probablemente ningún otro objeto consiga. Como muy acertadamente explica Roodt, “la condición de las obras de arte está vinculada a la necesidad de tener raíces. Son irremplazables y de valor inestimable, tienen un valor superior al pecuniario y ponen en tela de juicio la relación que otros tipos de bienes establecen entre la ley y el ordenamiento jurídico”<sup>105</sup>.

Es necesario proteger el arte sin olvidar su esencia, su carácter único y diferenciador, y a partir de ese punto, fomentar el interés por el mismo, además de su comercio y transmisión.

---

<sup>105</sup> Roodt, C. "Restitution of art and cultural objects and its limits." *Comparative and International Law Journal of Southern Africa*, vol.46, n. 3, 2013. p.291.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

### 1. Legislación

Convención sobre las Medidas Que Deben Adoptarse para Prohibir E Impedir la Importación, la Exportación Y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, París, 14 de noviembre de 1970. «BOE» núm. 31, de 5 de febrero de 1986, páginas 4869 a 4872 (4 págs.). Disponible en <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1986-3056>

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. «BOE» núm. 155, de 29/06/1985. Disponible en: <BOE-A-1985-12534>

Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. «BOE» núm. 307, de 24/12/2002. Disponible en: <BOE-A-2002-25039>

Ley 7/1996, de 15 de enero, de Ordenación del Comercio Minorista. «BOE» núm. 15, de 17/01/1996. Disponible en: <BOE-A-1996-1072>

Ley 3/2008, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original. «BOE» núm. 310, de 25 de diciembre de 2008, páginas 51995 a 51997 (3 págs.) (Actualmente derogada).

Loi n°2003-709 du 1er août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations.  
NOR: MCCX0300015L. Disponible en: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000791289/>

Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil. «Gaceta de Madrid» núm. 206, de 25/07/1889. Disponible en: <BOE-A-1889-4763>

Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las

disposiciones legales vigentes sobre la materia. «BOE» núm. 97, de 22/04/1996. Disponible en: [BOE-A-1996-8930](#)

Real Decreto Legislativo 1/2007, de 16 de noviembre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios y otras leyes complementarias. «BOE» núm. 287, de 30/11/2007. Disponible en: [BOE-A-2007-20555](#)

## 2. Jurisprudencia

*Cassirer v. Kingdom of Spain and the Foundation Thyssen-Bornemisza*, 580 F. 3d 1048, Tribunal de Apelaciones de Estados Unidos, Noveno Circuito; Resolución de 8 de septiembre de 2009.

Sentencia del Tribunal Supremo 4980/1981, de 9 de octubre de 1981 (*Caso Sorolla*). Considerando Sexto. ECLI:ES:TS:1981:4980.

Sentencia de la Audiencia Territorial de Madrid de 25 de mayo de 1979. Procedimiento 132/1978. (*Caso Sorolla*).

Sentencia Juzgado de Primera Instancia nº3 de Madrid de 2 de febrero de 1978. Procedimiento 1361/1975. (*Caso Sorolla*).

Decisión de la CA de París de 25 de febrero de 1994, D. 1994, Somm, pág. 233. (*Caso Utrillo*).

Audiencia Provincial de Valencia de 23 de junio de 1997, nº601, Ar. 2001/1997. (*Caso Murillo*).

Sentencia del Tribunal Supremo de 23 de octubre de 2003, nº519. STS 4196/2019 - ECLI:ES:TS:2019:4196. (*Caso Murillo*).

STS de 28 de febrero de 1974, [R.J febrero de 1974, núm. 100]. (*Caso Párroco*).

### 3. Obras doctrinales

Alfaro, Aguila-Real, “La subasta de obras de arte (Aproximación a sus problemas jurídicos)”. *Revista de derecho mercantil*, n.179, 1986, pp.99-142.

Alonso Ibáñez, M.R., *El patrimonio histórico. Destino público y valor cultural*, Civitas, Madrid, 1992.

Alvarez Alvarez, J.L., *Estudios jurídicos sobre el patrimonio cultural de España*, Marcial Pons, 2004.

Amunárriz, C. D., *La gestión de las galerías de arte*. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2017.

Belmonte, A., V., "El mercado de las subastas en el arte y el coleccionismo: desde sus orígenes a la actualidad", *La inversión en bienes de colección*, Universidad Rey Juan Carlos, 2008, p.20.

Bergel Sainz de Baranda, Y., *La compraventa de obras de arte: problemas de derecho privado*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2010.

Caamiña Domínguez, *El seguro privado de obras de arte*, Madrid, 2015, p.49.

Calvo, R., *Il contratto di assicurazione: fattispecie ed effetti*, Giuffrè Editore, v.4, 2012, p. 94.

Crewdson, R., “Some Aspects of the Law as It affects Dealers in England”, *International Sales of Works of Art*, Kluwer, n.47., 1988.

Díez-Picazo, L., *Fundamentos del derecho civil patrimonial: Teoría del contrato v. 2. Las relaciones obligatorias*, Civitas, 1996.

Durbán, L P.P., y Fernández Arribas, G., “Holocausto y bienes culturales” Vol. 219. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2019.

Fernández, A.N., “Evolución y desarrollo del mercado del arte. El auge y consolidación de la fotografía en los mercados internacionales: El caso de Joel Peter Witkin”. *Boletín de Arte*, n. 30-31, 2010, pp.487-510.

Frey, B., *La economía del arte. Colección De Estudios Económicos*, La Caixa, n.18, 1994, pp. 9-14.

Fundación Arte y Mecenazgo, “Informe sobre el estatuto jurídico del coleccionista en España y posibles medidas que contribuyan a su promoción”, *Fundación Arte y Mecenazgo*, Barcelona, 2014.

Hiscox, R., *Insuring Works of Art in Transit. In Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings*, Mecklenburg, 1991, pp. 79-83.

Landini, S., Venchiarutti, A., y Ziviz, P., “Sfide e novità nel diritto della assicurazione contro la responsabilità civile automobilistica”, *Scienze assicurative*, Archivio della ricerca di Treste, Napoli, 2016.

Lowry, J., Rawlings, P. J., y Merkin, R., *Insurance Law: doctrines and principles*, 3ª ed., Bloomsbury Publishing, Oxford, 2011, p. 324.

Maher, B. S., “Unlocking Exchanges”, *Conn. Ins. LJ*, vol.24, n.125, 2017.

Martín Rebollo, L., *El comercio del arte y la Unión Europea: la legislación española del patrimonio histórico y el mercado interior: la normativa comunitaria sobre exportación y tráfico de bienes culturales*, 1994.

Morales Moreno, A. M., *El error en los contratos*, Editorial Astrea, 2017.

Morales Moreno, A. M., "El alcance protector de las acciones edilicias." *Anuario de derecho Civil* 33, n. 3, 1980, pp. 585-686.

Montero Muradas, I., “Factores determinantes del mercado del arte”. *Revista Europea de dirección y economía de la empresa*, n.10 (4), 2001, pp.49-58.

Montero Muradas, I., *Un modelo de valoración de obras de arte*, Universidad de la Laguna, Las Palmas, 1995, p. 10.

Moulin, R., *El mercado del arte: Mundialización y nuevas tecnologías*. La Marca, 2012.

Pérez-Calero Sánchez, L.D.L.Á., Mercado del arte e intermediarios: una perspectiva actual. *Laboratorio de arte*, n.23, 2011, pp.537-550.

Pietrobon, V., *Errore, volontà ed affidamento del negozio giuridico*, Cedam, Padua, 1990.

Rausell Köster, P., Montagut Marqués, J. y Minyana Beltrán, T., “Hacia un nuevo modelo de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo?”, *Colección Periférica*, n.14, Universidad de Cádiz, 2013.

Roodt, C. "Restitution of art and cultural objects and its limits." *Comparative and International Law Journal of Southern Africa*, vol.46, n. 3, 2013. p.291.

Veiga Copo, A. B., *El seguro ante la autenticidad, falsificación y robo de obras de arte*, Civitas-Thomsonreuters, Cizur Menor-Navarra, España, 2020.

Zorzano, J. C. G., “Límites del dominio de los bienes culturales muebles”, *Doctoral Dissertation*, Universidad de La Rioja, 2015.

#### **4. Recursos de internet**

Ifema.es., “ARCO MADRID | International Contemporary Art in Madrid”, 2021 (disponible en <https://www.ifema.es/en/arco-madrid>; última consulta 15/03/2021).

Ministerio de Cultura y Deporte, “Definición de Garantía del Estado”, 2021 (disponible en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/patrimonio/garantia-del-estado/definicion.html#:~:text=Garant%C3%ADa%20del%20Estado%20es%20un,p%C3%BAblica%20en%20algunas%20instituciones%20organizadoras>; última consulta 11/05/2021).

Ramírez, V., “Ley de Mecenazgo... copiar a Francia no es tan difícil”, *El Confidencial*, 27 de junio de 2013 (disponible en [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-27/ley-de-mecenazgo-copiar-a-francia-no-es-tan-dificil\\_495794/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-27/ley-de-mecenazgo-copiar-a-francia-no-es-tan-dificil_495794/); última consulta 3/04/2021).

Sobrino, N., “Reforma de los incentivos fiscales al mecenazgo”, Fundación General de la Universidad de Salamanca, 2014 (disponible en <https://fundacion.usal.es/es/derecho-xxxiv/199-contenidos/1348-reforma-de-los-incentivos-fiscales-al-mecenazgo?jjj=1617560767056>; última consulta 21/03/2021).

## IX. ANEXOS

### Anexo 1

Cuadro objeto del Caso *Cassirer v. Kingdom of Spain and the Foundation Thyssen-Bornemisza*.

“Rue Saint-Honoré, après midi, effect de pluie” Camille Pissarro, 1897

