

La transmisión internacional de obras de arte

De la libre o restringida circulación
de las obras de arte a la tutela
del patrimonio cultural

ABEL B. VEIGA COPO

© Abel B. VEIGA COPO, 2026
© ARANZADI LA LEY, S.A.U.

ARANZADI LA LEY, S.A.U.

C/ Collado Mediano, 9
28231 Las Rozas (Madrid)
www.aranzadilaley.es

Atención al cliente: <https://areacliente.aranzadilaley.es/publicaciones>

Primera edición: Febrero 2026

Depósito Legal: M-2939-2026

ISBN versión impresa: 978-84-1085-643-1

ISBN versión electrónica: 978-84-1085-644-8

Diseño, Preimpresión e Impresión: ARANZADI LA LEY, S.A.U.

Printed in Spain

© ARANZADI LA LEY, S.A.U. Todos los derechos reservados. A los efectos del art. 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba la Ley de Propiedad Intelectual, ARANZADI LA LEY, S.A.U., se opone expresamente a cualquier utilización del contenido de esta publicación sin su expresa autorización, lo cual incluye especialmente cualquier reproducción, modificación, registro, copia, explotación, distribución, comunicación, transmisión, envío, reutilización, publicación, tratamiento o cualquier otra utilización total o parcial en cualquier modo, medio o formato de esta publicación.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley. Diríjase a **Cedro** (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

El editor y los autores no asumirán ningún tipo de responsabilidad que pueda derivarse frente a terceros como consecuencia de la utilización total o parcial de cualquier modo y en cualquier medio o formato de esta publicación (reproducción, modificación, registro, copia, explotación, distribución, comunicación pública, transformación, publicación, reutilización, etc.) que no haya sido expresa y previamente autorizada.

El editor y los autores no aceptarán responsabilidades por las posibles consecuencias ocasionadas a las personas naturales o jurídicas que actúen o dejen de actuar como resultado de alguna información contenida en esta publicación.

ARANZADI LA LEY no será responsable de las opiniones vertidas por los autores de los contenidos, así como en foros, chats, o cualesquiera otras herramientas de participación. Igualmente, ARANZADI LA LEY se exime de las posibles vulneraciones de derechos de propiedad intelectual y que sean imputables a dichos autores.

ARANZADI LA LEY queda eximida de cualquier responsabilidad por los daños y perjuicios de toda naturaleza que puedan deberse a la falta de veracidad, exactitud, exhaustividad y/o actualidad de los contenidos transmitidos, difundidos, almacenados, puestos a disposición o recibidos, obtenidos o a los que se haya accedido a través de sus PRODUCTOS. Ni tampoco por los Contenidos prestados u ofertados por terceras personas o entidades.

ARANZADI LA LEY se reserva el derecho de eliminación de aquellos contenidos que resulten inveraces, inexactos y contrarios a la ley, la moral, el orden público y las buenas costumbres.

Nota de la Editorial: El texto de las resoluciones judiciales contenido en las publicaciones y productos de ARANZADI LA LEY, S.A.U., es suministrado por el Centro de Documentación Judicial del Consejo General del Poder Judicial (Cendoj), excepto aquellas que puntualmente nos han sido proporcionadas por parte de los gabinetes de comunicación de los órganos judiciales colegiados. El Cendoj es el único organismo legalmente facultado para la recopilación de dichas resoluciones. El tratamiento de los datos de carácter personal contenidos en dichas resoluciones es realizado directamente por el citado organismo, desde julio de 2003, con sus propios criterios en cumplimiento de la normativa vigente sobre el particular, siendo por tanto de su exclusiva responsabilidad cualquier error o incidencia en esta materia.

Índice General

	<i>Página</i>
DEDICATORIA	9
ABREVIATURAS.....	11
1	
TRANSMISIONES LIBRES VERSUS CIRCULACIONES RESTRINGIDAS EN ARAS DE INTERÉS PÚBLICO: PRESERVAR EL PATRIMONIO CULTURAL	23
1.1. La circulabilidad de las obras de arte	23
1.2. La democracia cultural sobre la base de la preservación del patrimonio	41
1.3. Tutela y supervisión del mercado del arte. La pretendida diligencia de los adquirentes.....	61
1.4. La generación de esclusas de mercado.....	65
1.5. La valorización patrimonial como exponente restrictivo a la transmisión internacional del arte	73
2	
¿ES LA PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL Y HEREDITARIO DE UN PAÍS Y UNA SOCIEDAD UNA LIMITACIÓN A LA LIBRE TRANSMISIBILIDAD DE LAS OBRAS DE ARTE?	77
2.1. Mercados negros, mercados sin ética	97
2.2. Protección, preservación y conservación.....	109

2.3. Restitución y justicia restaurativa. Más allá de una queja moral o política	117
2.4. El juego de la prescripción. Hacia la imprescriptibilidad ineficiente	131
3	
LA RESTITUCIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE: REPATRIACIÓN Y DEVOLUCIÓN. LA TENSIÓN ENTRE EL PROPIETARIO ACTUAL Y LOS LEGÍTIMOS INTERESADOS	151
3.1. La restitución de bienes. Entre el concepto y la realidad .	178
3.2. La confiscación de bienes exportados ilícitamente	189
4	
LA LICENCIA DE EXPORTACIÓN. LÍMITES Y BARRERAS AL DERECHO REAL DE PROPIEDAD.	193
4.1. El anclaje de la inexportabilidad	201
4.2. El procedimiento de autorización/denegación. La función administrativa	204
5	
UN CONCEPTO DE VALORIZACIÓN ECONÓMICA ANTE LA TRANSMISIBILIDAD INTERNACIONAL DE OBRAS DE ARTE	213
5.1. La economía de la cultura. Del valor de cambio al valor de uso social	215
5.2. El inmaterial económico	218
5.3. Sinergia pública-privada	224
5.4. La valorización económica a través del tráfico o mercado del arte.....	230

	<i>Página</i>
6	
RIESGOS DE TRANSMISIÓN, RIESGOS JURÍDICOS Y RIESGOS MATERIALES SOBRE LA PROPIA OBRA.....	237
7	
TRANSMISIÓN Y LA DEPRECIACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE. PLURALISMO VALORATIVO	251
BIBLIOGRAFÍA	275

1.3. TUTELA Y SUPERVISIÓN DEL MERCADO DEL ARTE. LA PRETENDIDA DILIGENCIA DE LOS ADQUIERENTES

La protección desde los poderes públicos implica de suyo no poder estar ausente o incluso apelar a una neutralidad ante los flujos e intercambios del mercado del arte, sobre todo, por la naturaleza y entidad de las obras. Su catalogación, adscripción a una categoría, protección jurídica, conocimiento de las operaciones del tráfico, exportaciones, permisos, etc., son una manifestación más del deber de conservación y tutela, pero también de valorización del arte. Debe incidir, además, en la supervisión del mercado del arte. Como veremos *infra*, y como bien referenció la Corte Constitucional italiana, una cuestión es la tutela, otra bien distinta, la protección y preservación de ese patrimonio.

Esa supervisión incide e impacta, pero también condiciona el derecho por autonomasia, el de la propiedad privada. Las obras de arte titularidad de *dominus privatus* y que, en aras de su potencial, libre disposición y autonomía de la voluntad, pueden decidir exportar, vender, pignorar, donar, etc., una obra o un bien cultural. España pese a su riquísimo patrimonio histórico-artístico y cultural no tendría una efectiva regulación pública y tutiva del patrimonio hasta el siglo XX. Así las cosas, todo pendía del dictado, los anclajes, pero también la libertad que configuraba la propiedad privada¹⁴⁶.

cambio en forma de préstamos. Es cierto que, a diferencia de la compra y la venta, el préstamo con fines expositivos no contribuye directamente a incentivar el comercio de dichos bienes culturales. Sin embargo, su exposición documenta públicamente que se tolera la obtención ilegal. De este modo, se legitima moralmente. Ya solo por esta razón, deben rechazarse no solo las ofertas de compra, sino también las de préstamo, cuando exista incertidumbre sobre el origen del objeto. Además, el presente estudio demostrará que la aceptación de préstamos de origen dudoso no solo plantea objeciones éticas, sino también jurídicas. La reprobabilidad de la aceptación de préstamos de origen dudoso está consagrada legalmente en el artículo 15 de la Ley suiza de transferencia de bienes culturales. En él se establece que las instituciones federales no pueden exponer bienes culturales que hayan sido robados o exportados ilegalmente».

146. Resume perfectamente este *status quaestionis* ANGUITA VILLANUEVA, «La protección jurídica de los bienes culturales en España», *Ius et praxis*, cit., [recurso electrónico] donde evidencia que las dos excepciones a ese dictado e imperativo de la propiedad privada frente a una concepción de tutela desde lo público fueron ineficientes. Así, afirma: «...dos excepciones: la Cédula de 28 de abril de 1837 que prohibía "extraer de la península para el extranjero y provincias de ultramar, pinturas, libros y manuscritos antiguos de autores españoles sin expresa Real Orden que lo autorice". A pesar de esta aparente buena voluntad, la Cédula carecía de mecanismos concretos para imponer tales limitaciones a los particulares, de ahí que se pueda afirmar que de esta norma no se derivaba una inmisión pública en el derecho de propiedad privada.

La segunda excepción la presentó la Real Orden de 1 de octubre de 1850, que introdujo la necesidad de autorización administrativa en determinadas obras: "las realizadas en fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público". Porque, aunque los titulares privados de estas obras tienen "derecho a ejecutar cuanto les parezca conveniente en sus respectivas propiedades (...), los abusos contra las reglas del buen gusto redundan, más que en perjuicio de sus autores en descrédito de la nación que los consiente". Pero su alcance se vio afectado

En efecto, piénsese en la adquisición de una obra de arte que es fruto de un tráfico ilegal, o que en el pasado fue saqueada o robada de un yacimiento y exportada ilícitamente de un país que no permitía tamaña operación y que está en manos de un coleccionista que la ha hecho circular en el tráfico, o que ha acabado finalmente en un museo¹⁴⁷.

¿Qué decir de piezas archifamosas que han sido robadas, o los expolios de guerras, revoluciones o por regímenes totalitarios? ¿Hasta dónde alcanza la buena fe de un comprador y su grado de diligencia tanto si es profano o lego en el mundo del arte o un auténtico profesional del mismo?¹⁴⁸ Mas, a la vista de cuanto antecede, ¿qué podemos decir, al menos, de la pretendida y presumida buena fe, conocimiento, pericia, *expertise* adquisitiva en cuanto profesionales del mercado de arte de museos, instituciones públicas etc., a la hora de adquirir las obras de arte o las vías por las que se adquirieron?

Acaso la tutela de los poderes públicos ¿no ha de velar porque estos comportamientos y conductas se erradiquen dentro del mandato constitucional, tan taxativo como elocuente, máxime si sobre ellos recae además la titularidad de

por otra Real Orden de 23 de junio de 1851 que solo hace extensible la necesidad de autorización de la Academia de San Fernando en edificios de propiedad privada abiertos al público.

El hecho es que de ellas se derivan una injerencia en la propiedad privada, en pleno Estado Liberal, atendiendo a dos criterios determinados por la Academia de Bellas Artes: la apertura al público y la prohibición de ir contra las reglas del buen gusto que van en descrédito de la nación. Un concepto, el del buen gusto, cuanto menos curioso para determinar estos efectos jurídicos. **Sin duda, el siglo XIX fue un mal siglo para la conservación de nuestro Patrimonio histórico, cultural y artístico.** A esta falta de iniciativa normativa en la protección de este se unieron fenómenos de muy diversa índole como la gran cantidad de guerras que convulsionaron España, la desamortización y el nuevo concepto urbanístico de las ciudades que llevó a la destrucción de los centros históricos y sus recintos amurallados. En todos esos fenómenos que conllevaron la destrucción y pérdida de una parte ingente de nuestro patrimonio subyace una falta de cultura en la sociedad de la época a todos los niveles».

147. Habla de un *cordon sanitaire*, BATOR, «An essay on the international trade in art», Stanford Law Rev., 1982, vol. 34, n.º 2, pp. 275 y ss., p. 358 al analizar cómo se requiere a los museos adoptar «procedimientos engorrosos e incómodos; su aplicación efectiva requerirá, o bien recursos de investigación elaborados, o bien un cordón sanitario excesivamente inclusivo que frenará fatalmente el crecimiento de la colección».

148. Así, analizando el caso *Porter v. Wertz*, NY Supreme Court Appellate Div. 1979, 416 N.Y.S. 2d, 254, GERSTENBLITH, *Art cultural heritage and the law*, 3.^a ed., Durham, 2012, p. 435 busca el fundamento de la buena fe del «buyer in the ordinary course». En el caso *Lindholm v. Brant*, 283 Conn. 65, 925 A. 2d 1048 (2007) el comprador «succeeded in claiming to be a buyer» en el curso ordinario de los negocios adquiriendo un Andy Warhol, «Red Elvis», a través de un intermediario, si bien el anterior propietario no había autorizado nunca la venta. El nuevo adquirente, Sr. Lindholm, a través de un dealer, el Sr. Malmberg, que era intermediario «in placing the painting on loan with various museums for display», y por tanto agente de aquél, terminó vendiendo el cuadro sin conocimiento y menos consentimiento del Sr. Lindholm.

tales bienes u obras de arte? ¿Qué hacer frente al vandalismo que sufre el vasto y rico patrimonio cultural?¹⁴⁹

Significativamente, han de intensificarse los roles de quienes participan en la compra y tráfico de las obras de arte, de esa diligencia necesaria y exigible a todo profesional, marchante, galerista, casa de subastas, etc., del mercado del arte, a quien, *a priori*, los costes de investigar un título, una obra de arte, son menores que para quien es lego o profano en dicho mercado¹⁵⁰. Piénsese, además, en el antecedente a estos negocios: la actividad de intermediación, de asesoramiento y colaboración empresarial de cara a la transmisión de las obras de arte, en la que los poderes públicos actúan o bien *ex post* o bien cuando se les piden determinadas autorizaciones, si bien los *tempus* de estas actuaciones privadas no los marcan los titulares de tales competencias y funciones¹⁵¹. Sin obviar el espacio que, en todo caso, debe jugar la buena fe adquisitiva.

En un conocido fallo del Tribunal Regional Superior —OLG— de Celle, de 2010, el Museo Estatal de Baja Sajonia debía devolver el cuadro «Il Miracolo di Sant'Antonio», del pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo, al albacea testamentario del propietario original, ya fallecido, en Italia. Así lo dictaminó el Tribunal Superior en sentencia del 17 de septiembre de 2010, revocando la sentencia del

-
149. Una buena radiografía nos la ofrece BRISMAN, «Vandalizing Meaning, Stealing Memory: Artistic, Cultural, and Theoretical Implications of Crime in Galleries and Museums», Critical Criminology, 2011, pp. 19 y ss.
150. Lapidario BIBAS, «The case against statutes of limitations for stolen art», Yale L. J., 1994, vol. 103, n.º 8, pp. 2437 y ss., p. 2468 asevera: «**Merchants of stolen art** are both **blame-worthy** (since they are in the best position to investigate title) and **capable of bearing and spreading losses via insurance**. Merchants may in turn be able to pass their losses up the chain of title until the loss eventually rests on the one who bought directly from the thief and so is most culpable».
151. Esta dimensión del papel que juegan los intermediarios en el mercado del arte, ha llevado a una parte de la doctrina a acuñar el término de **metáfora de la esclusa**, son la esclusa del mercado y el tráfico ilegal. Así, DeMOTT, «Artful good faith: an essay on law, custom, and intermediaries in art markets», Duke Law Journal, 2012, vol. 62, pp. 607 y ss., p. 623 argumenta: «Estos casos ilustran la importancia de los intermediarios transaccionales en la reflexión sobre las cuestiones relativas a la propiedad del arte, y sugieren que la erudición que trata a los marchantes como "compradores" genéricos de arte omite una dimensión importante que es característica de los mercados del arte. Los marchantes, como participantes repetidos e informados en los mercados del arte, constituyen una comunidad suficientemente consolidada como para tener prácticas consuetudinarias y, si no están situados de forma precisa como guardianes, como se utiliza el término en los contextos normativos, poseen la experiencia, la capacidad de negarse a ocuparse a tratar con un objeto problemático y la capacidad de advertir a un comprador negándose a otorgar garantías. Si no son "guardianes", tal vez los marchantes de arte puedan ser análogos a una esclusa de embarque que puede cerrar la brecha entre los bienes robados y los mercados legítimos. Según lo articulado por el criminólogo A.J.G. Tijhuis, la metáfora de la esclusa describe a los actores que, al levantar o bajar una barrera en un río o canal, permiten el movimiento de mercancías desde un mercado, como el de los objetos que se sabe han sido robados, hacia aguas más neutrales o legítimas. La metáfora de la esclusa también es útil para pensar en la relación distintiva entre los museos y el mar de arte».

tribunal inferior de Hannover. Según el Tribunal Superior Regional, el Estado no podía adquirir la propiedad del cuadro de buena fe, puesto que había ignorado temerariamente indicios claros de error que ponían en entredicho la titularidad del vendedor (Expediente n.º 4 U 30/08).

Tras el interrogatorio, por primera vez en el proceso de apelación, de los testigos presentados por la fiscalía, el Tribunal Superior Regional (OLG) consideró probado que la antigua demandante había heredado el cuadro de su padre como parte de su colección Modiano y que este había sido robado de su apartamento parisino a finales de 1978 o principios de 1979. El tribunal fundamentó su decisión, entre otras cosas, en documentos que demostraban que la antigua demandante había denunciado el robo del cuadro ante la policía francesa y ante la oficina del Louvre encargada de expedir los permisos de exportación para este tipo de obras. El OLG descartó la posibilidad de un robo simulado, ya que el cuadro no estaba asegurado.

No se ha producido ninguna adquisición de buena fe del cuadro. Según el Tribunal Superior Regional, el estado de Baja Sajonia no pudo haber adquirido la propiedad del cuadro de buena fe del vendedor francés, un artista, en 1985. Considerando todas las circunstancias, el tribunal dictaminó que el Museo Estatal había ignorado, como mínimo, indicios evidentes de sospecha que ponían en duda la propiedad del vendedor. Tanto el vendedor, quien fue interrogado por escrito como testigo, como el conservador que actuaba en nombre del Museo Estatal debieron haber sospechado de la dudosa procedencia del cuadro debido a las inusuales circunstancias de la compra. En primer lugar, el estado no logró demostrar que había verificado la legitimidad del vendedor a través de fuentes fidedignas. En segundo lugar, el precio de compra de un millón de francos franceses era claramente muy inferior al valor real del cuadro en ese momento.

Las circunstancias del transporte también apuntan en contra de la buena fe. El conservador también sabía que el cuadro estaba registrado a nombre de la colección Modiano, pero esto no lo impulsó a investigar más a fondo. Finalmente, el Tribunal Superior Regional (OLG) también consideró las circunstancias, ahora reveladas, del transporte del cuadro en contra del Museo Estatal. El conservador sabía que el cuadro había sido transportado a Alemania en avión, dentro de una bolsa de viaje entre dos tapas de libros. Se eludieron los trámites aduaneros para la declaración del IVA de importación y no se obtuvo el permiso de exportación requerido del Louvre. Por último, un recibo redactado entre el conservador y el transportista dio la impresión de que el Estado había adquirido el cuadro de este último, un vendedor alemán. El Tribunal Superior Regional no admitió el recurso de apelación. Sin embargo, dado el monto en disputa de 500 000 €, cabe interponer un recurso contra la denegación del recurso ante el Tribunal Federal de Justicia.

Un concepto de valorización económica ante la transmisibilidad internacional de obras de arte

SUMARIO: 5.1. LA ECONOMÍA DE LA CULTURA. DEL VALOR DE CAMBIO AL VALOR DE USO SOCIAL. 5.2. EL INMATERIAL ECONÓMICO. 5.3. SINERGIA PÚBLICA-PRIVADA. 5.4. LA VALORIZACIÓN ECONÓMICA A TRAVÉS DEL TRÁFICO O MERCADO DEL ARTE.

¿Qué entendemos por valorización económica del arte? ¿En qué plano hemos de situar esta, en uno inmediato y trascendente a la valorización cultural o, por el contrario, son dos dimensiones perfectamente entrelazadas?

Valorizar es o consiste como ya se ha visto *supra* en las actividades dirigidas a promover el conocimiento de la cultura, del patrimonio cultural, velando por proveer el mejor y mayor acceso a este conocimiento para su utilización y disfrute por el público. Toda actividad de valorización busca teleológicamente un fin claro, a saber, el desarrollo de la cultura de una sociedad. Pero junto a esta finalidad y quasi definición cultural de valorización se anuda otra de marcado cariz económico, una valorización que es tributaria precisamente de ese disfrute por parte de la sociedad y el público en general, y que, a su vez, necesita también de la tutela, tanto presuponiéndola como teniéndola presente en cada momento⁵⁰⁰.

Valorizar económicamente la cultura, el arte, supone no solo la tutela de la obra de arte y su finalidad teleológica de poner el arte al servicio y disfrute de los ciudadanos, sino también obtener los recursos necesarios tanto para garantizar esa tutela, ese conocimiento del arte por los ciudadanos, como su custodia,

500. Acertadamente señala MORBIDELLI, «Introduzione», *L'immateriale economico nei beni culturali*, [MORBIDELLI/BARTOLINI (a cura di)], Torino, 2018, p. 4 «la valorizzazione culturale genera l'occasione di una valorizzazione economica, attraverso l'uso della dimensione immateriale, come immagine (es. sponsorizzazione) o con i vantaggi tributari (mecenatismo), o con la gestione o con in servizi aggiuntivi per il pubblico, o con la concessione di spazi pubblici o attraverso la riproduzione (mediatica o no)».

conservación, recuperación o incluso compra de obras de arte que enriquezcan el patrimonio cultural de un país desde el punto de vista público, quedando al margen, claro está, las adquisiciones privadas y el coleccionismo y museos privados⁵⁰¹. Valorizar es rentabilizar, es proyectar, es obtener lucro o recursos a través precisamente del arte, de su conocimiento, de su facilitación para que pueda ser disfrutado por el público, y eso se consigue por múltiples vías, sobre todo con la colaboración público-privada, con contratos de patrocinio, con mecenazgo, con la gestión directa o indirecta con lo privado, con la venta de reproducciones, con concesiones, etc.

De ahí que pueda afirmarse que en toda obra de arte o bien cultural se proyectan dos vectores: de un lado, uno social, enfocado a una angulación cultural; y, de otro lado, un vector económico, el mercado del arte. En el primero de los casos, el vector cultural, a la hora de valorizar, está pensando en la generalidad de los ciudadanos; pero el segundo vector, el económico, en las partes que conforman la relación jurídica económica en el tráfico o en el mercado del arte⁵⁰².

Valorizar económicamente la cultura es un deber que han de llevar a cabo y, velar también, las administraciones públicas y ello más allá del deber diligente en el actuar de las administraciones y su finalidad de servicio a la sociedad y los ciudadanos, en un claro marco de discrecionalidad administrativa, pues al hacerlo están ejecutando la finalidad que tienen encomendada funcional y competencialmente con el mandato constitucional de poner en valor el arte y proveer y velar por el derecho de acceso a la cultura de los ciudadanos.

Valorizar es valorar el impacto cultural en una moneda convergente de dos caras, tanto la que busca facilitar el acceso y la creatividad de marcos y formas para que ese acceso a la cultura se dé en las mejores condiciones y la que, de otra parte, busca dotarse y recuperar a la vez los medios económicos necesarios para sostener esa actividad de valorización económica y que redunda en la valorización cultural. Para ello, han de dotarse las administraciones o poderes públicos de los recursos necesarios; otra cuestión es la —suficiencia de recursos— para garantizar la efectiva tutela y valorización del arte.

Valorizar no es una actividad individual, aséptica y neutra. Es una actividad holística, sinérgica, que evita el conflicto. Son técnicas, es metodología, es análisis, es proyección, es, en suma, acción, pero también mercado. Acción sobre

501. Gráfico MORBIDELLI, cit., p. 4 sostiene como estamos ante un círculo vicioso, «che parte dalla indispensabile tutela, prosegue con la (prima) valorizzazione, che è funzionale alla fruizione, continua con la (seconda) valorizzazione, incentrata e legata a filo doppio con la fruizione nelle sue varie forme, che infine genera risorse per la tutela. In altre parole le declinazioni dell'immateriale che è presente nel bene culturale, che anzi lo fa tale, si proiettano sul versante della produzione di redditi o di utilità, sia laddove il bene culturale è utilizzato per valorizzare un altro bene che da questa proiezione trae beneficio sia quando il bene culturale è utilizzato per trarne reddito diretto (riproduzione, concessione, ecc.)».

502. Por esta vía apunta CHASTEL/BABELON, *La notion de patrimoine*, cit., p. 101.

el mercado, sobre la sociedad. Es interrelación entre derechos, entre el valor económico de esos derechos y sus diversas titularidades y ramas de protección.

Piénsese, por ejemplo, en las relaciones entre un bien cultural y la propiedad industrial, o en las nuevas tecnologías y el espacio económico que abren, ya sea a través del comercio electrónico o, por ejemplo, a través de una app market, la digitalización de las obras de arte, etc. El uso masivo de imágenes de obras de arte que se emplean para fines comerciales ajenos totalmente a la cultura o a otras actividades onerosas o lucrativas. Y donde el efectivo control de derechos, de imágenes, de la integridad, de la ética, resulta cada vez más inalcanzable de cara a tutelar el arte, los derechos, las imágenes y los réditos o rendimientos a favor de sus legítimos tenedores⁵⁰³.

La valorización cultural del arte no puede dar la espalda o minorar la relevancia funcional que lo económico y el mercado de arte significan y simbolizan a la vez en una sociedad y en una economía.

Las transacciones, las donaciones, las subastas, los seguros, los embargos, los préstamos, la logística, el tráfico internacional, la fuerza y el dinamismo de los museos cuando programan y ejecutan grandes exposiciones únicas pensando más en un consumo de masas por el arte que en una dimensión estrictamente cultural de este, etc., son fenómenos que trascienden la inmaterialidad misma de la obra de arte para entrar en un plano más funcional y, si se nos permite, incluso más vulgar: el terreno económico de los recursos y la financiación del arte, y que, cual elipsis necesaria, permite a su vez el conocimiento, la promoción y la tutela del arte mismo, arquitrabes sobre los que se erige la valorización cultural⁵⁰⁴.

5.1. LA ECONOMÍA DE LA CULTURA. DEL VALOR DE CAMBIO AL VALOR DE USO SOCIAL

Abarcamos y analizamos en este epígrafe una nueva acepción y dimensión a la vez de valorización convergente, pero en un plano propio, tanto directa como indirectamente, cuál es el de la valorización económica. Una acepción y actividad que es efecto, además, consecuencial, de la valorización cultural, la cual es un *prius apriorístico* respecto a lo económico y en modo alguno puede afirmarse y,

503. Concluye MORBIDELLI, cit., p. 6 como las varias formas de potencialidad sobre el plano económico de los bienes culturales no solo no «vanno trascurate, ma vanno esaltate». No solo los bienes culturales han sufrido una «"insopprimibile economicità", che si dipana in tanti rivoli, e la economicità non è per nulla antitetica allá tutela. Anzi, la redditività favorisce la tutela. Né la presenza dei privati che persegono fini di lucro deve essere oggetto di una sorta di damnatio memoriae».

504. Afirma SEVERINI, «L'immateriale economico nei beni culturali», cit., p. 17, el derecho de los bienes culturales «distratto», si è concentrato sì sull'immateriale: ma sull'«immateriale funzionale», il preminente, nobile oggetto diretto della tutela; non sulla deprecabile volgarità di quello económico (mercatura derogat nobilitati...).

menos entenderse, que las valorizaciones culturales y económicas niegan la una a la otra.

Convergen, confluyen lo que no quiere decir que lo hagan de modo simultáneo o consecuencial⁵⁰⁵. No obstante, sí hemos de interrogarnos al hablar de valorizaciones cultural y económica si en verdad, en esta última lo verdaderamente mensurable y valorable no es tanto el bien o la obra de arte en sí, cuanto la organización y gestión de los bienes culturales⁵⁰⁶.

Pero nos interesa ahora esa valorización *extra* cultural, la económica, no tan aferrada finalísticamente a obtener la fruición del público sino a generar valor económico-patrimonial tanto para la obra en sí, como para el poseedor o titular dominical individual o colectivo en su caso, como por ejemplo, un museo. Un particular participa indirectamente de una valorización cultural las más de las veces, propendiendo empero, a una valorización económica de su obra, titularidad privada y específica. Se mueven también por una finalidad lucrativa y en un plano inferior por esa cultural de hacer visible y accesible el arte a los ciudadanos, ámbito éste que no siempre preside la adquisición privada de bienes culturales o artísticos, antes, al contrario.

Nada empece que, frente a ese valor de cambio pueda coexistir, al tiempo, un valor de uso. Economicidad y utilidad económica frente a culturalidad. Valor de cambio que provee desde el ámbito privativo la posibilidad colaborativa con el ámbito público de cara a atraer recursos para una efectiva conservación y conocimiento del patrimonio cultural⁵⁰⁷. Valor de uso desde el campo público que aspira, siquiera a una difusa demanda por parte del público de cara a su disfrute. Valor que, en ocasiones, aspira a lograr sellos de enorme calidad y prestigio como los que otorgan organismos internacionales o nacionales. Es lo que se conoce como la *labelización* o etiquetación.

-
505. No más claro puede ser SEVERINI, «Il patrimonio», Giust. Amm., cit., p. 4 al afirmar tajante: «L'una non nega l'altra. La *valorizzazione economica* non è di suo incompatibile con la *valorizzazione culturale* e la tutela. Deve però essere *in concreto* compatibile e convergente: non può comunque andare in danno della tutela, né della migliore fruizione del patrimonio culturale pubblico».
506. Interrogante que en su momento se planteó CASSESE, «I beni culturali: dalla tutela alla *valorizzazione*», Giornale dir. amm., 1998, pp. 673 y ss., que aduce: «un aumento della fruizione consente di assicurare maggiori entrate y, quindi, una mayor oferta de bienes culturales», pero desde el punto de vista de valorización económica, ésta puede ser solo «non nel senso che l'attività culturale diventi funzionale alla gestione economica e alla produzione di reddito, bensì nel senso che la produzione di reddito da parte dei beni culturali consente maggiori entrate; e che maggiori entrate possono assicurare migliore tutela e fruizione più ampia dei beni culturali».
507. Como bien concluye SEVERINI, «L'immateriale economico nei beni culturali», cit., p. 20 «si tratta di cogliere ed identificare le opportunità delle disponibilità, quand'anche temporanee, di una risorsa comunque limitata e capace di notevoli attrazioni e guadagni che con quelle cose pubbliche intende interagire».



Analiza la compleja relación entre las transmisiones libres de obras de arte y las circulaciones restringidas necesarias para preservar el patrimonio cultural. Aborda la circulabilidad de las obras y la democratización cultural basada en la preservación, subrayando la tutela y supervisión del mercado del arte en cuanto a la diligencia de los adquirentes y la generación de exclusas de mercado. Examina si la preservación cultural es una limitación a la libre transmisibilidad, analizando mercados negros, protección y restitución, así como el juego de la prescripción. Además, aborda la restitución y repatriación de obras, la licencia de exportación y cómo la valorización económica influye en la transmisibilidad internacional, incluyendo riesgos jurídicos y materiales.

ISBN: 978-84-1085-843-1

9 788410 856431

