

COPIAS, REPRODUCCIONES Y FALSIFICACIONES: EL CASO DE LAS CUATRO CRUCES DE PLATA.

Javier Alonso Benito

Doctor en Historia del Arte

En 1928, el Victoria & Albert Museum adquirió en Londres una cruz procesional con marcas de Barcelona, publicada cuarenta años más tarde por Charles Oman como pieza catalana de principios del siglo XVI¹. Gracias a una serie de hallazgos realizados recientemente, estamos valorando la posibilidad de que, tanto esta como otra adquirida en Barcelona en 1923 por la prestigiosa institución británica², sean imitaciones de obras antiguas puestas a la venta hace casi cien años con intención fraudulenta (Figs. 1 y 2). Dos cruces procesionales creadas con el fin de hacerlas pasar por obras con más de cuatrocientos años de antigüedad³.

La distribución y comercialización de falsificaciones es una práctica ilícita que vulnera los derechos de los consumidores y puede ser constitutiva de delito, aunque como muchos saben, es un negocio redondo⁴. En este caso no hablamos de la falsificación de una prenda de veinte euros o un juguete de cinco; estamos frente a objetos que se ofertan en el mercado por veinte mil, cuarenta mil o incluso ochenta mil euros, con lo que el me-



noscabo económico para la persona o institución que los adquiere puede llegar a ser muy considerable. Las falsificaciones son una de las lacras más importantes en el mercado del arte; son perjudiciales para los clientes y para el propio mercado, dado que restan credibilidad a sus filtros y si los expertos fallan, ¿cómo no podría fallar un comprador que dedique su vida y sus esfuerzos a otros aspectos no directamente relacionados con el arte?

Todos estamos de acuerdo en que un verdadero profesional, una persona dedicada al mundo del arte y especializada en diferentes disciplinas, nunca admitiría la compra o la gestión de una pieza sobre la que no tuviera plena seguridad de su grado de originalidad. Entonces ¿qué podemos pensar de un mercado en el que no pasa un año sin que aparezcan falsificaciones no detectadas? Salvo en los casos en que el intermediario forma parte del plan de engaño, deducimos que, en muchas ocasiones, las falsificaciones están realizadas por auténticos profesionales de su "arte", oficiales virtuosos que, en algunos casos, cometen ciertos errores que son los que nos ayudan a destapar el fraude. Lo que resulta incomprensible es que, en otras ocasiones, burdas imitaciones, que se pueden identificar con cierta facilidad, alcancen el último eslabón de esta cadena y se oferten al público como obras originales.

Figura 1

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert (M.307-1956).

Detalle de anverso del árbol.

© Victoria and Albert Museum, London

Figura 2

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert (M.307-1956).

Detalle del pie.

© Victoria and Albert Museum, London

En muchos trabajos sobre platería, a la hora de hablar del estado de la cuestión, aludimos a la proliferación de estudios con los que cuenta nuestra disciplina desde los años setenta. De hecho, actualmente son pocos los centros provinciales que siguen privados de, al menos, un trabajo publicado o en vías de publicación. En la gran mayoría de estos volúmenes se puede apreciar un claro predominio de piezas destinadas a usos religiosos; la tradición ha enseñado que la mejor forma de reconocer y codificar las características de la platería de cada zona es recurrir a las existencias de piezas custodiadas en centros de culto católico. En este sector todo parece estar correcto; cálices, custodias, copones, piezas de iluminación, esculturas, frontales de altar, etcétera, en bastantes casos cuentan con referencias documentales que van desde los contratos que formalizaron su ejecución, hasta escuetas anotaciones en los libros de fábrica. Todo vale para asegurarnos de que no estemos frente a una reproducción moderna, más allá de que, en algunos casos, podamos percibir anomalías morfológicas que levanten algunas sospechas –manipulaciones, reposiciones o restauraciones–.

La seguridad que permite avanzar con paso firme en las colecciones de la iglesia, sin tener que dudar de la autenticidad de las piezas que son objeto de estudio, no se da en otros conjuntos como los que se conservan en museos -incluyendo aquí algunos de arte sacro- y muestras de carácter privado, estén musealizadas o no. En los primeros, solemos encontrar una situación general de descontextualización que, en bastantes ocasiones, se debe a la forma en que los objetos entraron a formar parte de las colecciones; suelen ser piezas con una historia corta y, en algunos casos, cargada de leyenda mezclada con tradiciones orales no especialmente fiables. Con las segundas nos enfrentamos a la seguridad o inseguridad que despierta su procedencia: el mercado del arte y las herencias. Suele ocurrir, por otro lado, que cuando la formación de las colecciones privadas ha estado gestionada por un experto en la materia, la autenticidad de los objetos, estudiados previamente y cuidadosamente seleccionados, ofrece un grado de garantía mucho mayor.

El volumen del mercado del arte español apenas supone algo más de un dos por ciento para el total de la Unión Europea; en el cálculo global de todo el mundo sólo alcanza un 0,7 por ciento⁵. Regulado por una legislación que se considera restrictiva por algunos sectores, está supervisado en ciertos aspectos por la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico, un organismo consultivo colegiado, adscrito a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, cuyo funcionamiento está regulado por la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español.

Entre otras funciones, la Junta valora los expedientes que se ofrecen al Estado para que, mediante su compra, ciertos objetos pasen a formar parte de las colecciones del mismo y evalúa las solicitudes de exportación e importación de bienes culturales protegidos. La circulación de piezas por el territorio español no está especialmente vigilada por este organismo; el funcionamiento de estos movimientos, sea bueno o malo, es responsabilidad de los grupos profesionales que gestionan el mercado del arte. Este es el sector sobre el que hay que trabajar.

VERDADERO O FALSO, UNA CUESTIÓN DE OPINIONES

En 2006, el coleccionista William Thwaytes decidió sacar a subasta un cuadro que había recibido como herencia familiar: una pintura con la escena conocida como “Los tahúres” realizada por Caravaggio en 1594. Para gestionar la venta, el propietario acudió a la empresa *Sotheby’s*, una de las casas más prestigiosas del por sí desmesurado mercado del arte inglés, que supone más del sesenta por ciento del de la Unión Europea. *Sotheby’s* encargó este importante trabajo a Helen Langdon –experta y autora de una biografía de Caravaggio– y a Richard Spear –experto en pintura del Barroco Italiano–. Tras realizar el preceptivo estudio sobre el nuevo lienzo, los expertos determinaron que el cuadro era una copia del que actualmente se conserva en el Kimbell Art Museum de Texas. Con esta información, *Sotheby’s* subastó el cuadro como una copia, encontrando comprador por cincuenta y cinco mil euros. El nuevo propietario era el coleccionista e historiador Dennis Mahon quien realizó otro trabajo en profundidad del lienzo, para lo que contó con el respaldo de otros dos importantes historiadores relacionados con la obra de Caravaggio. Tras el mismo, recalificó la supuesta copia como una obra original del pintor italiano, quizá previa a la realización del lienzo de la colección texana. Su actual valoración sería de once millones y medio de euros.

Thwaytes respondió interponiendo una demanda contra *Sotheby’s* por daños económicos y responsabilidad frente a los hechos acontecidos. Dado que la casa de subastas tiene blindadas estas cuestiones sobre la responsabilidad de sus decisiones, la sentencia publicada hace unos meses desestimaba la demanda contra *Sotheby’s*. Por otro lado, condenaba a Thwaytes con una indemnización a *Sotheby’s* por dos millones de euros y el pago de las costas del juicio.

El prestigio de las grandes casas de subastas de arte se sustenta en la capacidad que tienen sus expertos para realizar la tasación adecuada de las piezas que sus clientes les encomiendan. Como tal, *Sotheby’s* persiste en la reivindicación de que aquel cuadro atribuido a “un seguidor de Caravaggio” sigue siendo la copia de uno de sus discípulos. Respaldo, y por tanto autentificar, obras desconocidas de grandes autores que siguen “aflorando” en los últimos años, es una compleja labor de expertos que no puede sustraerse a ciertas dosis de política empresarial. Pero ¿quién tiene razón?; sabemos que la señora Langdon es una reconocida especialista en la obra del genio italiano, aunque ahora su credibilidad ha sufrido cierto menoscabo. ¿Qué es mejor para el mercado del arte? Si da por buena la primera opinión, pierde la posibilidad de revalorizar una posible gran pieza; si admite la segunda hipótesis, admite también que en uno de los filtros del mayor mercado europeo se cometió un error grave. Por último, al nivel que está el asunto y tras la tormenta mediática que le ha seguido, ¿algún precavido coleccionista se atrevería a pagar once millones y medio de euros por este lienzo? No cabe ninguna duda: con este tipo de escándalos una de las partes sale sumamente beneficiada.

Antiguas falsificaciones

Volvamos al caso de las cruces del Victoria & Albert. Cuando fueron adquiridas durante los años veinte del pasado siglo, lo harían, sin duda, pasando por ser piezas auténticas. Son obras trazadas con sumo cuidado, empleando técnicas tradicionales con acabados depurados al estilo tardomedieval y diversas marcas repartidas por su estructura. Puede sorprender que un especialista como Charles Oman no se percatase de que entre ambas había elementos morfológicos que las ponían claramente en relación. Consideró entonces que una de ellas era obra de los primeros años del siglo XVI y la segunda de hacia 1600⁶. Lo mismo debió de ocurrirles a los responsables de compras del *Toledo Museum of Art* (Ohio, EE.UU) cuando, durante la primera mitad del siglo XX, adquirieron una cruz sumamente similar a las del V & A que también catalogaron como de principios del quinientos⁷.

A principios de 2015, aparecieron en el mercado del arte español dos ejemplares de cruces con las mismas características que todas las anteriores, diferenciadas tan sólo en algunos detalles. Una de ellas estaba marcada para su venta en veinte mil euros.

***La iconografía de una cruz procesional
tiene un tipo de lectura coherente;
en ella no se repiten imágenes ni personajes
sin una razón concreta***

Se trata de una cruz latina de tipo procesional con brazos rectos y terminaciones flordelisadas. Tiene crucero cuadrado y figuras incorporadas sobre las expansiones cuadrilobuladas. El pie presenta una macolla de carácter arquitectónico en que se reproducen estructuras de mazonería gótica alternado contrafuertes y torrecillas, bajo las cuales se aplicaron seis figuritas de apóstoles; un cuerpo hexagonal precede a un cañón con la misma sección. La construcción de la cruz es muy sólida y, a diferencia de lo que es habitual, no separa el árbol del pie mediante la clásica vaina incorporada sobre el nudo sino que, al separar las dos piezas que la componen, junto con el árbol se extrae una parte de la macolla, quedando al descubierto una guía central de hierro que atraviesa todo el interior del pie y llega hasta el final del cañón. Esta estructura resulta sumamente extraña para una cruz procesional de cualquier época y procedencia. Cuando menos, indicaría que la pieza habría sido restaurada por completo y, sin embargo, no se perciben otros indicios que puedan confirmar esta intervención; parece que la cruz era así desde su origen.

Si bien los elementos estructurales de la pieza mantienen una estética cercana a la de algunas cruces catalanas de la primera mitad del siglo XVI, los apliques decorativos, de trabajo forzosamente tosco y desigual, se salen de lo común por diferentes razones⁸.

- En las expansiones previas a las terminaciones se realizó un marco cuadrilobulado destinado a albergar placas adaptadas al marco establecido, que deberían contener el programa iconográfico de esta cruz (Fig. 3). Estas expansiones no se respetaron al colocar figuras troqueladas, desproporcionadas respecto al resto de la estructura. Una de ellas se ha perdido y ha dejado a la vista uno de esos marcos cuadrilobulados vacío. En él no se advierten señales de que alguna vez hubiera tenido instalada una placa adaptada a la morfología del marco (Fig. 4).

- Estos apliques decorativos nunca hubieran sido montados en la cruz original, por lo que se podría pensar que fueran incorporaciones posteriores que coinciden curiosamente en todas las cruces que estamos tratando. El fallo se detecta al comprobar que las marcas de Cervera (Lérida) que aparecen en el cuadrón se reproducen en estos apliques, concretamente en los nimbos –tal y como ocurre en los ejemplos del Victoria & Albert (Fig. 5)–; las mismas marcas y de la misma época, similares a las que fueron empleadas en la localidad catalana durante la primera mitad del siglo XVI.

- La iconografía de una cruz procesional tiene un tipo de lectura coherente; en ella no se repiten imágenes ni personajes sin una razón concreta. En este caso, se distingue a los evangelistas repartidos por ambos frentes, el pelícano, un cordero sobre el libro de los siete sellos y, aquí está lo realmente extraño, dos imágenes idénticas de la Dolorosa colocadas una en el anverso y otra en el reverso. Realizadas todas ellas con una fina lámina de plata, la gran similitud entre estas dos vírgenes demuestra que se troquelaron empleando la misma matriz e introduciendo algunos cambios en el acabado. Además de romper la conexión de la iconografía de la cruz, fueron realizadas con técnicas impropias del Renacimiento y, aun así, van marcadas.

- Los resultados de estos apliques y su apariencia, de un naturalismo torpe más que arcaico, son similares a los del crucificado y la virgen con el niño que presiden la pieza. Es lógico pensar que todos ellos fueron hechos en la misma época y por el mismo platero.

Las marcas de la localidad aparecen impresas en distintos lugares de la pieza, en sus elementos estructurales y en sus apliques decorativos. Están visibles únicamente en el árbol y no en el pie.

El estado de conservación de esta pieza, sobre todo en los detalles del pie, es realmente bueno, apenas presenta algunas deformaciones leves; todos sus remates se conservan; la crestería no ha perdido ni uno sólo de sus brotes y el cañón que cierra el pie está en perfectas condiciones. Este detalle también llama poderosamente la atención conociendo cómo se conservan normalmente las piezas de la época que se le viene atribuyendo a esta cruz.

Todos los detalles que hemos relacionado para esta cruz procesional –con algunos elementos diferenciales puramente morfológicos principalmente presentes en elementos estructurales y decorativos de las macollas–, se repiten en los ejemplares ingleses y americano publicados en 1968 por Charles Oman. Son piezas muy semejantes en su estructura, todas incorporan apliques desproporcionados sobre las expansiones cua-



Figura 3

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert

Detalle de expansión del reverso

(M.307-1956).

© Victoria and Albert Museum, London

Figura 4

Cruz procesional, Museo Nacional de Arte de Cataluña

(Inv. 012204-000).

Google Art Project.



Figura 5

Cruz procesional del Museo Victoria & Albert

Detalle del reverso; se aprecian las marcas en los nimbos de las figuras

(M.307-1956).

© Victoria and Albert Museum, London

drilobuladas y comparten un extraordinario buen estado de conservación. A diferencia de la que nos ocupa, aquellas fueron marcadas con el punzón de Barcelona, ciudad situada a algo más de cien kilómetros de Cervera. También tienen marcas de Barcelona las cruces de las localidades de Fontrubi (Barcelona) y Puigvert (Lérida), que mantienen lazos indiscutibles con las otras cinco piezas⁹. Tendríamos así siete cruces procesionales con características de obras catalanas de los primeros años del siglo XVI, y sabemos de otras dos más que, con las mismas peculiaridades, están actualmente en el mercado del arte.

Por descontado, los propietarios de las dos piezas que están en circulación aseguran que son cruces originales y se apoyan en las que fueron publicadas en 1968, para asegurar

que se trata de obras realizadas todas ellas por un mismo platero catalán hacia 1500, sin atender a ninguna razón que analice un posible caso de fraude ocurrido hace más de un siglo. Sin el mismo grado de seguridad, sospechamos de la existencia de, al menos, dos incensarios que, empleando las mismas formas y mostrando semejantes defectos, han sido rematados en una casa de subastas de nuestro territorio en el último año.

Desde finales del siglo XIX, la particular situación de las artes españolas y la gran demanda de piezas desde el extranjero, tuvieron como consecuencia la venta desproporcionadas de piezas de nuestro patrimonio y la proliferación de copias y falsificaciones. Este fenómeno está estudiado y perfectamente contrastado. Si la plata española se vendía en el extranjero, habría que darles a los compradores algo parecido a lo que pedían¹⁰.

Alguna de estas obras pudo ser original. Desconocemos si los ejemplares de las iglesias antes relacionadas están respaldados por algún tipo de documentación que asegure su autenticidad. Podría ser la respuesta, dado que se conocen otros casos en los que ciertas obras originales fueron tomadas como modelo para realizar falsificaciones perfectamente probadas.

EL CASO DE LAS CUATRO CRUCES

En junio de 2013, una galería de arte madrileña solicitó permiso de exportación para una cruz procesional de plata y así poder ofertar su venta en el extranjero; el precio de esa pieza era de ochenta mil euros –casi un cien por ciento superior respecto al valor que hubiera sido recomendable para marcar una cruz castellana del siglo XVI, original y en buen estado de conservación–. Sin embargo, en este caso era el precio de una falsificación que, tras su descubrimiento, fue intervenida por la brigada de Patrimonio Histórico de la Policía Nacional (Fig. 6).

Gracias a la existencia del pormenorizado estudio sobre la platería segoviana editado por la doctora Esmeralda Arnáez en 1983, descubrimos que el ejemplar de la galería era una copia fraudulenta de una cruz que aún se conservaba en la parroquia donde Arnáez la había estudiado¹¹ (Fig. 7). Ocurrió que, en torno al año 2000, los miembros de la parroquia de esta localidad segoviana se decidieron a realizar unas labores de restauración en la cruz, dirigidas a garantizar su integridad en los usos procesionales para los que se sigue empleando. Buscaron a su restaurador, le entregaron la cruz y, cuando esta estuvo finalizada, la pieza volvió a la parroquia donde sigue sirviendo.

A diferencia de lo que suele ser habitual, la intervención del profesional no se limitó a unas labores de restauración y estabilización convencionales; él tenía otros planes para aquella cruz. Empleando silicona líquida, obtuvo los vaciados de diferentes zonas de la pieza con los que realizó modelos de cera para, posteriormente, obtener moldes con los que sacar planchas fundidas. A pesar de que la microfusión con silicona da una similitud sorprendente respecto al modelo original, el falsificador cometió algunos errores que pudimos detectar.



Figura 6
Cruz procesional falsificada (1).
Pieza confiscada.



Figura 7
Cruz procesional original de localidad segoviana.

Los indicios

El primero de ellos fue el peso, bastante superior al de la pieza original. Este aumento de peso, típico en las reproducciones y falsificaciones de este tipo de piezas litúrgicas, se da por la suma de dos factores:

- El empleo de maderas nuevas para construir el alma de la pieza: Aunque estas tablas estén convenientemente secas para su uso, presentan un mayor grado de densidad de fibra y mantienen más humedad que las que forman el alma de piezas con siglos de antigüedad, normalmente es un estado mucho más delicado y casi por completo deshidratadas.
- El empleo de mayor cantidad de plata: La técnica empleada para reproducir estas piezas implica el uso de más metal que no ha sido previamente laminado ni batido. La plata, en estado líquido, ha de adaptarse a un molde como un lingote en forma de lámina, que duplica y hasta triplica el grosor de las láminas de la obra original. A consecuencia de ello, el reverso de estas planchas de plata no muestra ninguna huella de las técnicas tradicionales de platería, para cuya aplicación –sobre todo en el caso del repujado– era indispensable que la lámina de metal fuera delgada y maleable, frente a las que revisten esta obra, que son gruesas y rígidas.

El segundo factor fueron sus dimensiones, ligeramente inferiores en el caso de las falsificaciones. En este sentido no podemos dejarnos llevar por las dimensiones totales de la obra, aunque en este caso coincidan en el hecho de ser inferiores. La clave está en las medidas que presentan zonas concretas y que, fruto de los materiales empleados en la reproducción, son menores en el caso de la falsificación. Tomando como referencia distintas partes de la obra original, encontramos que, sobre una medida de 10 centímetros en esta, la copia tenía 9,6. El factor de contracción que presenta esta reproducción es de en torno al cuatro por ciento.

Analizando el cañón de la parte inferior del pie, aparecieron dos elementos que conducían directamente al fraude.

- El interior del empuñadura de la obra original permitía ver con claridad la huella que el cincelado decorativo de la parte exterior proyectaba en el interior del cilindro. En la pieza falsificada el interior del cañón tan sólo apreciábamos una masa informe de plata sin ningún rastro del diseño ornamental practicado en la superficie de esta zona.
- Por el exterior, el cañón de la copia tenía una línea que simulaba la soldadura con que el falsificador pretendía destacar la manualidad de este cuerpo, una línea que, por otro lado, no aparecía en la obra original dado que, aunque fuera soldada para formar un elemento tubular, la pericia del platero que lo confeccionó consiguió que la soldadura no fuera visible.

También en el pie encontramos uno de los hechos más evidentes de esta falsifica-

ción, consecuencia del tipo de técnica empleada. La microfusión aporta un alto grado de fidelidad que se manifiesta en todos los detalles de las reproducciones. El hecho de que el falsificador apenas hubiera intervenido en esta pieza con otras técnicas, hizo que los defectos de la obra original se transfirieran a todas las reproducciones que hizo de la misma que, ya adelantamos, fueron varias. Las marcas de la cruz original presentan estampaciones imprecisas, tanto que la que mejor se ve –alojada en uno de los frentes de la vaina que corona el pie–, está estampada en un mismo espacio por tres golpes de punzón. Esta manera de proceder, consigue que las letras que forman la marca aparezcan cortadas y descolocadas, hasta tal punto que resultaba difícil su interpretación. Lo que ocurre con la pieza original se pudo ver de manera exacta en la falsificación; el mismo tipo de estampación, caracteres cortados por los mismos sitios e idénticos resultados confusos (Figs. 8 y 9).

De idéntica manera, otros defectos visibles en la cruz original también aparecían reproducidos con total fidelidad en la copia. Así encontrábamos que los testigos de soldaduras, grietas y antiguas reparaciones de la pieza renacentista aparecían reproducidos de forma clara e idéntica en los falsos.

Figura 8

Cruz procesional original de localidad segoviana
Detalle marca.



Figura 9

Cruz procesional falsificada (1)
Pieza confiscada. Detalle marca.





Figura 10

Cruz procesional falsificada.

Detalle del brazo izquierdo del anverso. La réplica reproduce todas las composturas del original. En la expansión, las puntas de las alas no fueron rectificadas.

Mirando atentamente, lámina por lámina, vimos que algo no coincidía. El falsificador empleó una estrategia de reproducción seriada cuyos resultados fueron, al fin y al cabo, sumamente deficientes. Seis de las ocho láminas de los brazos estaban fundidas empleando un único molde, el extraído de la original que estaba montada en el brazo derecho del reverso. Dado que la expansión central practicada en esta lámina de plata incorpora una cabecita alada que mira hacia el interior de la cruz, en cuatro de estas copias el ángel fue recortado y luego añadido de nuevo a la plancha con la posición rectificada. En la pieza original, este motivo está incorporado en un marco circular generado en el tapiz de cueros recortados, cuya estructura se ve superada por las puntas de las alas de la figura, replegadas hacia abajo y cruzadas. Al rectificar la posición de las cabezas aladas, el falsificador no eliminó las puntas de las alas, que aparecían por arriba en los montajes del brazo izquierdo y a la derecha en los del brazo superior (Fig. 10). Tanto en el anverso como en el reverso, el brazo inferior de esta falsificación era una copia de la lámina que guarnece al reverso el brazo inferior de la cruz original.

Por no continuar con más detalles de esta infame chapuza, terminaremos diciendo que, en distintos puntos de la estructura, el alma de madera sobresalía por detrás de la lámina de plata y las cantoneras estaban recubiertas con una lámina recortada y claveteada que el artesano ni siquiera batió o estiró para procurar un mayor ajuste.

La cuarta cruz

Después de todo, no resulta tan sorprendente que esta falsificación fuera detectada con relativa facilidad, sin embargo, todos estos detalles fueron pasados por alto en el momento en que esta pieza fue presentada a la Junta de Calificación para su examen. De otra manera, nunca se hubiera admitido la gestión de esta cruz, no solicitando un permiso de exportación ni marcando su valor en ochenta mil euros. Las dudas se resolvieron cuando, tirando de los flecos que quedaron tras los hechos, la brigada de la Policía Nacional encontró los moldes originales en el taller del restaurador, ya difunto. Con otros indicios, descubrieron la existencia de otra pieza falsificada en poder de un anticuario (Fig. 11). Los mismos defectos fueron identificados en este nuevo ejemplar, abundando en la presencia de apliques inventados por el platero para suplir las deficiencias que el tiempo y el uso había dejado en la cruz original. Estos “inventos” demostraban que el falsificador tenía nociones más o menos claras de los caracteres estilísticos de la orfebrería de este periodo.



Figura 11

Cruz procesional falsificada. (2)

Pieza confiscada

Pero este asunto no termina aquí. En otra localidad cercana, existía una cruz procesional, más antigua que la primera, cuya restauración también le fue encargada al mismo personaje (Fig. 12). En este nuevo caso, la forma de proceder fue semejante aunque los resultados terminaron siendo mucho más sorprendentes.

En colaboración con la citada brigada de Patrimonio Histórico, se descubrió que la cruz que actualmente sirve en la parroquia de esta segunda localidad no es la pieza original sino una mala copia que el falsificador realizó cuando aquella estuvo a su disposición. Si bien se comprobó que parte de la macolla fue realizada empleando plata, el árbol de la cruz se había fundido empleando una aleación de latón, para cuyo acabado fue plateada enmascarando su natural color dorado. El alma de madera original fue sustituida por dos vástagos metálicos sobre los que montó la estructura, lo que dejaba gran parte de los elementos que la forman sin sujeción y expuestos a las deformaciones. Para dar algo más de empaque a su falsificación, el restaurador imitó incluso zonas sulfuradas de negro empleando pigmentos al agua que se eliminaban al pasar un hisopo de algodón sobre ellos (Fig. 13).

Figura 13

La cuarta cruz

Original de localidad segoviana; colección particular.



Figura 13

La cuarta cruz

Copia de la anterior, actualmente en la parroquia donde sirvió la original.



Para obtener mayores beneficios, y visto que su “obra” no había levantado sospechas, la cruz original fue colocada un tiempo después en el mercado del arte, lugar donde, previa subasta, encontró comprador. La persona que la adquirió es el actual propietario de la cruz original, una obra segoviana labrada en el siglo XV.

IMITACIONES TRANSFORMADAS EN FALSOS Y OTRAS VARIANTES

La cuestión no radica únicamente en realizar réplicas de piezas antiguas, cuya venta sería y es perfectamente lícita mientras quede claro que se trata de una reproducción. El problema llega en el momento en que estos objetos se promocionan y gestionan como artículos originales y suman en su venta un valor histórico-artístico del que carecen. En muchos casos, sobre todo cuando tratamos con objetos de cierta antigüedad que imitaron otros de siglos anteriores, no es posible determinar si fueron concebidos como simples copias o ya como falsificaciones en toda regla, aunque hay algunos en los que la intención fraudulenta va precedida de una serie de manipulaciones y transformaciones modernas que conducen al fraude.

**podemos encontrar actualmente
objetos de platería con evidencias
que pueden levantar todo tipo de suspicacias.**

Tanto en galerías de arte y anticuarios como en casas de subastas, podemos encontrar actualmente objetos de platería con evidencias que pueden levantar todo tipo de suspicacias. Hace unas fechas, una importante casa de subastas de nuestro país propuso para su venta un jarro de plata, presentado como obra de hacia 1620 con sus respectivas marcas. El jarro, cuyo peso casi duplicaba el de otros ejemplares de similares características, realmente era una pieza de bronce de las realizadas durante el siglo XIX a imitación de un popular modelo español de los siglos XVI y XVII. Por su técnica descuidada, con evidente desinterés por depurar los detalles decorativos, seguramente fuera una pieza hecha para ser vendida como una imitación. Sin embargo, este ejemplar experimentó una serie de modificaciones posteriores que, como por arte de magia, lo convirtieron en un jarro cuyo precio recomendado eran treinta y cinco mil euros.

En primer lugar, para evitar el color característico del bronce, se procedió a dorar el exterior de la obra y platear los interiores del recipiente y el pie. Si hubiera sido únicamente dorado, aunque el recubrimiento no fuera original, quizá no hubiera levantado sospechas de forma automática. Sin embargo, platear una pieza de plata no tenía ningún sentido; a esto había que sumar el anormal grosor de la lámina de metal empleada —que multiplica el peso de la obra— y la ya comentada tosquedad en los elementos decorativos, de todo punto infrecuente en piezas originales del seiscientos. Para rematar

el expediente, el jarro porta marcas que hacen alusión a los plateros sevillanos Diego de Becerra, nombrado marcadore municipal en 1568, y Alonso de Guadalupe, con actividad documentada entre 1551 y 1571. Las marcas identificarían una pieza sevillana labrada entre 1551 y 1568, periodo en el cual no se labraban jarros con las características de este.

Sólo por sus fechas de actividad ya sería imposible que estos plateros hubieran intervenido en esta pieza. Se conservan al menos dos obras marcadas por Guadalupe, un portapaz custodiado en la Basílica del Pilar de Zaragoza, en el que su marca aparece efectivamente acompañada de la de Diego de Becerra, y un jarro de pico conservado en la parroquia de San Ignacio de Loyola, en Azpeitia (Guipúzcoa). La primera se ha catalogado como obra de hacia 1570 y el jarro se relaciona como su pieza estudiada más antigua, de hacia 1550. El ejemplar publicado por el doctor Miguéliz en 2008 es una obra estilizada, de gran calidad técnica, que perfila los elementos que serían característicos en los jarros sevillanos durante varias décadas¹²; nada que ver con el que estamos tratando.

¿Cómo llegaron a parar esas marcas a la pieza subastada? En principio llamó la atención que su localización fuera el estrecho espacio que, en el interior del pie, deja el ensamblaje de este con la parte inferior del vientre del jarro. En esa zona se hacían las tres marcas; para hacer creíble su estampación, más difícil y defectuosa sobre el bronce, se vertió en la cavidad una pequeña cantidad de metal blando, quizá plata, y posteriormente se estamparon las tres marcas de origen sevillano, casi único ejemplo de marcaje triple relacionado con piezas hispalenses de la segunda mitad del XVI que se había publicado en los años ochenta.

Un jarro de bronce del siglo XIX se transformaba así en una pieza barroca y pasaba los filtros establecidos en el mercado del arte, para convertirse en una cotizada obra de orfebrería parangonable en precio con buenos ejemplares originales.

Reproducciones, historicismos y posibles falsos admitidos como copias

El abanico de posibilidades se completa con piezas que, realizadas durante el siglo XIX, imitaban antigüedad de tal manera que, aún hoy, pueden llegar a levantar dudas entre los mayores expertos. Quizá uno de los textos que mejor ilustra este fenómeno aparezca en la completa edición que el profesor J. M. Cruz Valdovinos publicó sobre la colección de platería de la Fundación Lázaro Galdiano. En sus capítulos sobre reproducciones, imitaciones e historicismos, abundan piezas de este tipo. Labradas muchas de ellas durante el siglo XIX, se basaron o tomaron como ejemplo, principalmente, objetos originales de la Edad Media y el Renacimiento¹³. Cuando no existen evidencias en las que apoyarse y el análisis ha de ser únicamente formal o técnico, los juicios de valor pueden resultar arriesgados. Estos objetos requieren una inspección detenida y la justificación de todos los motivos que han conducido a suponer que no se trata de piezas antiguas sino copias, imitaciones o falsificaciones.

Todo el mundo puede entender la diferencia entre lo neogótico y lo pseudogótico, otra cosa es poder detectarlo, sobre todo cuando, siendo piezas de platería, no cuentan con las marcas que nos podrían ayudar a determinar una fecha o la intención de sus productores. Por otro lado, lo neogótico, que debería ser una reinterpretación de aquel estilo medieval en estructuras novedosas, en muchas ocasiones resulta ser una imitación de los estilemas que lo caracterizaban; esta circunstancia tampoco ayuda, siendo entonces esencial para su correcta clasificación el apoyo de cuestiones puramente técnicas, materiales o la presencia de errores y anacronías. Algunas incorrecciones se pueden ver con cierta facilidad, como por ejemplo interpretaciones confusas en los elementos decorativos o atrevidas innovaciones propuestas por el autor¹⁴. En otras ocasiones pueden ser las inscripciones las que den la clave; el tipo de letra, la ortografía, los contenidos o una ubicación poco frecuente. Y, siempre, mucho cuidado con los pulcros estados de conservación que puedan presentar piezas con cuatrocientos o quinientos años de antigüedad; aunque hubieran podido ser restauradas, habrá que prestar especial atención a este indicio.

Muchas veces, lo que pudiera parecer fraude no es otra cosa que desconocimiento.

La aparición repentina de piezas fantásticas no es un hecho aislado, aunque, cada vez con más frecuencia, el descubrimiento precede a la decepción. A finales de 2014, un propietario de piezas de orfebrería presentó en una feria el posible descubrimiento de un espléndido enfriador de botellas de la segunda mitad del siglo XVII, al menos eso parecían indicar sus marcas y, en parte, su elegante estilo y su depurada técnica. Durante su estudio pormenorizado, pronto se pudo detectar que la obra seguía con gran fidelidad el diseño de un enfriador trazado por Juste-Aurèle Meissonier en 1723, un hecho que desmontó todos los supuestos. Las marcas que incorporaba eran de la ciudad de Augsburgo en su variante de 1685, casi cuatro décadas anteriores al diseño del autor francés. Por otro lado, la impronta de artífice no aparecía entre las de este centro alemán, perfectamente codificadas en el estudio de carácter enciclopédico realizado por el profesor Seling a finales del siglo pasado —la consulta realizada a una especialista alemana no arrojó ningún resultado de diferente signo.

En los últimos años han aparecido en el mercado del arte varias piezas similares a esta que, a imitación del modelo de Meissonier, han sido catalogadas como obras alemanas con marcas de Hannau —no en este caso, que presenta punzones de Augsburgo— y una cronología entre 1880 y 1900. No terminamos de ponernos del todo de acuerdo sobre la identidad de su autor, un platero dotado de una evidente capacidad técnica que tomó este modelo francés como ejemplo para realizar una serie considerable de enfriadores con unos elementos decorativos e iconográficos muy similares. Reprodujo además otras variantes que también se han asociado a su producción, tomadas de

otros modelos antiguos. Volvemos aquí a los primeros párrafos de este artículo, dado que, al menos en este caso, el autor estampó unas marcas antiguas con evidente intención fraudulenta. Se trata de una falsificación antigua dotada de una calidad técnica que resulta inquietante y confusa aún para los mayores especialistas.

NOTA FINAL

Este rosario de excepciones no es más que eso, un conjunto de singularidades que hemos descontextualizado de entre las que se dan en un mercado en el que lo normal es encontrar piezas de platería originales, quizá más restauradas de lo que debieran, pero con bastantes garantías. Tal vez, buena parte del problema resida en la naturaleza propia del mercado del arte y, sobre todo, de las fuentes de las que se nutre, profundamente heterogéneas y alejadas del control de quienes lo gestionan. El objetivo de cualquier mercado es ofrecer a los consumidores todas las garantías para que estos puedan acudir siempre a él con la seguridad total de que lo que están comprando es lo que les dicen que están comprando. Esto, que pudiera parecer sencillo, no siempre lo es tanto; la platería, la joyería antigua o la relojería de muestra, son disciplinas que, a pesar de los años y la cantidad de estudios publicados, siguen estando alejadas del conocimiento general de los consumidores y aún del de muchos profesionales.

Muchas veces, lo que pudiera parecer fraude no es otra cosa que desconocimiento. Pero para eso están los especialistas y los expertos, perfiles ideales a los que recurrir en los casos en que la duda asalte tanto al consumidor como al profesional. La plena incorporación del especialista tanto al mercado como al peritaje artístico es clave para que estos errores pasen a ser meras anécdotas y este mercado se convierta en un espacio seguro, ordenado y eficaz.



¹ OMAN, C., *The Golden Age of Hispanic Silver 1400 – 1665*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1968, p. 4, lám. 17.

² *Ibidem*, p. 41, lám. 131.

³ Estas pesquisas ya han sido puestas en conocimiento de Kirstin Kennedy, responsable de la colección afectada, que ha emprendido su propia investigación.

⁴ ABALLEYRA, A., "De falsificaciones de arte", *Grupo de reflexión sobre economía y cultura*, desde <http://economicultural.xoc.uam.mx/index.php/aballeyra/271-falsificaciones> [consultado junio 2015].

⁵ "Mercado español: lenta y frágil recuperación", *hoyesarte.com*. 13 de noviembre de 2014, en http://www.hoyesarte.com/politica/mercado-del-arte-espanol-aumentan-las-ventas-se-mantiene-la-extrema-fragilidad_182606/ [consultado junio 2015].

⁶ De esta segunda cruz no hemos conseguido una fotografía con suficiente detalle. Sus similitudes quedan muy claras en el citado volumen de OMAN.

⁷ OMAN, C., *Ob. Cit.*, lám.19. Oman publicó esta cruz en 1968 por cortesía de museo de Ohio; en la actualidad, la obra no consta entre los fondos que pueden consultarse en su página web.

⁸ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2000, pp. 284-285. En este volumen, el profesor J. M. Cruz Valdovinos ya trata un aplique que mantiene no pocas similitudes con algunos de los que aparecen en esta cruz y otras que relacionamos con la misma producción. Asimilándola a fábrica burgalesa, concluye que sus detalles la relacionan con labores pseudogóticas.

⁹ OMAN, C., *Ob. Cit.*, lám.132.

¹⁰ RAMIREZ RUIZ, V., “Notas sobre el mercado y la tasación de las artes decorativas. 1880-1930”, *Además de. Revista on line de Artes Decorativas y Diseño*, núm. 1, 2015, p. 152 [http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_vramirez.pdf] [consultado junio 2015].

¹¹ ARNÁEZ, E., *Orfebrería religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*. Tomo II, Madrid, Gráficas Cóndor, 1983. No indicamos la página del libro ni la lámina en la que aparece reproducida la cruz original por solicitud expresa de los miembros de la Brigada de Patrimonio Histórico de la Policía Nacional. Representantes de esta brigada han permitido que, sin dar datos concretos, este episodio pueda ser publicado.

¹² MIGUÉLIZ, I., *El arte de la platería en Guipúzcoa (Siglos XV-XVIII)*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2008, Vol. I, p. 197; Vol. II, p. 502.

¹³ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Ob. Cit.*, pp. 258-389.

¹⁴ Hemos llegado a encontrar una píxide pseudogótica de copa esférica que, para imitar la crestería de la parte inferior de la tapa, caló en ella una galería, con lo que dejaba inútil la pieza respecto a una de sus principales funciones: proteger el Cuerpo de Cristo del ambiente exterior.