

ARTE Y DERECHO: LAS OBLIGACIONES DEL MARCHAND
(O “EL CASO DE LA CONDESA DE WEMYSS”)

¿A qué precio ofrecer una obra de arte?



Hacia 1715, la familia Charteris, condes de Wemyss and March, compró una obra del francés Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779)¹ llamada *La bendición de la mesa* (“La bénédicité”) y la mantuvo en su poder

¹ Chardin es conocido por sus escenas domésticas. En 1728 fue nombrado miembro de la Academia Real de Pintura y Escultura de Francia. A partir de 1737 exhibió sus obras en la bienal oficial de la Academia de Bellas Artes en el Louvre, bajo patrocinio real. Durante su vida fue reconocido como un pintor sobresaliente.

como parte de su colección de obras de arte que se exhibe en Gosford House, su mansión en East Lothian, Escocia, en una propiedad de dos mil hectáreas.

Cuando en 2008 murió el doceavo conde de Wemyss, su hijo James (heredero del título) y su nuera Amanda Feilding decidieron poner en venta algunas obras de arte ante la necesidad de efectuar algunas reparaciones ur-

gentes en esa residencia y de hacer frente a ciertos pagos en efectivo dispuestos por el difunto en su testamento.

La más valiosa de las obras a vender era *La bendición de la mesa*. Para ello, la Condesa (en su carácter de titular del fideicomiso que administra Gosford House) contrató a Simon Dickinson, un conocido *marchand* que actuaba a través de una sociedad denominada Simon C. Dickinson Limited.

En julio de 2014 la obra de Chardin se vendió a un *marchand* sueco, Verner Amell, en poco más de un millón de libras esterlinas.

Pero... menos de seis meses después, en enero de 2015, Amell la revendió en casi siete millones de libras, describiéndola como “un gran redescubrimiento”. En efecto, dijo Amell, “lejos de ser una copia hecha en el taller de Chardin, la pintura es en realidad una obra maestra de ese artista. Un barniz oscurecido por el paso de los siglos ocultaba su gran calidad e incluso hasta la propia firma del artista. Por eso, cuando la obra era mencionada por los expertos, era descripta como una copia o un producto de baja calidad del taller de Chardin”.

El comprador final fue Michel David-Weill, quien habría pagado siete millones y medio de dólares en efectivo y entregado en canje una pintura de Watteau. Por razones poco claras, se dijo que el precio total de compra fue de diez millones y medio de dólares.

La Condesa demandó a la empresa de Dickinson ante los tribunales ingleses², acusán-

² In re “Amanda Claire Marian Feilding Count of Wemyss and March & Anor v. Simon C. Dickinson Ltd.”, [2022] England and Wales High Court, (Ch), caso BL 2020-000962; 2 diciembre 2022; citado como [2022] EWHC 3091 (Ch), [2023] PNLR 7; www.bailii.org/ew/cases/EWHC/Ch/2022/3091.html

dola de negligencia en el cumplimiento del mandato de venta, “por haber omitido aplicar el cuidado y la atención esperables de un vendedor profesional de obras de arte razonablemente competente” y, en consecuencia, de haberla malvendido.

Según la Condesa, Mr. Dickinson decidió, equivocadamente, que *La bendición de la mesa* no podía ser considerada por entero como obra autógrafa de Chardin; es decir, que partes de la pintura eran atribuibles a terceros. En consecuencia, al ponerla en venta como “obra de Chardin y su taller” en lugar de “por Chardin” (lo que no habría dado lugar a dudas acerca de su autoría y paternidad) se obtuvo un precio más bajo.

La Condesa también señaló que Dickinson, sin tener instrucciones expresas al respecto, omitió consultar a Pierre Rosenberg, el mayor experto en Chardin y autor de su catálogo razonado, lo que le habría permitido identificar la obra adecuadamente³.

Además, la Condesa sostuvo que, al haber sido adquirida por otro *marchand*, Dickinson debería haberse dado cuenta de que la obra estaba mal catalogada.

El juez resumió los hechos con precisión: “el demandado es acusado de haber vendido la pintura por 1.15 millones de libras. Las partes están de acuerdo en que, si fuera una simple copia, se habría vendido por una fracción de ese valor, pero que si hubiera sido una obra autógrafa ese valor se habría visto multiplicado. La cuestión que origina este pleito es que, luego de haber sido vendida en 1.15 millones, la obra fue revendida a un conocido coleccionista por diez millones y me-

³ Sobre los catálogos razonados, véase, entre otros, “Arte y derecho: el difícil caso de los catálogos razonados”, *Dos Minutos de Doctrina*, XVIII:901, 13 octubre 2020.

dio de libras. Debo resolver, por consiguiente, si el demandado, como agente de los propietarios de la obra fue negligente o si violó sus obligaciones al venderla sólo por 1.15 millones”.

Para resolver, el juez creyó necesario explicar y usar cuidadosamente la terminología técnica. Por eso aclaró que la expresión “obra autógrafa” se aplica a toda pintura que es obra de la mano del artista identificado como su autor. Según las pruebas producidas, cuando se pintó *La bendición de la mesa* “no existía pintura alguna que hubiera sido tocada sólo por la mano del artista: más o menos, todas requerían la intervención de aprendices. [Por eso] una obra se considera ‘autógrafa’ sólo cuando el trabajo de éstos *no es evidente*. Una pintura semejante es directamente atribuida al artista. En este caso, la obra sería ‘de Chardin’. Esto lleva a preguntarse qué ocurre cuando la obra en cuestión es de la mano del artista, pero el trabajo de sus aprendices es evidente. [Algunos peritos] intentan diferenciar estas situaciones identificando las obras como “total o parcialmente autógrafas”. [Otros] sostienen que la única diferencia que existe es entre “obra autógrafa” o “no autógrafa”. El juez se manifestó a favor de la primera posición.

La demanda fue rechazada.

El juez dejó en claro que Chardin “parecía haber ejecutado sus obras de un modo que parecía calculado para confundir a sus futuros compradores”. Según las pericias de varios expertos, Chardin pintaba varias réplicas de sus obras. No sólo eso: permitía que sus ayudantes copiaran sus obras ¡a las que a menudo añadía su firma!

En el caso de *La bendición de la mesa*, la pintura que provocó el pleito era la cuarta con el mismo motivo. Una de ellas está en el

Louvre y otra en el Hermitage de San Petersburgo.

Una de las razones de Chardin para replicar sus obras, explicó el juez, era que bajo las reglas de las bienales de arte en el Louvre, no se podía mostrar una misma pintura dos veces. Pero al producir versiones distintas de una misma obra, se podía burlar esa regla. Además, los compradores de pintura de esa época no exigían originalidad absoluta en las obras que adquirían, por lo que varias copias de una misma obra podían ser vendidas a distintos compradores.

Además, para aumentar su producción, numerosos artistas contrataban aprendices para trabajar en su atelier y Chardin no fue una excepción. Éstos realizaban tareas elementales, como preparar la tela sobre la que luego se ejecutaría la obra, para que después el maestro le diera los toques finales. “Cada atelier era diferente” dijo el juez “y nada se sabe con certeza acerca de cómo Chardin trabajaba en el suyo”.

El juez destacó que “Chardin era un pintor popular y existen numerosas copias de sus trabajos. Los peritos señalan que aunque en la actualidad hay sólo 204 obras originales, durante el S. XIX se vendieron en París 436 pinturas de Chardin. Claramente existía una floreciente producción de Chardin, más allá de las que él mismo reproducía”.

El magistrado explicó también que, para complicar aun más las cosas, el catálogo razonado de Rosenberg sobre la obra de Chardin la clasificaba de un modo “anómalo”, al describirla como “copia retocada”. Esto, en otras palabras, quería decir que la obra era una copia hecha en el taller del artista (aunque no necesariamente por Chardin) y luego retocada por éste. Pero el juez aclaró que “no existía unanimidad acerca del significado o alcance de esa frase ni tampoco ningún caso

en el que se hubiera vendido una obra de Chardin con esa descripción”.

El magistrado dejó en claro que “el tribunal no debía decidir acerca de la autenticidad de la obra o del significado de las palabras ‘copia retocada’ en el siglo XVIII, sino sólo determinar el precio que la obra podría haber alcanzado si hubiera sido vendida de otra manera en 2014. La respuesta dependerá en gran medida del significado que el mercado da hoy en día a la expresión usada en el catálogo de Rosenberg”.

Sobre esa base, el juez determinó que Dickinson no había sido negligente al decidir que la obra debía ser ofrecida como “copia retocada” y no como autógrafa (es decir, de la mano del artista). El juez reconoció que “la clave de este asunto pasaba por la opinión que el propio Dickinson tenía acerca de la pintura” y que éste estaba convencido de que esa obra “no podía ser vendida como original de Chardin”. Además, después de todo, la descripción de Dickinson no era caprichosa, ya que coincidía con la dada por Rosenberg.

Para el juez, fue razonable que “la combinación de fortalezas y debilidades de la pintura” hicieran que Dickinson decidiera ofrecerla a la venta como “obra de Chardin y su taller” antes que como un Chardin autógrafa y que su valor oscilara en alrededor de un millón de libras. “Por lo tanto, cuando recibió una oferta por ese monto no encontró razón alguna para rechazarla”.

El juez también encontró razonable que Dickinson pensara que, de ofrecer la pintura como un Chardin autógrafa, algún interesado, “alertado por la referencia a ‘copia retocada’ contenida en el catálogo razonado, consultara a Rosenberg y que éste reiterara sus dudas. Ello habría hecho caer el precio a una fracción de su valuación”.

También se demostró que Dickinson viajó al Louvre para inspeccionar la versión de *La bendición de la mesa* exhibida allí y cerciorarse de la autoría y la calidad de la obra que debía vender.

Por lo tanto, el juez no encontró evidencia de negligencia alguna por parte del agente. También decidió que Dickinson tampoco fue negligente al no consultar a Rosenberg (el autor del catálogo razonado), pues eso podría haber constituido algo así como “jugar a la ruleta”. En efecto, el resultado podría haber sido absolutamente aleatorio: si Rosenberg hubiera confirmado su opinión de que la pintura era, en realidad, obra de aprendices y no de la mano de Chardin, su precio habría sido aun más bajo. También era cierto que podría haber ocurrido lo contrario. *Pero haber omitido la consulta no podía ser tilado de negligente.*

En cuanto a que Dickinson actuó sin instrucciones expresas, el juez entendió que eso era, precisamente, lo que se esperaba de él (y la razón por la que se pagaron sus servicios) desde el momento en que se le confió la venta de la obra. Los propios vendedores declararon que “al contratar a un profesional respetable confiaron en que él se ocuparía de la venta sin que ellos debieran involucrarse en el proceso”.

La sentencia también aclaró que no se produjo prueba alguna que demostrara que Dickinson supo o debió haber sabido que era posible una venta directa a quien en definitiva terminó adquiriendo la obra. Y en cuanto al argumento de que un *marchand* que vende una pintura a otro *marchand* debe ser considerado negligente por ese solo hecho, el juez dijo que semejante razonamiento sólo tenía “el encanto de ser original”.

El juez concluyó diciendo que la principal obligación de Dickinson hacia los propietarios

de la obra fue cumplida; esto es, alcanzar el estándar de conducta esperable en quien dice tener las calificaciones suficientes para llevar a cabo la tarea encomendada. En su opinión, Dickinson hizo lo que un *marchand* profesionalmente solvente habría hecho.

¿Cuál habría sido la solución bajo el derecho argentino? Dejando de lado el hecho de que no tenemos condesas ni un mercado del arte tan activo como el inglés, la solución, probablemente, habría sido idéntica.

Casi con certeza la relación entre los Wemyss y Dickinson habría sido calificada como un mandato. Por consiguiente, la regla según la cual “el mandatario está obligado a cumplir los actos comprendidos en el mandato *conforme a las instrucciones dadas por el mandante y a la naturaleza del negocio que constituye su objeto con el cuidado que*

pondría en los asuntos propios o, en su caso, el exigido por las reglas de su profesión o por los usos del lugar de ejecución” habría jugado un papel determinante.

Como en Inglaterra, las partes habrían tenido que demostrar ante el juez cuáles son esas reglas o esos usos para poder establecer si el mandante se ajustó a ellas debidamente.

Sobre lo que no hay certeza alguna es si el juez argentino habría añadido, al final de su sentencia, la frase que incluyó el juez inglés: “quisiera agradecer a los abogados de ambas partes por la gran calidad tanto de sus escritos como de las preguntas efectuadas en la audiencia y también por la experiencia que demostraron al ayudarme a conocer el mercado del arte. De todo ello obtuve enorme ayuda”.

* * *

Esta nota ha sido preparada por Juan Javier Negri. Para más información sobre este tema pueden comunicarse con el teléfono (54-11) 5556-8000 o por correo electrónico a np@negri.com.ar.

**Este artículo es un servicio de Negri & Pueyrredon Abogados a sus clientes y amigos.
No tiene por objeto prestar asesoramiento legal sobre tema alguno.**