

La falsificación de arte en torno al siglo XIX: el caso francés y sus consecuencias

Art faking in nineteenth-century: the french case and its consequences



María Egea García

Becaria del Programa FPU del Ministerio de Educación Doctoranda en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

Resumen

El artículo aborda el fenómeno de la falsificación de obras de arte en el siglo XIX en Francia y su irradiación al resto de Europa y Estados Unidos. Se analizan los agentes que intervienen en la falsificación de arte y sus procesos, tratando algunos casos paradigmáticos y la implicación de grandes museos y colecciones en los mismos. Pone de manifiesto la importancia del estudio documental de la falsificación artística como medio para desvelar los fraudes existentes y los que puedan aparecer en el futuro, detectando a quienes fueron habituales de este comercio espurio, así como los circuitos y procedimientos involucrados.

Palabras clave: Falsificación artística. Antigüedades. Louis Marcy. Charles Sedelmeyer. Siglo XIX. Coleccionismo. Europa. Estados Unidos

Abstract

This article is about art counterfeiting in Nineteenth-Century France and its spread to other European countries and the U.S.A. It examines different agents in art faking and its processes, focusing in some paradigmatic cases and the involvement of great museums and collections. It shows the importance of documental research on art counterfeiting to reveal existent fakes and those which can come in the future, detecting those who used to be related to this spurious trade, and its distribution channels and procedures too.

Keywords: Art forgery. Antiquities. Louis Marcy. Charles Sedelmeyer. Nineteenth-Century. Art collecting. Europe. United States of America.



María Egea García

Realiza una tesis doctoral sobre representaciones de talleres en la pintura europea y americana del siglo XIX y disfruta de una beca del Programa de Formación del Profesorado Universitario (F.P.U.) del Ministerio de Educación, adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. En octubre de 2008 obtuvo el DEA en este Departamento con un TIT que se tituló “Las representaciones de talleres de artistas del pasado en la pintura del siglo XIX”. Su otra línea de investigación se ocupa de la falsificación de arte en el siglo XIX y XX, con especial interés en determinados personajes, como Ignacio León y Escosura o Luigi Parmeggiani, alias Louis Marcy.

Contacto con la autora: megea@ugr.es

La autenticidad confiere a una obra de arte su valor patrimonial, la hace merecedora de especial protección y atención por parte de los poderes fácticos, las instituciones y la sociedad; certificarla es uno de los objetivos primordiales de la investigación, el análisis, estudio y documentación de los objetos integrantes del patrimonio histórico. Cuando se descubre una falsificación, o una atribución errónea de un autor menor a un gran artista, desaparece de las salas de los grandes museos donde antes se admiraron sus cualidades estéticas y puede ser sustituida por otra obra “auténtica” pero menos apreciada: es tal el valor que otorgamos a la cuestión de la autenticidad que el no poseerla puede llegar a ser causa de oprobio de piezas que antes pudieron ser estimadas como magníficas por lo impecable de su factura, lo inigualable de su audacia compositiva o su capacidad para impactar en el espíritu del espectador. Quizá las falsificaciones que han llegado a engañar a los grandes expertos, museos y eruditos sean valoradas algún día en su justa medida, como ha ocurrido en algunas ocasiones, apreciando sus cualidades estéticas y la gran astucia de sus artífices, así como la pasión que determinadas épocas sintieron por el arte, la necesidad que tuvieron de poseerlo. El desarrollo de la investigación y de las nuevas tecnologías contribuye a desvelar cada día la presencia de *fakes* en las colecciones de los museos más prestigiosos del mundo, como la exposición organizada recientemente por la National Gallery de Londres, *Close Examination: Fakes, Mistakes and Discoveries* (del 30 de junio al 12 de septiembre de 2010), en la que han sacado a la luz algunas de las falsificaciones que han estado custodiando, o *Fakes, Forgeries and Misteries* (del 21 de noviembre de 2010 al 10 de abril de 2011), muestra del Detroit Institute of Arts que explora los métodos científicos que se emplean para autenticar e investigar las piezas en museos y colecciones.

El empleo de estos métodos de autenticación no sólo es costoso e inaccesible para la mayor parte de museos, galerías o coleccionistas –además, si se sospecha que una pieza es falsa, el dispendio económico sería doble de confirmarse tal extremo–, sino que aún hay algunos materiales, como los metales y con ellos todas las piezas de orfebrería, que no pueden datarse con métodos científicos. Por eso es imperativo el estudio documental para establecer, no sólo la autenticidad de una obra, sino cómo se producen las mistificaciones o alrededor de qué personajes y circunstancias podrían producirse o haberse producido: conocer no sólo las preferencias y modos de actuación de los falsarios, sino la propia predisposición de determinados clientes en determinados momentos a ser víctimas de una estafa de estas características. Si descubrimos sobre qué anticuarios, marchantes, *amateurs* y coleccionistas –o incluso circuitos puntuales del mercado artístico– se cernió en demasiadas ocasiones la sombra de la duda, podemos llegar a importantes deducciones valiéndonos del análisis visual y estilístico y contrastándolo con la proveniencia de las piezas. El conocimiento de la documentación al respecto deviene fundamental. En este artículo se traza un panorama general de la situación de la falsificación de arte alrededor del siglo XIX –momento clave en la creación de los grandes museos, colecciones y discursos de la historia del arte– en Francia, centro principal de la cultura en estos momentos, por lo que sobrepasa este marco territorial y se extiende por Europa y Estados Unidos a partir de una variada documentación.

El fraude artístico no es un asunto fácil de abordar ni de esclarecer. En primer lugar, porque la ilicitud de la actividad invita a dejar la menor constancia posible de ella; en segundo, porque los propios estafados, al descubrir este hecho, han preferido casi siempre salvar su honra y no hacerlo público. A ninguno de los actores implicados les convenía que se conocieran estos engaños, e incluso en los casos que afectaron a artistas vivos prefirieron no tomar medidas por miedo a sembrar la incertidumbre entre los posibles compradores de sus auténticas obras

(Demolliens, 1926:121). Aunque también la piedad hacia los falsificadores pudo conmover a algunos artistas, como Camille Corot, de quien se cuenta que animó a un comprador de un cuadro falso a no denunciar al falsario, llegando al extremo de darle unas pinceladas delante del cliente para convertirlo en un Corot real (Radnóti, 1999:18-19). La falsificación en general ha existido y existirá siempre, sobre muchísimos más ámbitos que el estrictamente artístico, y, aunque se hable poco de ella, forma parte de la historia del arte y de la conservación y gestión del patrimonio artístico, además de haber podido llegar a inducir errores historiográficos cuando tales falsos han pasado durante mucho tiempo por auténticos (*Ibidem*:35-64). En el proceso, intervienen tres factores fundamentales: los artífices materiales de los fraudes, los intermediarios y los compradores, jugando todos ellos un papel activo en él.

Aunque la mistificación artística existe desde que el primer artista hizo su primera obra (Hoving, 1968:241), el siglo XIX fue la gran era de la falsificación (Jones, 1990:161-233) –a pesar de que muchos de los falsos que se creían de este periodo resultan ser anteriores (Hoving, 1986:241) – y de la gran eclosión del coleccionismo, pues evidentemente no habría falsificadores si no hubiera una demanda de objetos artísticos como la de este momento, especialmente, en la segunda mitad de la centuria y principios de la siguiente. No sólo afectó al campo de las antigüedades, sino también a los creadores contemporáneos, como Camille Corot, de quien se dice que fue el pintor más falsificado. Existen numerosas anécdotas al respecto, como la historia del Dr. Jousseau, que en el momento de su muerte había coleccionado 2.414 pinturas suyas, prácticamente todas falsas (Kurtz, 1983:50-51), o la encuesta citada por el abogado parisino Demolliens, según la cual hacia 1909 existían en Estados Unidos 35.000 lienzos del artista francés (Demolliens, 1926:121), algo a todas luces imposible. Edmond Bonnaffé retrata con estupor la situación hacia 1876: ya no sólo es París la proveedora de estos artículos, sino que se han extendido también a otras provincias francesas, como Lyon y Toulouse. “La falsificación nos ataca por todos los flancos a la vez. París suministra la artesanía del hierro, las encuadernaciones, la platería, los esmaltes, la porcelana china [...], la provincia nos sirve las maderas talladas y las cerámicas francesas; Bélgica, los objetos góticos y los trabajos en metal; España, los escudos y las cerámicas hispano-moriscas; Viena, Francfort, Nuremberg, la orfebrería, las joyas y los cristales de roca. Antiguamente, Italia podía satisfacer la curiosidad del mundo entero; la nuera [Italia] tenía suficientes tesoros para sustraerse a los postizos. Pero los tiempos han cambiado [...]. Ha hecho y contrahecho [falsificado] sin necesidad de ayuda” (Bonnaffé, 1874:9).

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, aparecen una serie de textos que abundan en el fenómeno a partir de los cuales podemos trazar un panorama general de la situación al respecto en este periodo, en qué ámbitos actúan los falsarios y cuáles eran sus procedimientos. El más sorprendente de todos ellos es la revista *Le Connaissanceur*, publicada desde 1907 por Luigi Parmeggiani, más conocido como Louis Marcy [Ilustración 1], con el objetivo de desvelar los fraudes cometidos en el mundo de las ventas de arte; los cometidos por los demás, claro está, no los suyos propios, probablemente una especie de venganza por el descrédito en que cayó su negocio tras la muerte de Escosura¹ y el descubrimiento de 2.500 objetos falsos que la policía encontró en 1903 en su casa (Egea García, 2009:251), como las obras de la Galleria Parmeggiani de Reggio Emilia, cuyos fondos se nutren esencialmente de su legado. No obstante, Marcy-Parmeggiani, bajo los múltiples pseudónimos que emplea para

¹ Ignacio León y Escosura fue un reputado pintor y anticuario asturiano que pasó la mayor parte de su vida en

escribir en la revista (Vidi, Asmodée, etc.), será uno de nuestros principales aliados en este recorrido a través del mundo de las falsificaciones de arte.



Ilustración 01. Luigi Parmeggiani (Reggio Emilia, 1860-1945). Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia.

La génesis de una literatura centrada en el mundo de la falsificación desde un punto de vista especializado se produce en la segunda mitad del siglo XIX con *L'hôtel des commissaires-priseurs* de Champfleury, de 1867. No obstante, con anterioridad, podemos seguir su rastro en el anticuariado y el coleccionismo a través, sobre todo, de distintas obras de teatro que inciden en la misma imagen negativa del *amateur* y del anticuario que luego aparecerá en los escritos de los expertos en la materia. Es el caso de *L'Antiquaire*, anónima y de 1751, y de *L'Amateur* de N.T. Barthe, de 1764; ambas fueron reeditadas en 1870, en plena efervescencia del fraude artístico, por uno de los más importantes coleccionistas de arte de la segunda mitad del Ochocientos, el Barón Charles Davillier, cuya colección, al igual que la de los personajes de estas comedias, no se mantuvo tampoco a salvo de los falsarios. En 1835, Lorans de Brest publicó otra pieza teatral con un tratamiento muy similar del tema, *L'Antiquaire*, y aún encontramos un monólogo de Paul Eudel protagonizado por un *amateur* estafado, *L'Hôtel Drouot*. La aparición del fenómeno en este tipo de comedia popular, cercana al vodevil, indica que las estafas en la compra y venta de antigüedades estaban a la orden del día y no eran desconocidas por el gran público. Los personajes, aspectos y procesos que aparecen se hacen eco de lo que era una realidad plasmada en la ficción teatral y refrendada por los escritos críticos y eruditos de Champfleury, Edmond Bonnaffé, Paul Eudel —el escritor que más esfuerzos dedicó a la indagación en la falsificación artística— y Luigi Parmeggiani. Estos críticos frecuentaban las grandes ventas y a los grandes coleccionistas de su tiempo, como el barón Charles Davillier, especialmente, en el caso de los tres primeros. Con el concurso de todos ellos, hemos conseguido trazar un panorama general de cuanto acontecía en torno al comercio artístico fraudulento en el siglo XIX y principios del XX.

En el campo de las antigüedades de todo género, incluida la pintura, la situación posee unas connotaciones diferentes a los fraudes de arte contemporáneo por la intencionalidad: en el caso de la creación coetánea, la intención engañosa es casi siempre evidente, pero no lo es tanto en el caso de las primeras, cuyos *fakes* pueden producirse de distintas maneras y ser premeditados desde su origen, o no. Por ejemplo, la costumbre de copiar obras de grandes autores para extraer y asimilar las lecciones prácticas de su estilo ha sido y es uno de los

métodos de aprendizaje más comunes; el problema estriba en la toma de la decisión de vender esa copia como un original y en quién recaer. Determinar esta voluntad es extremadamente difícil en muchos casos, como ocurre con las atribuciones erróneas, especialmente, las de obras de taller de grandes artistas consideradas como salidas directa y únicamente de la mano del maestro. La voluntariedad de tales actos es difícilmente discernible, pero está claro que la diferencia de cotización es abismal y que esto pudo propiciar una relajación más o menos consciente en la labor de los expertos y marchantes que velaban por asegurar la calidad de las piezas en el mercado.

A medio camino, encontramos la costumbre, bastante extendida en el Ochocientos y directamente relacionada con el auge de los historicismos, de encargar la fabricación de pastiches histórico-artísticos, con plena conciencia por parte del cliente y el artífice, lo que no impide que se produzcan ciertos desplazamientos respecto a su autenticidad *a posteriori*. Muchos artesanos y artistas no se limitaron a realizar estos pastiches, sino que aprovecharon su habilidad para ir más allá y cometer fraudes. Los buenos falsarios acudirán a la hábil reproducción de obras desaparecidas pero reseñadas en inventarios o documentos de distinto tipo, al recurso del hallazgo o a la creación de objetos completamente nuevos pero adscribibles a un periodo o maestro determinado, captando el espíritu de la época o artista a falsificar, como fue el caso de los Vermeer que pintó Van Meegeren (Rousseau, 1968:247). Finalmente, existe el *hoax*, una patraña, un engaño para desacreditar a una institución o individuo y que consiste en realizar una falsificación pero dejando algunas huellas para evidenciar con posterioridad a la autenticación del objeto su carácter de falso (Groom, 2004:vii), como ocurrió con el Rembrandt hecho con pintura sintética por Theo van Wijngaarden para vengarse de Abraham Bredius (Radnóti, 1999:21-23). De manera análoga, la *ekphrasis* de las obras desaparecidas fue una fuente evidente y de gran valor para la mistificación.

1.- LOS FALSARIOS

Las razones del falsario son tan diversas como las de cualquier otro tipo de artista creador; la falsificación puede estar vinculada a la ambición social y profesional y motivada por el propio placer que les produce ser capaces de engañar, por odio o, según el momento, por existir diferentes conceptos de autenticidad (Grafton, 1993:47-52). Paul Eudel decía en 1884 que “la falsificación responde a verdaderas necesidades [...]. Hace falta que el número de antigüedades aumente en razón del de los *amateurs*; se trata de mecerlos en ilusiones en vez de querer impedir que los ingenuos compren antiguallas vendidas por estafadores de profesión” (Eudel, 1884:1)².

La ingenuidad de los clientes y sus ansias de hacerse con toda clase de objetos fabulosos que singularicen y enriquezcan su colección y su prestigio no son los únicos elementos necesarios para llevar a cabo el timo: la predisposición del ánimo del estafado es muy importante. Para ello, los falsarios contaban con la adulación, su encanto personal, el despliegue de su erudición histórico-artística y los regalos que precedían a las ventas de los fraudes. Así, por ejemplo, podemos verificarlo en la citada obra de Lorans de Brest, donde Vilman, el mistificador, halaga a Romano su condición de experto en repetidas ocasiones, o en el caso

² Esta traducción, como las demás que aparecen, son obra de la autora.

del artista y falsificador español Ignacio León y Escosura (Egea García, en prensa), cuyo don de gentes le abrió las puertas de la alta sociedad (Reyero, 1993: 274).

Profundizar en la figura de Ignacio León y Escosura [Ilustración 2] como posible falsario es muy complicado, pues parapetó su dedicación al comercio de falsos artísticos tras sus socios Luigi Parmeggiani y Blanche, o Marie-Thérèse, nacida Filieuse, después señora y viuda de Escosura. Llegó a ser un reputado *connaisseur* de pintura y otras antigüedades, coleccionista y marchante (Egea García, en prensa), un hombre de mundo, viajero impenitente y políglota; una figura que responde al tipo de experto que dibuja Paul Eudel como erudito admirable, versado en todas las ramas del arte, escritor delicado y conversador encantador, para el cual ninguno de los diferentes ámbitos de la curiosidad poseía secreto alguno. El erudito sobre el que habla Eudel era un respetado conservador de un gran museo que queda en el anonimato, azote de los mistificadores, hasta que su destino se trueca al convertirse en marchante de arte (Eudel, 1907:22-23) ; las suertes truncadas abocarán a otros al mundo de la falsificación.

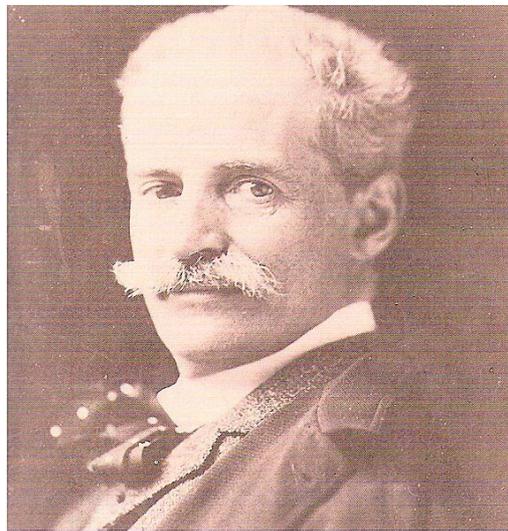


Ilustración 02. Ignacio León y Escosura (Oviedo, 1834-Toledo, 1901). Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia.

La novela de Auguste Germain, *Madame Brazzers, antiquaire*, nos presenta a un tipo de falsario, Hubert Gyriès, que incide en la imagen del falsificador como alguien con un gran encanto personal, físicamente atractivo, amable, atento, generoso y elocuente, a la vez que se aproxima a la descripción de Champfleury del *truqueur* como “un hombre de la época de las novelas picarescas; su sentido moral es de hace dos siglos. Se entusiasma con los héroes de las novelas de Cervantes, de Quevedo, de Le Sage, todos amables bribones que, en las novelas y en las obras de teatro del siglo pasado, hacían trampa en el juego, vivían a costa de las

mujeres, personajes clásicos que la policía correccional ha despojado hoy de su prestigio [...]. Y ahí tenemos a todos nuestros galanes conducidos por dos guardias municipales a la Conciergerie, sin miramientos por sus puños de camisa, sus pecheras, sus sortijas, sus cajas para el tabaco, sus bellas maneras y su agradable aspecto” (Champfleury, 1867:181-182).

Champfleury dedica todo un capítulo de *L'hôtel des commissaires-priseurs* al falsario, cuya imaginación alaba, y cuenta que “el tramposo tiene una viva inteligencia, demasiado viva y mal equilibrada. No tiene más sentido moral que los Scapinos del antiguo teatro francés. Se mueve en la argucia como pez en el agua, engañar es su diversión suprema, y no engaña para

enriquecerse, sino para alegrarse el corazón y llevar una sonrisa hasta sus labios delgados” (*Ibidem*, 166). Champfleury aprecia tanta audacia en los *faussaires* que incluso la ve reflejada en la fisonomía de dos de ellos y afirma admirarlos porque no trabajan por el dinero y porque son meditativos como los filósofos y soñadores como los poetas. No se muestra en ningún momento especialmente duro con los falsarios, sino que es una gran admiración por ellos lo que se desprende de sus escritos, llegando a considerarlos curiosos universales a la altura de cualquier espíritu renacentista cuando dice que el falsificador es un artista fracasado al que “sus facultades lo han empujado hacia demasiadas artes a la vez, sus manos siguen demasiadas direcciones. Ama las encuadernaciones hermosas, los autógrafos, las armas, los cuadros, las cerámicas. Es un curioso universal” (*Ibid.*, 167). Este tipo se corresponde ampliamente con el de Marcy-Parmeggiani, a quien la policía londinense apodó *le Beau Louis* (Blair y Campbell, 2008:37), y con quien parece ser su mentor: el pintor y anticuario español Ignacio León Escosura (Egea García, en prensa).

Éste es el arquetipo de falsario más extendido y quizá el más común: el del artista de segunda o el artista fracasado que se dedica o se ve abocado a ocuparse en la mistificación para ganarse la vida. En 1884, Paul Eudel sigue a Champfleury –aunque con connotaciones mucho más negativas que éste– al describir al *truqueur* como alguien “desprovisto de sentido moral, pero casi siempre dotado de una viva inteligencia, como los scapinos de la antigua comedia, es a veces un artista fracasado; en la estafa encuentra consuelo y una suprema diversión. Pintor de brocha gorda herido e incomprendido, se vanagloria y se cree el igual de los antiguos maestros de los que realiza sus pastiches de manera ultrajante. Abusando de sus derechos, habla con orgullo de los timos que ha realizado a eruditos y maníacos prendados de lo viejo. Si puede lograr que sus obras sean aceptadas por los príncipes de la ciencia, bajo pomposas atribuciones, su alegría ya no conoce fronteras [...]. Su imaginación, siempre sobreexcitada, sigue siendo eternamente fértil en invenciones, como podremos fácilmente constatar, cuando lleguemos, por la variedad y la audacia de las supercherías a las que recurre” (Eudel, 1884:4). Tales son los casos de Theo van Wijngaarden (Radnoti, 1999:21-23) o el de Ignacio León y Escosura, también similar al de Marcy-Parmeggiani, “el anticuario anarquista”. En esta descripción del mistificador tipo, Eudel refiere cómo un falsario se jacta de haber vendido obras espurias al museo Kensington, actual Victoria & Albert de Londres. Precisamente, el caso real más conocido y mejor documentado al respecto es el de Marcy-Parmeggiani (Blair y Campbell, 1983:70; Blair y Campbell, 1992:134), por lo que no se puede descartar que Eudel pensara en él solo o en su asociación con Escosura cuando escribía al respecto, pues es seguro que el pintor asturiano y Eudel se conocían (Egea García, en prensa).

La gran movilidad y el cosmopolitismo de personajes como Marcy-Parmeggiani y Escosura explican en gran medida el auge de las falsificaciones artísticas a finales del siglo XIX y principios del XX, un momento en que los transportes avanzan a pasos agigantados, pero en el que aún existen pocas personas que puedan funcionar como conectores entre distintos países europeos, del Próximo Oriente y ultramar. Ignacio León y Escosura nació en Oviedo en 1834, pero su actividad como pintor, coleccionista y anticuario se desarrolló fundamentalmente en París, ciudad desde la que viajaba constantemente a España, Inglaterra, Italia o Estados Unidos para ocuparse de sus negocios. Discípulo aventajado de la Academia de San Fernando de Madrid, marcha pronto a París y comienza a exponer en los Salones desde 1866, beneficiándose del gran momento que vive la pintura de corte académico en el mercado, especialmente desde que en 1871 permanece en París durante la entrada de las

tropas de Versalles y pinta la única imagen tomada en vivo del fragor de la batalla [Ilustración 3], lo que supondrá la cumbre de su éxito y su fama. Hacia finales de los años ochenta, el declive del gusto por la pintura académica afecta también a Escosura, que comienza a figurar cada vez más como anticuario y menos como creador, y que se queja de la baja cotización y la poca importancia de su obra [Ilustración 4], lo que podría haberlo conducido a esta dedicación ilícita para poder mantener el tren de vida al que se había acostumbrado, frecuentando y formando parte de los más selectos círculos en París y Estados Unidos (*Ibidem*, en prensa).



Ilustración 03: Ignacio León y Escosura, *La calle Rivoli en la mañana del 23 de mayo, 1871* (en paradero desconocido).



Ilustración 04. Ignacio León y Escosura, *El estudio de Velázquez*, hacia 1869. Óleo sobre lienzo, 307 x 236 cm. Colección particular.

Pese a su colaboración con Escosura, todos los méritos de sus fraudes se los llevó Louis Marcy, cuya producción está atribuida al taller de Louis Marcy en la Galleria Parmeggiani de Reggio Emilia (Blair y Campbell, 2008) o en el Metropolitan de Nueva York, otra de sus célebres víctimas. En el Metropolitan hay varios objetos de su estudio adscritos a la Edad Media: una *Virgen con el niño* de marfil supuestamente gótica [Link 1]³, como también lo es

³ Louis Marcy, *Virgin and Child*, ca. 1880-1900. Accession Number:17.190.295.

un cuerno para beber fantásticamente decorado y esmaltado [Link 2]⁴, una hebilla de cinturón con esmalte con las armas de la familia Pontieu pretendidamente relacionada con la esposa de Eduardo I de Inglaterra (Leonor de Castilla) [Link 3]⁵ y un cuchillo de caza con su afilador y su funda de piel compañeros [Link 4]⁶. Además, en Los Claustros del Metropolitan se exponen otras piezas de gran calidad, como un relicario del sepulcro de Santa Bárbara doblemente firmado como “Jelîass aeMder” [Link 5]⁷, un espejito de sólo diez centímetros de plata dorada y esmalte translúcido con las armas de Lusignan de Poitou e Inglaterra [Link 6]⁸ y un magnífico atril de plata [Link 7]⁹. Las últimas piezas fueron compradas en distintos momentos de los años cincuenta por el museo y las anteriores proceden esencialmente de donaciones de J. Pierpont Morgan, director del Metropolitan durante varios años, y Jacob S. Rogers (Rogers Fund).



Link 01. Louis Marcy, *Virgen con el Niño*, 1880-1900 (estilo del siglo XIV). Marfil, pintura. 36.8 x 16.5 x 12.7 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

⁴ Louis Marcy, *Drinking Horn*, ca. 1880-1900. Accession Number: 17.190.507.

⁵ Louis Marcy, *Belt Hook*, c. 1880-1900. Accession Number: 48.13.

⁶ Louis Marcy, *Hunting Knife, Sharpener, and Sheath*, ca. 1880-1900. Accession Number: 50.119a-c.

⁷ Louis Marcy, *Reliquary Shrine of Saint Barbara*, ca. 1880-1900. Accession Number: 55.1.

⁸ Louis Marcy, *Mirror*, ca. 1880-1900. Accession Number: 50.7.4.

⁹ Louis Marcy, *Lectern*, ca. 1880-1900. Accession Number: 54.85.



Link 02. Louis Marcy, Cuerno para beber, 1880-1900 (estilo del siglo XV) . Cuerno, plata, esmalte. 33.6 x 32.6 x 13.6 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.



Link 03. Louis Marcy, Hebilla de cinturón, 1880-1900 (estilo del siglo XIV). Esmalte champlevé, plata dorada. 13 x 2.8 x 2.6 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.



Link 04. Louis Marcy, Cuchillo de caza, afilador y funda, 1880-1900. Acero, madera, plata dorada, esmalte champlevé, funda de piel labrada, cordón rojo. 7.5 x 43.6 x 3.2 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.



Link 05. Louis Marcy, Sepulcro relicario de Santa Bárbara, 1880-1900 (estilo de los siglos XIV-XV). Plata. 37.6 x 29 x 14.8 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.



Link 06. Louis Marcy, Dorso de espejo, 1880-1900 (estilo del siglo XIV). Plata dorada y esmalte translúcido. 37.6 x 29 x 14.8 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.



Link 07. Louis Marcy, Atril, 1880-1900 (estilo del siglo XV). Plata. 28.6 x 36.8 x 27.9 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

Champfleury retrata al falsario de un modo un tanto idílico y con gran admiración como alguien que falsifica por el mero placer que ello le reporta y aún por orgullo nacional, no por dinero: “c’est de l’art pour l’art” (“es el arte por el arte”) llega a decir (Champfleury, 1867:181). Asegura que su única recompensa es saber que ha llevado su estafa a buen término y dibuja una estampa curiosa que lo sitúa como un pobre diablo que no come todos los días, en una humilde habitación llena de polvo, “iluminado por un miserable sebo, acodado sobre una mesa coja, hojeando algún libro de química. Estudia el arte de imitar papeles viejos copiando las filigranas de la época, o inventa alguna tinta amarilleada para castigo de los aficionados a los autógrafos, o investiga algún barniz rojizo para untar cuadros modernos. Como Palissy, es un hombre que sacrifica su última silla para calentar un pequeño horno situado en una esquina, donde el fuego esmalta lentamente la cerámica; las personas que frecuenta son pobres diablos a los que hace trabajar hablándoles de futuros millones. Durante el día, recorre los museos, las bibliotecas, las salas de venta. Estudiando sin cesar, analizando,

comparando; tramposo a la vez que sabio, inventor, poeta; el tormento al que ha sometido a su cerebro hubiera bastado para hacer de él un hombre ilustre, si no hubiera nacido tramposo, es decir, para engañar” (*Ibidem*, 165-173). La figura del falsario también podía ocultarse bajo la apariencia de un *chineur*, oficio consistente en “viajar por Francia y el extranjero, sacar los muebles viejos de las cuadras, los cuadros antiguos de los desvanes, los relicarios góticos de las iglesias, las lozas de las cocinas, los cristos bizantinos de las sacristías, las pitilleras de los cajones de las viudas” y que “busca por cuenta de otros marchantes; sus hallazgos pasan de sus manos al escaparate de una de las ricas tiendas de curiosidades del quai Voltaire o de los bulevares” (*Ibid.*, 158-159).

Paul Eudel y todos los autores que escribieron sobre mistificación artística, empezando por Champfleury, comparten gran cantidad de puntos de vista y evidencian el conocimiento de sus respectivas obras al respecto, pero la imagen del falsario que pinta Eudel carece del aura romántica y heroica con que la rodeaba Champfleury. En *Le truquage*, clama por la magnitud que alcanza la falsificación de curiosidades en el momento y afirma con rotundidad que hay que pararla; ha llegado a tal punto que “no hay gabinete célebre que no encierre algunas taras. Pese a la habilidad de sus conservadores, todos los museos de provincias e incluso los de París no han podido sustraerse. Incluso el gabinete de medallas de nuestra BN [Biblioteca Nacional] posee un cierto número de piezas notoriamente falsas”. Piensa que los falsarios son un peligro para los marchantes honestos, los *amateurs* y el comercio de antigüedades, y se lamenta de su impunidad legal (Eudel, 1884:2-4).

2.- LOS EXPERTOS Y LOS MARCHANTES

La figura del *connaisseur* como un *amateur* informado y apasionado emergió plenamente en el siglo XVIII, aunque tuvo precedentes en momentos anteriores (Sutton, 2004:29). En el Ochocientos, el número se multiplica y surge como una profesión especializada en mayor o menor medida: “Al mismo tiempo que el número de falsificadores aumentaba, aquél de los expertos crecía, sin que pueda decirse: ‘Esto ha engendrado aquello’, o que al menos lo ha frenado, como lo demandaría la simple lógica” (Eudel, 1907:20). Las compras importantes de falsos las realizaron los grandes marchantes, que casi siempre eran considerados también expertos, pudiendo servirse además de la opinión de uno o varios independientes. He aquí el gran nudo gordiano del asunto que nos ocupa: hasta qué punto los expertos y marchantes son cómplices de los falsificadores, hasta qué punto son conscientes de que pueden estar vendiendo una obra falsa. A primera vista, la lógica indica que un gran marchante o un experto reconocido no pondría en peligro su reputación, pero un análisis más profundo de la situación pone seriamente en tela de juicio esta hipótesis.

Champfleury comienza su capítulo dedicado a los marchantes en *L’hôtel des commissaires-priseurs* advirtiendo de su poca honestidad, y coincide con Paul Eudel en su apreciación del espectacular aumento del número de marchantes: “Hace treinta años, no eran más de quince; hoy se cuentan diez en cada calle” (Champfleury, 1867:153). Considera que los marchantes eran más bien víctimas de los *amateurs*, y entre los que asisten a las ventas del Hôtel Drouot, distingue entre aquéllos que están especializados en un tipo determinado de mercancías y los que compran de todo, que son los que proliferan, según Champfleury, a causa del propio proceder y las características de los *amateurs*. A estos marchantes les culpa del excesivo aumento de los precios, pues no están interesados más que en cobrar su comisión del cinco

por ciento a los pequeños marchantes que tratan directamente con los compradores (*Ibidem*, 128-129 y 160-162).

Edmond Bonnaffé denuncia el talento malversador de los falsarios y los intermediarios, que les pagan precios irrisorios por sus producciones a quienes las fabrican, lo que los mantenía en la miseria y la pobreza, y se hace eco de la opinión de su amigo B..., que culpa directamente a los intermediarios, pues los artífices de los fraudes no engañan a quien les compra, que es quien miente a su clientela (Bonnaffé, 1874:11-12). Marcy-Parmeggiani arremete en un sentido muy similar contra los *connaisseurs* y los marchantes, a quienes acusa de haberse constituido en *bandes noires*¹⁰, de ser “los enemigos natos de toda transacción honesta o lícita; para estos individuos que son la peste de las salas de venta, la plaga de los museos y los coleccionistas; quienes arruinan sin vergüenza a los infelices vendedores y que engañan impúdica e impunemente a sus clientes” (La Rédaction, 1907:1). Además, afirma que “expertos, tasadores, voceadores y porteadores están todos, de mal grado o de buen grado, ligados a las *bandes noires* compuestas de marchantes e intermediarios oscuros” y que “todos los impuestos que deben abonarse dejan a los pobres vendedores prácticamente en la ruina” (Vidi, 1907:3).

Las razones que da Marcy-Parmeggiani para dudar de muchas de las ventas de grandes maestros son más que lógicas a la vista del elevadísimo número de obras que ofrecen ese perfil, especialmente en algunas de las que habla en *Le Connaisseur*. “Ni en sus más ambiciosos sueños, los grandes artistas habrían llegado nunca a vislumbrar la fecundidad gloriosa que las generaciones futuras atribuirían a su genio”, dice, y aclara que son los expertos los responsables de declarar la autenticidad de estos fraudes de todo género (*Ibidem*, 1). Ellos son quienes conducen las transacciones e influyen en el precio de las mercancías después de haber confeccionado el catálogo y confirmado la autenticidad de piezas en cuyas compras están directamente interesados, como el caso del marchante y experto Charles Sedelmeyer, quien supuestamente llegó a adquirir unos cien Rembrandt durante el ejercicio de su actividad comercial hasta 1907 (Asmodée, 1907:3). Charles Sedelmeyer era uno de los marchantes de pintura, antigua y contemporánea más importantes del mundo y fue objeto de críticas reiteradas por parte de Marcy-Parmeggiani en *Le Connaisseur*, especialmente, a raíz de la gran subasta de su colección en 1907. Marcy hace hincapié en la indispensable alianza de marchantes y expertos como L. Roger Miles, que elabora el catálogo de la subasta con los cien Rembrandt de Sedelmeyer –catálogos que eran sufragados y editados por el mismo Sedelmeyer–, al que ataca por su falta de erudición y formación, dando motivos más que razonables para dudar de la autenticidad de las pinturas, aunque sin llegar a afirmarlo tajantemente (*Ibidem*, 3). Edmond Bonnaffé, en un artículo para *L'Art* publicado como suelto después, relata incluso cómo pastiches realizados por hábiles artistas son malversados por los marchantes para venderlos como obras originales (Bonnaffé, 1874:7).

En su crítica a la venta Sedelmeyer, Marcy se asombra ante la proliferación de grandes nombres de la escuela francesa e inglesa que pueblan la colección y asegura que “si, en vez de tener lugar en sus galerías de la rue de La Rochefoucauld, la venta Sedelmeyer se produjera en el Louvre, en el Salón Carré y delante de los incomparables cuadros que adornan sus muros, es bastante probable que la comparación habría ahogado y apagado rápidamente el fuego de las pujas” (Vidi, 1907a:1). A la tercera sesión de la venta no concurre ni un solo

¹⁰ Asociación de especuladores y malhechores.

especialista, ni un responsable de alguna institución reputada y, sobre los cuadros de escuela holandesa que se iban a subastar, Marcy-Parmeggiani considera que es algo “completamente escandaloso y—disculpen la expresión — hace falta tener auténtico *morro* para burlarse del público hasta tal punto”, y declara que es “una evidencia flagrante que una sola paleta ha servido a la vez al colorido y a los fondos idénticos que se exponen sin vergüenza — y por docenas— en los muros de los salones del hôtel Sedelmeyer. La única cosa que varía es la firma” (Asmodée, 1907a:10). Hablando de la última sesión de esta venta, plagada de pinturas de Rubens, Rafael, Rembrandt, Reynolds, Gainsborough, Tiziano o Botticelli, entre otros, asesta el golpe de gracia al marchante, que “ha ‘recogido’ pintores que han renunciado a parecerse a sí mismos para adquirir falsos aires de familia con artistas cuya interpretación pictórica es diametralmente opuesta a la suya”, y añade que “los flamantes nombres que se suceden en el catálogo prueban que es cada vez más urgente defender a los grandes artistas de tiempos pasados de tantos homónimos”. De los Tiziano, dice Parmeggiani que “si Carlos Quinto viera los de la colección Sedelmeyer, en lugar de inclinarse, en un gesto inolvidable, delante del célebre pintor para recoger su pincel caído, el gran emperador habría hecho recoger el pincel a sus arqueros y lo habría hecho encerrar en una jaula de hierro, exactamente como Luis XI le hizo al cardenal La Balue” (Asmodée, 1907b, 18). A estas alturas de su carrera, tras su relación con Escosura y su implicación en el comercio de antigüedades fraudulentas, Parmeggiani era todo un experto en arte y en falsificaciones, pues él mismo fue un falsario descubierto al menos en un par de ocasiones (Egea García, 2009:251; Egea García, en prensa). Con su serie de artículos, consigue que se cuestione a Sedelmeyer y que el tasador de esta venta, Paul Chevalier, decline públicamente toda responsabilidad respecto a la autenticidad de las piezas, con el consecuente resentimiento de los precios (Anónimo, 1907:24). El examen visual de las reproducciones de los cuadros de los catálogos de las sucesivas ventas es suficiente para ver que Parmeggiani no erró, pues algunas parecen clamorosamente falsas.

En *Le Connaisseur*, Parmeggiani aborda, como Champfleury, la cuestión de la confianza en el juicio de un tipo de experto muy difundido en el momento, que es el no especializado, el que asegura tener un profundo conocimiento de todas las épocas y periodos de la historia del arte (Asmodée, 1907c:1). En los años sesenta, Ralph F. Collin, *trustee* y vicepresidente del Museo de Arte Moderno de New York y vicepresidente administrativo de la Art Dealers Association of America, aseguraba que el verdadero experto no pretende saberlo todo (Easby y Colin, 1968:257). Pero incluso los especialistas en determinados periodos serán víctimas de estafa, como cuenta Paul Eudel al respecto, por ejemplo, de determinados fraudes adscritos a épocas prehistóricas, como el caso de las hachas de sílex de Boucher de Perthes o el gran escándalo de los enterramientos de Beauvais (Eudel, 1884:10-34), entre otros muchos de prácticamente todas las épocas y procedencias por las que el coleccionismo se ha interesado.

Champfleury arremete frontalmente contra los expertos del Hôtel Drouot, a quienes no se exigía ningún tipo de titulación para el ejercicio de su labor, afirmando que es necesario inventarles cualquier nombre salvo el de expertos. Para ellos, no hay más que dos fórmulas de juicio: “il est pur, messieurs” (“es auténtico, señores”) o “c’est un vrai tableau” (“es un cuadro auténtico”). También cuenta que tienen diversas máscaras, que creen ejercer un sacerdocio y que se piensan infalibles; unas críticas que luego continuará en el mismo tono y sentido Marcy-Parmeggiani. Ninguno de los tipos de experto que describe Champfleury es fiable, bien por exceso o por defecto (Champfleury, 1867:127-133). En el Hôtel Drouot, no faltan “financieros que compren Rembrandts pintados en Batignolles o Rafaeles bosquejados en

Barbizon. No faltan *connoisseurs*... que no se conocen ni palomas¹¹ a las que les gusta que se las desplume” (Eudel, 1882a: 1).

Sea como fuere, el silencio guardado por los marchantes y expertos envueltos en casos de falsificación es fácilmente comprensible, ya que su reputación y su carrera estaban en juego, llegando al punto de casos como el de Hofstede de Groot, que dio por bueno un *fake* de Frans Hals realizado por Wijngaarden y que finalmente adquirió tras conocer que era falso (Radnóti, 1999:22). Los “malentendidos” también podían arreglarse entre caballeros sin que el asunto terminara en escándalo: por ejemplo, el caso que afectó al barón Charles Davillier [Ilustración 5] con un falsificador de damasquinado, que pudiera ser Ignacio León y Escosura, y que se resolvió con el reembolso del importe abonado y la devolución de la obra al falsario, tras una amenaza por vía epistolar (Eudel, 1884). Varios teóricos, como Otto Von Falke, señalan que la devolución al comerciante o la reconducción al mercado de arte ha sido el destino más común de los fraudes descubiertos (Von Falke, 1922:8). No obstante, no fue siempre así, hubo querellas y juicios contra falsarios, como el caso del falso obelisco adquirido por M. Levallois, en cuyo proceso el mistificador que ejecutó la escultura intentó demostrar que estos trucos formaban parte del comercio de antigüedades (Champfleury, 1867:177-180), o la rocambolesca querrela de Marcy-Parmeggiani contra John Sweeney en 1905 por acusarlo de ser el buscado anarquista Luigi Parmeggiani, quien realmente era, pero desplegó toda clase de argucias para demostrar que tal extremo era falso, con lo que sorprendentemente, salió vencedor del lance, aunque en 1914 en *Le Connoisseur* reconociera abiertamente que Louis Marcy siempre había sido Luigi Parmeggiani (Blair y Campbell, 2008:21-32).

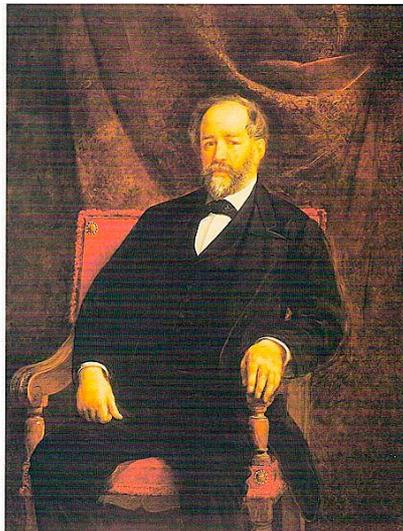


Ilustración 05. Ignacio León y Escosura, Retrato del barón Charles Davillier. Óleo sobre lienzo, 145 x 103. Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia.

3.- LOS COLECCIONISTAS Y LOS *AMATEURS*

“Siendo la gran vanidad del *amateur* especular y adquirir objetos de arte que le supongan una *buena posición*, el marchante ya no tiene razón de ser”, por tanto, cuando es víctima de un fraude, el aficionado no está libre de culpa: hubo tal demanda de obras artísticas del pasado y

¹¹ *Pigeon* es la palabra que emplea Champfleury, que familiarmente significa “primo”, en el sentido de alguien bobalicón que es fácilmente engañado.

contemporáneas que los falsarios tuvieron que poner todo el esfuerzo y el empeño necesarios para cubrirla. A esta circunstancia hay que añadir que, en la segunda mitad del siglo XIX, “los aficionados aumentan; pero van ellos mismos al mercado, es decir, al Hôtel Drouot. No pagan más que los marchantes, terminan por comprar *a ojo* y no tienen ningún motivo para comprar en una tienda un objeto de arte, gravado de impuestos de registro, localización y negocio”. Champfleury estima demasiado caprichosos a los *amateurs*, que no quieren pagar el gasto adicional que supone comprar en la boutique de un marchante y que, si bien antes aquéllos eran las víctimas de éstos, la situación estaba en ese momento invertida (Champfleury, 1867:154). Se queja de que, exceptuando a una veintena de ellos, son todos “ignorantes, especuladores, tacaños, charlatanes, detractores, soñadores, gruñones”, que se guían por fruslerías tales como la materia poco usual sobre la que aparecen pintadas las piezas o por la mera rareza que ofrecen. O aficionados que adivinan pinturas de grandes maestros ocultas bajo repintes, a quienes considera unos maníacos que destruyen colecciones enteras de cuadros en su eterna búsqueda de un Rafael: “Igual que los descubridores de fuentes, sabe bajo qué pinturas se encuentran los Rafael. Jamás ha encontrado nada, ni lo encontrará, pero él tiene el secreto, y muere un día, llevándose su secreto a la tumba”. Otro tipo de *amateur* es el que está constantemente comprando obras y deshaciéndose de otras, que tiene “un cierto sentido del arte que teme embotar por la saciedad; también sabe variar sus placeres y disfrutar de una pintura acorde con su fantasía”, un *amateur* que “sabe descubrir las obras ignoradas” y que vuelve a vender cada pieza “cuando juzga que la armonía se ha fijado en su cerebro” (*Ibidem*, 6-12). Junto a ellos, existe el coleccionista de objetos que aprecia antes por su valor histórico o su carácter de reliquia moderna que por su calidad artística, como es el caso de dos pares de tijeras de María Antonieta, vendidas unas por Ignacio León y Escosura en New York (Egea García, 2009:251) y otras por Sedelmeyer en París, o la cuchara de madera de la que se sirvió la malograda reina durante su prisión (Champfleury, 1867:12-13), cuya autenticidad no sería difícil poner en entredicho.

Poco después de Champfleury, Edmond Bonnaffé culpa del auge de la falsificación artística a la excesiva pasión de la época por las antigüedades: “Decididamente, el siglo XVI es una mina inagotable ¿Quieren ustedes cascos, escudos, espadas, corazas, mazas o martillos de armas? El momento es bueno; vienen de España, Italia, Suecia, quizá de Belleville y de Montmartre. Todos están tallados, dorados, repujados, damasquinados; todos han debido pertenecer a príncipes o soberanos; da miedo. Al contar estas maravillas, al seguirlas, se descubre qué ha sido de ellas, el antiguo gabinete de armas del príncipe Soltykoff no está en el comercio; el del conde de Niuewerkerke pertenece a Sir Richard Wallace; los Rothschild de París, de Londres y de Viena, los Doria y los Trivulzi conservan religiosamente su tesoro, el señor Riggs guarda el suyo para América, el señor de Beaumont se suicidaría antes de desmembrar su colección; como la vieja guarda, él guarda y no vende” (Bonnaffé, 1874:5).

4.- LAS FALSIFICACIONES: EL PROCESO DE ENGAÑO

La mayor o menor calidad de los falsos es un elemento más o menos imprescindible en el proceso de engañar al comprador, pues depende de quién sea éste, de su grado de especialización y de las personas involucradas. Además de la calidad de la pieza, es necesario tener uno o varios secuaces que avalen la transacción y una procedencia para la obra que pruebe su autenticidad y que no sea fácilmente constatable, lo que en momentos anteriores era mucho más fácil que ahora.

Inventar una historia sólida y creíble es uno de los elementos indispensables de los grandes timos en arte. Obras como *Trucs et Truquers* o *Le Truquage* de Paul Eudel están llenas de relatos de estos procedimientos, de lo más variados según las coordenadas de espacio y tiempo a las que se pretende adscribir el fraude. Champfleury, en su defensa de los mistificadores, cuenta cómo uno de ellos quiere ayudar a su madre anciana y pobre e inventa –para vender un falso Greuze a un hombre rico– que ésta había sido gobernanta de un noble del que el pintor había hecho un retrato; como herencia del noble le habría quedado una modesta pensión expresamente condicionada a no separarse jamás del retrato. El bienintencionado falsificador dice al *amateur* haber encontrado a ambos, la mujer y el cuadro, por casualidad, pero, dadas las circunstancias, la pintura no podía venderse; de este modo, el *faussaire* consigue que el apasionado de Greuze acoja a su madre en un pabellón y le dé una renta de doscientos francos (Champfleury, 1867:171-173).

La venta nunca debía aparecer como algo demasiado fácil para no despertar el recelo del cliente, debía presentarse algún obstáculo, aunque al final siempre se salvaba. Uno de los trucos más recurrentes en estas operaciones es el uso de ganchos, incluso en las subastas públicas: contar con alguien que fingía estar totalmente convencido y dispuesto a ofrecer cualquier suma por el fraude era una de las maneras más seguras de asegurarse la precipitación del comprador por adquirir la obra ante la posibilidad de perder una gran oportunidad. Charles Monselet cuenta cómo en la venta de un supuesto Rembrandt en el Hôtel Drouot, la intervención de dos pillos que pujan con cifras quiméricas respecto al verdadero valor de la pieza provoca, con la colaboración del experto de la sala y el *commissaire-priseur*, que el precio del Rembrandt se dispare de manera astronómica, pese a la resistencia de la mayoría de los asistentes (Monselet, 1884:i).

La credibilidad del Hôtel Drouot, la casa de subastas más importante del momento, cuya actividad comienza en el siglo XIX y continúa hoy, sigue en tela de juicio al estar siendo intervenida en la actualidad por el gobierno francés a causa de su ejercicio de “un comercio ancestral con objetos robados”; dos *commissaires-priseurs* están acusados de asociación de malhechores, robo y encubrimiento (Noce, 2011:en línea). A mediados del siglo XIX, el Hôtel Drouot, era “un laberinto sin fin en el cual el paseante pasa y repasa por los mismos circuitos” –lo cual se puede comprobar una y otra vez rastreando la proveniencia de numerosísimas obras que se encuentran en colecciones estadounidenses, muchas fraudulentas o reatribuidas a maestros menores respecto a aquéllos bajo cuya atribución fueron adquiridas–, a la vez que determinó un alza abusiva de los precios (Champfleury, 1867:160-162). En el Hôtel Drouot existían las llamadas ventas *de report*, las de objetos que sobraban en las tiendas de los marchantes, para las cuales varios de ellos se ponían de acuerdo. En ellas, los objetos debían endosarse a cualquier precio y eran transacciones poco fiables en las que solían debutar los expertos de esta casa de subastas (*Ibidem*, 127-130).

En 1882, apareció un opúsculo de Paul Eudel titulado precisamente *L'Hôtel Drouot*, un pequeño monólogo acerca de un *amateur* escrito por el que fue uno de los mayores concedores de esta casa de ventas. Paul Eudel publica un tomo anual desde 1881 hasta 1888, en los que comenta las principales transacciones, el ambiente, las incidencias y en general todo lo que ocurría en el Hôtel Drouot, prologado por críticos y concedores de la talla de Jules Claretie, Champfleury o Edmond Bonnaffé. El monólogo fue estrenado en el Palais Royal; el protagonista es un aficionado al arte que acude a una subasta del Hôtel Drouot, con demasiado orgullo y confianza en sí mismo y su experiencia. El texto contiene y refiere

prácticamente todos los elementos que se detectan en el proceso de engaño en el mercado de arte en esta época y que venimos analizando a través de distintos autores. El aficionado abandona contento el Hôtel Drouot con un Rubens bajo el brazo, diciéndose: “¡Ah! Soy un pícaro... me las sé todas... hay atontados que se dejan embaucar. Yo no” (Eudel, 1882a: 1). Con tal seguridad en su juicio, había apreciado que era el único *amateur* en una sala llena de marchantes, que inspeccionan el cuadro minuciosamente, pero a la hora de pujar, es el único que lo hace. Se percata de los gestos de satisfacción y complicidad del voceador y del tasador, el *commissaire-priseur*, pero no de que es el único realmente interesado en comprar, tales son su emoción y su predisposición.

El aficionado cree que gracias a la aparente indiferencia que mostró antes de empezar la subasta ha conseguido engañar a los marchantes. Pero nada más lejos de la realidad: una vez que llega a casa y contempla la obra, ufano al principio de su astucia y su adquisición, comienza a darse cuenta de que no es Rubens. Relee el catálogo de la subasta y comprueba con sorpresa que sólo figura como una atribución. Desafiante, frota con saliva el barniz del cuadro y obtiene *noir de fumée* y zumo de regaliz -empleados para conseguir envejecer el aspecto de una pintura reciente- y siente el olor de la trementina fresca; el paisaje de fondo no es otro que el del bosque de Bondy, a unos quince kilómetros de París. Descubierta el engaño, arremete contra el Hôtel Drouot, “la Torre de Nesle de los tiempos modernos, donde se despelleja a la gente a plena luz del día”, contra el viejecito que le sonreía con aire socarrón al verlo pujar, contra el experto que lo había engañado, contra los catálogos, contra el voceador, contra el comisionista y contra el *commissaire-priseur*, y se da cuenta de que todo era un complot, pues era el único comprador serio que acudió (Eudel, 1882a:5-6). La ira del primer momento, cuando piensa denunciar el caso y cerrar el Hôtel Drouot, deja paso a otra idea, que refleja lo que refieren distintos autores que solía ocurrir en estos casos, cuando el estafado reflexionaba sobre lo que suponía de escarnio y vergüenza pública para él. El monólogo termina con el *amateur* diciéndose: “No... se burlarían de mí... después de todo, tampoco voy a morirme... Tengo una idea... lo colocaré en la venta del viejo marqués ¡Ahí estará bien rodeado! Iré a verlo, a admirarlo y a pujar por él con rabia (*Sonriendo*). Habrá más de uno tan inocente como yo... ¡Por turnos!” (Eudel, 1882a:7). Es la concepción de Champfleury del Hôtel Drouot como un laberinto donde las mismas obras pasan una y otra vez por los mismos circuitos.

El mismo Eudel aborda en *Trucs et Truqueurs* las argucias de las que se valían en el Hôtel Drouot, no sólo para lucrarse a costa de las mistificaciones, sino para especular con ellas y otras piezas para obtener beneficios económicos: “la comedia tiene infinitas variaciones”, nos dice, y nos habla del escenario privilegiado de los falsarios europeos, que no es otro que el Nuevo Mundo, es decir, Estados Unidos. Relata una anécdota en la que un marchante finge el robo de un Tiziano falso para dar publicidad a la pieza y conseguir venderla a buen precio y sin que se cuestionase su autenticidad, tras ofrecer por ella una recompensa de 5.000 dólares, terminando ésta colgada en las paredes de una de las galerías más prestigiosas de San Francisco (Eudel, 1907:17-19).

Este mecanismo psicológico de “autenticación por robo” funciona sobre el público de manera análoga a lo que ocurrió con el robo de la *Gioconda* del Louvre [Ilustración 6] en agosto de 1912, devuelta a finales de 1913. En este lapso de tiempo, hubo múltiples especulaciones acerca del suceso y el caso fue seguido por la prensa internacional, comenzando así el interés por la obra por parte del gran público para el que era una

desconocida. Su robo da lugar al nacimiento de la *Gioconda* como icono de la cultura de masas, “*La Gioconda* se convirtió en un ‘fetichismo no analizable’ como indica Eco, en un producto ‘indiscutiblemente válido’, sobre el que no se emite juicio pues se acepta de entrada que es bueno y se consume por parte de la masa, que no cuestiona nunca ni se plantea siquiera la posibilidad contraria. Lejos de debates estéticos o técnicos, la obra ha pasado a ser un fetichismo, un icono venerado.” En ambos casos, la lección que extrae el espectador profano es la de que si alguien ha decidido robarlo, es porque posee valor, porque es auténtico o porque su excepcionalidad hace que merezca la pena el riesgo del delito. Pese a que el ladrón de la *Gioconda*, Vincenzo Peruggia, afirmaba que su móvil fue nacionalista –devolver a Italia un patrimonio supuestamente expoliado por Napoleón I–, distintas voces especularon con la posibilidad de que el objetivo real del robo fuera hacer una serie de copias para venderlas a distintos coleccionistas millonarios, como J. Pierpont Morgan, Lord Huntington, Henry Duveen o William Randolph Hearst (Pascual Molina, 2011:71).



Ilustración 06. Leonardo da Vinci, La Mona Lisa o La Gioconda, 1503-1506. Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París.

Las salas mal iluminadas fueron también grandes cómplices de los falsarios; el mistificador de damasquinado que engañó al barón Charles Davillier con un escudo falso se aprovecha de la excusa que le daba el calor del verano para tener cerrada su galería, dejando sólo una luz difusa que iluminaba débilmente los objetos de la colección, pese a lo cual Davillier confía en el estafador y en la datación del siglo XVI y la compra por su belleza. Al exponer la pieza a plena luz del día en una aduana en Hendaya, advierte la refulgencia del oro nuevo y que ha sido timado como un principiante (Eudel, 1884:356-357). Marcy-Parmeggiani, en sus críticas a las ventas de Sedelmeyer, comenta sobre los cuadros de Boucher que poseía –que considera falsos en su mayoría– y lo acusa de colocarlos en el salón más oscuro de sus galerías para disimular su verdadera condición (Vidi, 1907:4).

El excesivo valor que se dio a las firmas fue una de las cuestiones que más y mejor allanó el camino de los falsarios, pues imitar la firma de un maestro es mucho más sencillo que hacer pasar por original todo un cuadro falso. Champfleury, dice que los *amateurs* no buscan más que una firma, “la firma les basta, una simple inicial dobla el precio del cuadro” (Champfleury, 1867:6-7). En el Museo de Bellas Artes de Boston existe un *Evangelista*

escribiendo, atribuido a Rembrandt, sobre el que nos gustaría llamar la atención¹²: está falsamente firmado y ciertamente es un cuadro de pésima calidad. Además, el primer dueño que figura en su procedencia es un marchante de Londres de mediados del siglo XIX, de quien lo adquiere Charles Sedelmeyer, quien descubriera más de cien Rembrandt en vida, un gran número de los cuales han sido desechados como originales del autor (Bruyn, 1982-2011). El caso del falso Rembrandt de Sedelmeyer, *Cristo y la mujer adúltera*, de la colección Weber fue el más sonado y envolvió a expertos internacionales como Abraham Bredius (Bredius, 1912:284), que demostraron la no autenticidad de la obra. Esta pintura estaba falsamente firmada como “Rembrandt f. 1644”, del mismo modo que el *Evangelista escribiendo* del Museo de Bellas Artes de Boston reza “Rembrandt f. 16”, con la cifra incompleta debido a un corte en el lienzo. Ambos cuadros comienzan la historia de su procedencia en el mercado de arte londinense y pasan por muchas manos distintas a través de sucesivas ventas en poco tiempo, como ocurre con muchas de las obras de este marchante que siguen en colecciones, sobre todo, norteamericanas. Concretamente, la National Gallery de Washington posee hasta 63 pinturas, procedentes de colecciones como la de Rodolphe Kahn, en cuyo comercio medió Charles Sedelmeyer; la revisión de los numerosos catálogos que editó revela un excesivo número de obras de grandes maestros cuya falsedad despunta a primera vista y de los que nada se sabe hoy o han sido descartados como fraudes.

Así, la investigación y detección de marchantes poco escrupulosos como Charles Sedelmeyer puede ser un indicador para las instituciones custodias de tales piezas cuando existan sospechas acerca de la autenticidad de algún objeto en sus colecciones, acompañando los demás análisis pertinentes y necesarios, tanto científicos o técnicos como documentales. Además, no deja de ser llamativo el que sea a los grandes maestros a los que se les reconoce como auténticas un número mayor de firmas que a otros artistas menos conocidos: puede que no todas les correspondan como se ha probado en más de una ocasión.

La cuestión de los repintes y hasta qué punto el aspecto de un original llega a corresponderse en nuestro momento con el que ofreció en su día es una cuestión demasiado peliaguda como para abordarla en este texto. Si diremos al respecto que la “aparición” de cuadros de grandes artistas del pasado bajo repintes posteriores dio también juego a los falsarios en el Ochocientos. Champfleury habla de la poca preparación de los aficionados y se refiere a aquél tipo que, “perteneciente a la clase de los que compran viejos sillones para descubrir en ellos billetes de banco, ha *adivinado* que había un Rafael escondido bajo una pintura galante. Alguien le confió que en el siglo XVIII los Rafael eran tan comunes y poco apreciados en Francia que los pintores se servían de obras maestras italianas para cubrirlas de colores profanos” (Champfleury, 1867:8).

La comprobación del reverso de los lienzos o tablas para constatar la antigüedad de las pinturas no resulta en absoluto infalible, pues “muy a menudo, el defraudador compra por algunos francos un cuadro antiguo, pero detestable, y después de un sabio lavado pinta encima un asunto extraído de algún maestro ilustre”, como *Un hombre vestido a la manera española del siglo XVII* de la National Gallery de Londres, pintada a imitación de Velázquez en el siglo XIX sobre un lienzo con flores del siglo XVII o XVIII, atribuida a Ignacio León y Escosura [Link 8]. Hay aún otro caso en que el resultado es el mismo. Se hace *encolar* la

¹² Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Evangelist Writing*. Óleo sobre lienzo, 104.5 x 84.5 cm. Accession Number: 39.581. Boston, Museum of Fine Arts.

copia de un cuadro antiguo trasladándolo a una tela vieja”. Además, para disimular la frescura de la cola, los falsarios la pasaban por el horno, consiguiendo una pasta seca y agrietada sobre la que podían añadirse aún mas grietas sirviéndose de la punta de un alfiler. El aspecto de pintura envejecida, oscurecida y amarilleada se obtenía con la aplicación de ceniza desleída y *noir de fumée* (Eudel, 1884:89-94).

5.- LA FALSIFICACIÓN ARTÍSTICA Y EL NACIMIENTO DE LOS GRANDES MUSEOS EN EL SIGLO XIX

La formación de los fondos iniciales de los museos europeos en general, procedentes de colecciones reales que se iban formando con el paso del tiempo e inventariando con una mayor o menor regularidad, los convierte en las grandes referencias para estudiar a los maestros de todos los tiempos y una fuente fiable de conocimiento y autenticidad artística. Pero los museos han seguido comprando piezas desde su fundación y han sido también objeto de engaños, como ya expusimos acerca del Museo Británico o el Metropolitan de Nueva York. Y no se trata tan sólo de obras de arte antiguas, también existe un índice muy elevado de fraude en el arte más moderno, y escándalos como el de los tres falsos Mondrian adquiridos en 1978 por el Centro Georges Pompidou por seis millones de francos (Bellet, 2008:20).

El Museo del Louvre fue objeto de más de un hábil y elaborado engaño, como la compra en el Hôtel Drouot en 1867, a través del conde de Nieuwerkerque –por entonces encargado de la Dirección general de los Museos imperiales y Superintendente de la casa del emperador–, de un busto supuestamente renacentista del poeta Girolamo Benivieni. Costó 13.000 francos y fue colocado en la Sala del Renacimiento del Louvre, junto al *Prisionero* de Miguel Ángel y la *Ninfa del Castillo de Anêt* de Benvenuto Cellini, y retirado tras una ardua polémica con declaraciones cruzadas entre expertos e implicados franceses e italianos (Eudel, 1884:164-170 y 395-398). Hoy en día, la obra figura en el catálogo del Louvre como obra de Giovanni Bastianini, el escultor que fue su verdadero autor y que, descubierta la superchería, se esforzó en demostrar su autoría¹³. El mismo conde de Nieuwerkerque compró toda la colección de antigüedades del marqués de Campana, que resultó esconder objetos restaurados y fabricados de todo tipo (Eudel, 1907:37-38), como un busto del emperador Vitelio conservado en el Museo de Grenoble sobre cuya autenticidad aún planean dudas¹⁴ o el cuadro de *Santa Catalina de Siena rezando* del Museo de Picardía de Amiens [Ilustración 7], actualmente atribuido a Cristofano Allori, que ingresó en las colecciones francesas como original de Zurbarán y a él será atribuido al menos hasta 1911, además de las numerosas obras de su colección que han sufrido cambios de atribución que han rebajado sensiblemente su valor, aunque esas atribuciones más o menos arbitrarias a los grandes maestros españoles eran muy comunes hasta bien avanzado el siglo XX. No obstante, el gran escándalo en la compra de la colección Campana fue la gran cantidad de falsa joyería etrusca que contenía, que resultaron burdos pastiches decimonónicos (Coqart, 2005:en línea; Gaultier, 2007). Eudel habla de Penelli, un servidor del marqués de Campana que entra al Louvre como guardián cuando ingresa la colección de su antiguo patrón y reconoce ser el autor de varios de los vasos etruscos de la colección; algunos desaparecieron (Eudel, 1907:37-38), pero muchos vasos

¹³ Giovanni BASTIANINI, *Girolamo Benivieni, poète florentin* (1453 - 1542). Terracota, 53 x 54 x 32 cm. Departamento de Escultura, Museo del Louvre. R.F. 119 [en línea].

<http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2744&langue=fr> [14 de agosto de 2011].

¹⁴ *Buste de l'empereur Vitellius*, sin fechar, mármol, 76 cm. Musée de Grenoble. Número de inventario: MG 499.

cerámicos etruscos y griegos se conservan, algunos con dudas en la datación y atribución o carentes de ambas¹⁵. Se conserva también una cabeza de Apolo de la misma compra de Nieuwerkerke al marqués de estilo etrusco, actualmente datada en el siglo XIX¹⁶.



Ilustración 07. Cristofano Allori (atr.), Santa Catalina de Siena rezando, 1620-1630. Óleo sobre lienzo, 125 x 96,6 cm. Musée de Picardie, Amiens.

En la trampa de la orfebrería volvería a caer el Louvre al adquirir cuarenta y un objetos del supuesto Tesoro de Boscoreale a través del barón de Rothschild, por 300.000 francos en 1895. El coleccionista Biardot llegó a arruinarse por adquirir una colección de antigüedades robadas en Pompeya; intentó venderlas al Louvre por dos millones de francos, pero la comisión de expertos nombrada al efecto declaró que las piezas eran falsas. Entre ellas, había fraudes tan clamorosos como un casco de estilo bávaro o un bajorrelieve de plata de las Tres Gracias portando hojas de viña, firmado por Praxíteles, en italiano. La pátina de las joyas de plata antiguas es más difícil de imitar; en cambio, la falsificación de orfebrería en oro resulta más fácil, como cuenta Paul Eudel. Incluso, varios talleres adquirieron una cierta reputación por la calidad de sus mistificaciones, como un taller de Roma especializado en la falsificación de joyería etrusca, cuyos trabajadores eran herederos de los procedimientos de fabricación antiguos transmitidos de generación en generación, o el de Olbia, que, bajo la dirección de Hochmann, llegó a engañar al entonces Museo de Berlín, al marchante más importante de Londres y al Museo del Louvre (Eudel, 1907:40-44).

La compra por parte del Museo del Louvre de la falsa Tiara de Saitafernes [Ilustración 8] [Ilustración 9] fue uno de los casos de falsificación más sonados de todos los tiempos, hasta el punto de que se generalizó la expresión “es una nueva tiara”, cuando se descubría una estafa a un museo. A finales del XIX, en el sur de Rusia (actualmente en territorio ucraniano), surgió esta fábrica de falsos como pocas haya habido, pues en ella colaboraron experimentados eruditos y epigrafistas, especializándose en la realización de orfebrería al estilo griego, gran parte de la cual fue adquirida por el entonces Museo de Cracovia (hasta 400.000 rublos). En 1895, el conservador de la colección de antigüedades de Berlín, compró una corona salida de

¹⁵ Varios de estos vasos de dudosa autenticidad se encuentran en el Musée Bargoin de Clermont-Ferrand, en el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Besançon y otros museos departamentales franceses.

¹⁶ Anónimo, *Tête d'Apollon*, siglo XIX. Mármol y yeso, 42 cm. Autun, Musée Rolin. Núm. Inventario: H.V.S. 7.

esta misma manufactura, pero se dio cuenta del fraude antes de exponerla y la devolvió. La historia se extiende entre el mundo de los especialistas europeos, incluidos los parisinos, lo que no fue óbice para que, sólo un año después, el Louvre adquiriera esta tiara por 200.000 francos a un marchante vienés junto con otras joyas de la misma procedencia, pero que se decían halladas en la colonia griega de Olbia, cercana al taller de orfebrería en que se producían estas mistificaciones.



Ilustración 08. Israel Rouchomovsky, Tiara de Saitafernes. París, Museo del Louvre, MNC 2135 (no expuesto).



Ilustración 09. Israel Rouchomovsky, *Tiara de Saitafernes*. París, Museo del Louvre, MNC 2135 (no expuesto).

Pese al acuerdo sobre la autenticidad de la corona entre la nutrida comisión francesa de expertos nombrada para decidir sobre su adquisición, al poco de ser expuesta en el Louvre comienzan a surgir voces discrepantes, hasta que el arqueólogo alemán Adolphe Furtwängler, conservador del Museo de Munich, y poco después el director del Museo de Odessa Stern desenmascararon el fraude. En 1903, un artista de Montmartre, apodado Elina, se acusó falsamente de ser el creador de la tiara, pero el caso saltó a la prensa y, enseguida, la sala del Louvre donde se mostraba, pasó de estar desierta a tener más de 30.000 visitantes en tres días. Tras muchos desmentidos por distintas instancias, entre ellas los propios conservadores del

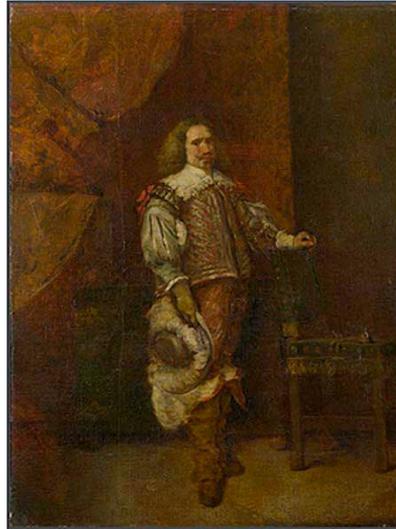
museo, el asunto de la tiara era conocido por todo el mundo y toda la prensa habló de él durante meses; incluso los niños cantaban una cancioncilla sobre ella y hasta se incluyó en expresiones humorísticas populares y chistes. Descubierta la autoría de la pieza y retirada inmediatamente de las vitrinas del Louvre, Israël Rouchomovsky, el artífice que la fabricó durante ocho meses entre 1895 y 1896, despierta tal expectación que consigue que el gobierno francés sufrague con 1.200 francos su viaje a la capital y se convierte en toda una celebridad artística admirada y asidua de la prensa. La tiara llega a exponerse en el Salón de los Artistas franceses y provoca la admiración de la crítica por la destreza, minuciosidad y delicadeza de su técnica, no así la del público; dos meses después se olvida el suceso, la tiara y al propio Rouchomovsky, quien se cree que volvió a Rusia.

Asumida la falsedad de la obra por parte del Louvre, Paul Eudel es requerido para examinar la tiara como gran especialista en fraudes: confirma inmediatamente su no autenticidad gracias a los golpes que presentaba, que sólo aparecían en las partes planas y no trabajadas, mientras que las labradas estaban completamente indemnes, lo que señala que eran golpes no azarosos, sino intencionados y regulares, asestados de manera controlada con un instrumento para simular el paso de más de dos mil años sobre el casco (Eudel, 1907:493-516). Las fuentes iconográficas que empleó Rouchomovsky, y que él mismo reconoce ante Paul Eudel, fueron las escenas griegas de *Bilderatlas zur Weltgeschichte* de Weisser (1885) para el registro superior y las escenas escitas de *Russkie drevnosti v pamjatnikax iskusstva* de Tolstoï y Kondakov, publicada en San Petersburgo en 1889, para el inferior (Schiltz, 2002:173), pues el avance tecnológico en todo lo relacionado con el arte, no sólo favorece su mejor conocimiento, protección y difusión, sino también la labor de los mistificadores.

Cuando nos hayamos ante grandes falsificadores, con abundante y lograda producción, es útil estudiar las características propias de sus producciones para evitar nuevas estafas procedentes de las mismas fuentes en el futuro, como plantea Von Falke respecto al taller Marcy (Von Falke, 1922:8), muchas de cuyas obras se pueden contemplar en la Galería Parmeggiani de Reggio Emilia. En 2006, se detuvo a una interesante familia de falsarios que abarcaban un amplio espectro de medios y épocas, capitaneada por el hijo, Shaun Greenhalgh, en Bolton (Inglaterra), tras vender un relieve asirio al Museo Británico y que se detectara que se trataba de un falso. En 2003, el Bolton Council adquirió una *Princesa de Amarna*, que los expertos identificaron con la estatuilla de una hermana de Tutankhamón más bella aún que su equivalente del Louvre, que resultó ser obra de los Greenhalgh. Los precios excesivamente bajos pueden ser también indicios para la sospecha, como en este caso, en que el valor de la escultura se estimó en 1.340.000 euros y se vendió por menos de la mitad, 589.153 euros. El rastreo de las ventas de este taller condujo a la revelación de más fraudes, como un *Fauno* que se suponía una escultura de Gauguin y que fue adquirido por el Art Institute de Chicago con el entusiasmo y beneplácito de sus expertos y el concurso de Sotheby's, que se encargó de documentar la procedencia de la escultura (Bellet, 2008:20). Shaun Greenhalgh también era un artista fracasado, despechado (Tubella, 2007: en línea), el señalado estereotipo más común de mistificador.

Y es que el recurso a la reproducción de piezas que figuran en inventarios, registros o de las que se tiene algún tipo de noticia, es característico de los mejores falsarios, los más hábiles, como Marcy-Parmeggiani y su socio Ignacio León y Escosura. Marcy solía afirmar que las antigüedades procedían de algún ignoto monasterio español o incluso iba más allá, como en el caso de la espada de Eduardo III, considerada una de las obras maestras de este taller de

falsificación, que intentó vender sin éxito al British Museum, que estaba perdida y para cuya realización se inspiró en diversas imágenes de la época que mostraban objetos similares. Si lo conseguiría con el actual museo Victoria & Albert de Londres, entonces South Kentington Museum, a quienes logró vender hasta cinco piezas falsas en 1895, derivando el descubrimiento de la estafa junto con otros acontecimientos en la creación de un Comité de Investigación del Parlamento que terminaría con la total reorganización de la institución. El cerebro de esta organización, Ignacio León y Escosura, es responsable de una serie de copias y pastiches de Velázquez, que colgaron durante años como auténticos en la National Gallery de Londres [Link 8] y el Louvre (Blair y Campbell, 1992:134).



Link 08. Ignacio León y Escosura (atr.), *Un hombre vestido a la manera española del siglo XVII*, 1850-1890. Óleo sobre lienzo. 92.7 x 69.9 cm. National Gallery, Londres.

Lo aquí expuesto es tan sólo un punto de partida para lo que puede ser un gran campo de los estudios patrimoniales: la documentación del fraude desde un punto de vista histórico y científico.

6.- REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALZAGA RUIZ, Amaya (2011). «Ignacio León y Escosura. París, Londres y el mercado artístico norteamericano». En: *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*; M^a Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares (dir.) Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

ANÓNIMO (1870). *L'Antiquaire. Comédie en trois actes, précédée d'une étude sur les curieux au théâtre par le Baron Ch. Davillier*. París: Aug. Aubry.

ANÓNIMO. «Dernière heure». *Le Connaisseur* (París), 6 (1907), p. 24.

ASMODÉE. «Les grandes ventes». *Le Connaisseur* (París), 1 (1907), pp. 3-4.

ASMODÉE. «Les grandes ventes. Exposition Sedelmeyer». *Le Connaisseur* (París), 3 (1907a), pp. 10-12.

ASMODÉE. «Les grandes ventes (Suite). Sedelmeyer». *Le Connaissanceur* (Paris), 5 (1907b), pp. 18-19.

ASMODÉE. «Les experts». *Le Connaissanceur* (Paris), 2 (1907c), pp. 1-2.

BARTHE, N.T. (1870). *L'Amateur. Comédie en vers en un acte, précédée d'un avant-propos par le Baron CH. Davillier*. Paris: Aug. Aubry.

BELLET, Harry. «Maître faussaire: Le fils copiait, les parents vendaient». *Le Monde* (Paris), 2 de febrero (2008), p. 20.

BLAIR, Claude y CAMPBELL, Marian, «Le mystère de Monsieur Marcy». *Connaissance des Arts* (Paris), 375 (1983), pp. 70-73.

BLAIR, Claude y CAMPBELL, Marian (2008). *Marcy. Oggetti d'arte Della Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia*. Turin: Humberto Allemandi.

BLAIR, Claude y CAMPBELL, Marian (1992). «"Vive le vol": Louis Marcy, anarchist and faker». En: *Why fakes matter. Essays on Problems of Authenticity*; Mark Jones ed. Londres: British Museum, pp. 134-147.

BONNAFFÉ, Edmond (1874). *Sur la contrefaçon*. Paris: J. Claye.

BREDIUS, Abraham. «Christ and the Woman Taken in Adultery from the Weber Collection». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* (Londres), 113 (1912), pp. 284-289.

BRUYN, J. et alli / Stichting foundation Rembrandt research Project (1982-2011). *A Corpus of Rembrandt Paintings*; Cook-Radmore, D. (versión inglesa). La Haya, Boston, Londres: M. Nijhoff.

Catalogue de l'exposition de Marie-Antoinette et son Temps (1894). Paris: Galerie Sedelmeyer.

Catalogue des tableaux composant la collection Sedelmeyer. Première vente Comprenant les Tableaux des Écoles anglaise et française (1907). Paris: Charles Sedelmeyer, Laure.

Catalogue des tableaux composant la collection Sedelmeyer. Deuxième vente Comprenant les Tableaux de l'École hollandaise du XVIIe siècle (1907). Paris: Charles Sedelmeyer, Laure.

Catalogue des tableaux composant la collection Sedelmeyer. Troisième vente Comprenant les Tableaux des Écoles flamande, italienne, espagnol et des Maîtres primitifs (1907). Paris: Charles Sedelmeyer, Laure.

Catalogue descriptif des tableaux et sculptures du Musée de Picardie (1911), Amiens, Picarde, p. 89, n° 386.

CHAMPFLEURY (1867). *L'hôtel des commissaires-priseurs*. Paris: E. Dentu.

COQART, Julie. «Pastiches au rayons X». *CNRS le journal* (París), 190 (2005) [en línea]. <<http://www2.cnrs.fr/presse/journal/2513.htm>> [14 de agosto de 2011].

DEMOLLIENS (1926). «Des fraudes sur les œuvres d'art», en *Compte rendu du 35e Congrès de l'Association Nationale et Artistique Internationale*. Varsovia: 1926. París: J. Dumoulin, pp. 121-125.

EASBY, Dudley T. Jr. y COLIN, Ralph F. «The Legal Aspects of Forgery and the Protection of the Expert». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Nueva York), 6 (1968), pp. 257-261.

EGEA GARCÍA, María. «Ignacio León y Escosura, pintor y anticuario, en Estados Unidos: éxito y escándalo a través de las páginas de *The New York Times*». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 40 (2009), p. 251-264.

EGEA GARCÍA, María (en prensa). «Ignacio León y Escosura, cosmopolita en el fin de siglo». En: *El arte español entre Roma y París (1700-1900)* ; L. Sazatornil y F. Jiménez eds. Madrid: Casa de Velázquez.

EUDEL, Paul (1884). *Le Truquage. Altérations, fraudes et Contrefaçons dévoilées*. París: Librairie Molière.

EUDEL, Paul. *L'Hôtel Drouot en 1881, avec une préface par Jules Claretie*. París: G. Charpentier, 1882.

EUDEL, Paul. *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883-1884, avec une préface par Champfleury*. París: G. Charpentier et Cie, 1885.

EUDEL, Paul. *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887-1888, avec une préface par Edmond Bonnaffé*. París: G. Charpentier et Cie., 1889.

EUDEL, Paul (1882a). *L'Hôtel Drouot. Monologue de M. Paul Eudel*. Palais-Royal (París): Tresse.

EUDEL, Paul (1907). *Trucs et Truqueurs. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*. París: Librairie Molière.

GAULTIER, Françoise (2007). *Les bijoux de la collection Campana, de l'antique au pastiche*. París: École du Louvre.

GERMAIN, Auguste (1925). *Madame Brazyers, antiquaire*. París: Eugène Fasquelle.

GRAFTON, Anthony (1993). *Faussaires et critiques. Créativité et duplicité chez les érudits occidentaux*. París: Les Belles Lettres.

GROOM, Nick (2004). «Foreword, *Fakelift*». En: *Fakes and Forgeries*; Meter Knight y Jonathan Long eds. Amersham: Cambridge Scholars Press, pp. vii-xiii.

HOVING, Thomas P. F. «The Game of Duplicity». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Nueva York), 6 (1968), pp. 241-246.

JONES, Mark (1990). *Fake? The Art of Deception*. Londres: British Museum.

KURTZ, Otto (1983). *Faux et faussaires*. París: Flammarion.

LA RÉDACTION. «À nos lecteurs». *Le Connaissanceur* (París), 1 (1907), p. 1.

LORANS DE BREST (1835). *L'Antiquaire. Comédie en un acte et en vers*. Brest: P. Anner et Fils.

MONSELET, Charles (1884). «Préface». En: *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1883* ; Paul Eudel aut. París: G. Charpentier et Cie., pp. i-xiii.

Musée Napoléon à Amiens. Catalogue des peintures et sculptures exposées dans ce monument. (1865) Amiens, p. 24, n° 57.

NOCE, Vincent. «Drouot, de mal en pis». *Libération*, 16/05/2011 [en línea], <<http://www.liberation.fr/culture/01012337557-drouot-de-mal-en-pis>>, [26 de mayo de 2011].

PASCUAL MOLINA, Jesús F. «El robo de *La Gioconda* en la prensa española (1911-1914). El nacimiento de un icono artístico». *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos* (Valladolid), 10 (2011), pp. 71-91.

RADNÓTI, Sandor (1999). *The Fake. Forgery and Its Place in Art*. Boston: Rowman & Littlefield.

REYERO HERMOSILLA, Carlos. «Ignacio León Escosura y la nostalgia de los grandes pintores». *Goya, revista de arte* (Madrid), 233 (1993), pp. 274-280.

ROUSSEAU, Theodore. «The Stylistic Detection of Forgeries». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Nueva York), 6 (1968), pp. 247-252.

SCHILTZ, Véronique. «Les sources iconographiques du faussaire». *Bulletin de la Société française d'Archéologie classique, Revue archéologique* (Francia), 33 (2002), p. 173-174.

SUTTON, Meter C. (2004). «Rembrandt and a Brief History of Connoisseurship». En: *The Expert versus the Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*; Ronald D. Spencer ed. Nueva York: Oxford University Press, p. 29-38.

TUBELLA, Patricia. «No es un 'gauguin', es un 'greenhalgh'». *El País*, 23 de diciembre de 2007 [en línea]. <http://www.elpais.com/articulo/reportajes/gauguin/greenhalgh/elpepunteur/20071223elpdmgrep_5/Tes> [5 de octubre de 2011].

VIDI, «Bande Noire». *Le Connaissanceur* (París), 1 (1907), p. 1.

VIDI. «Les grandes ventes. Exposition Sedelmeyer». *Le Connaissanceur* (París), 2 (1907a), p. 1.

VON FALKE, Otto. «Die Marcy-Fälschungen». *Belvedere: Illustrierte Zeitschrift für Kunstsammler* (Viena, Zurich, Leipzig), I (1922), p. 8-13.