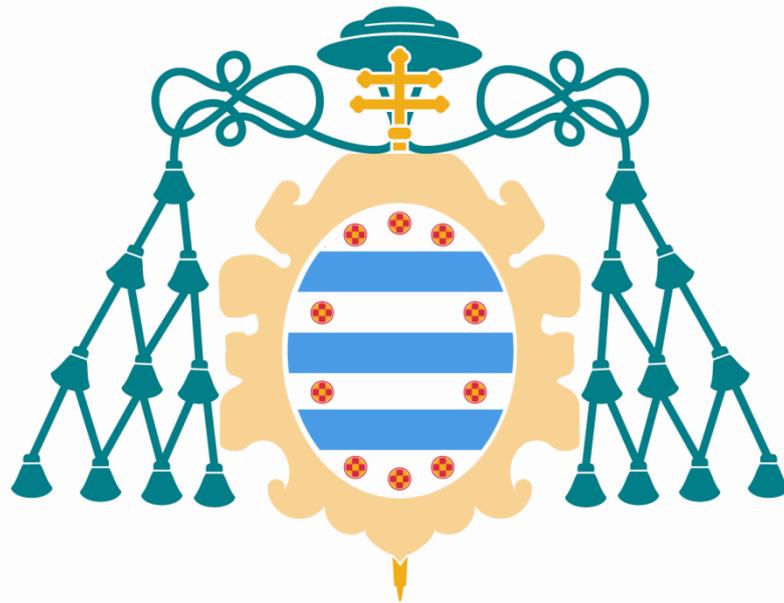


# Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO: Hª del Arte y Musicología**

**Museos de Bellas Artes y otras Instituciones de Comunicación Cultural. Ordenación Jurídica**

**Ramón Maciá Bobes**



# Universidad de Oviedo

**PROGRAMA DE DOCTORADO: Hª del Arte y Musicología**

**Museos de Bellas Artes y otras Instituciones de Comunicación Cultural. Ordenación Jurídica**

**Autor: Ramón Maciá Bobes**

**Director: Isabel Ruiz de la Peña González**



Vicerrectorado de Organización Académica

Universidad de Oviedo  
Universidá d' Uviéu  
University of Oviedo

Vicerrectorat d'Organización Académica  
Vice-rectorate for Academic Organization

## RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: Museos de Bellas Artes y otras Instituciones de Comunicación Cultural. Ordenación jurídica	Inglés: Museums of Fine Arts and other cultural communication institutions. Legal arrangements

2.- Autor	
Nombre: Ramón Maciá Bobes	DNI/Pasaporte/NIE: _____
Programa de Doctorado: Historia del arte y musicología	
Órgano responsable: Departamento de Historia del Arte y Musicología	

### RESUMEN (en español)

La tesis tiene carácter interdisciplinar, ya que por un lado aborda el concepto de museo desde una perspectiva histórica y semiótica, cercana al ámbito del arte, y por otro estudia las formas posibles de su gestión jurídica y su compatibilidad o incompatibilidad con los caracteres del concepto previamente determinado. Esta dualidad hace que la tesis se estructure en dos partes claramente diferenciadas.

El concepto de Museo es sustancialmente histórico y evolutivo, como lo es la cultura y todo lo relacionada con ella, puesto que es histórico su creador, el hombre. La tesis se detiene en los cambios más destacados que ha ido experimentando el museo a lo largo de la historia.

Para una mejor conceptualización del museo me ha parecido oportuno deslindarlo de otras instituciones de comunicación cultural, tal como se hace constar en el título de la tesis. Estudio los centros culturales, los centros y museos de arte contemporáneo, los Kunsthalle o centros de producción artística, los centros de interpretación y las colecciones museográficas en un intento de ver las semejanzas y diferencias con los museos.

Para la determinación del concepto de museo se parte de las definiciones propuestas por los organismos internacionales, por la legislación de la UE y su trasposición al ordenamiento español, por la legislación estatal y de las Comunidades Autónomas y por las diferentes posturas doctrinales que las explican.

Cada Comunidad Autónoma tiene su propia ley de patrimonio cultural, y en la mayoría de ellas también se ha legislado específicamente sobre los museos. Esta acumulación normativa, salvo por la justificación competencial, no se explica por el contenido ya que no difieren mucho unas de otras y siguen, en mayor o menor medida, la legislación emanada de los organismos internacionales o de la propia legislación estatal.

Pese al tiempo transcurrido entre la publicación de la ley estatal y las de las diferentes Comunidades Autónomas, éstas no destacan la función comunicativa, salvo excepciones que analizamos. En general se alude a la función comunicativa a través de las diferentes formas de presentación de los objetos, es decir partiendo de la museología que es uno de los medios empleados para facilitar la comunicación, pero no el único.

Se estudian las funciones que el museo tiene asignadas según la legislación actual y aquellas otras que está llamado a desempeñar, con estudio individualizado de la que tal vez revista mayor importancia en los tiempos actuales: la exposición. Con la exposición se pretende una comunicación, una proyección cultural hacia el receptor capacitado o preparado para captar el mensaje. La exposición presupone las otras funciones internas del museo (adquisición, conservación, catalogación, investigación, etc.) ya que previamente ha existido una selección de obras de acuerdo con el mensaje que se pretende transmitir.

Desde una perspectiva semiótica el cambio más relevante es la transformación del museo entendido como lugar de depósito al museo entendido como espacio de comunicación.



Algunas leyes autonómicas consideran que con su regulación han superado el concepto tradicional de museo como lugar de depósito y salvaguarda de los bienes culturales. Se contraponen el estatismo de este concepto con el dinamismo de los nuevos museos a través de una actividad cultural viva, comunicativa, interactiva y participativa.

El museo-depósito, cuya principal función reconocida era la de conservar el arte, es muy diferente del museo-comunicación, cuya finalidad es, o tiende a ser preferentemente, didáctica, social y específicamente de expresión cultural. No pueden tener las mismas formas de exposición ni las mismas normas de actividad los diferentes tipos de museos, aunque sigan teniendo los mismos fondos y estén ubicados en edificios que mantengan la misma disposición.

Sin embargo cabe plantearse las preguntas ¿difiere tanto el concepto clásico del concepto moderno de museo? El objeto expuesto en el museo ¿no determina, en buena medida, las funciones que el museo está llamado a desempeñar? O dicho de otro modo ¿Las funciones y la naturaleza del museo no vendrán condicionadas por el tipo de objetos expuestos? ¿Es posible entender que con independencia del tipo o clase de museo sus funciones serán las mismas? ¿Se podría sostener un concepto unitario de museo teniendo en cuenta la multiplicidad de especies que del género museo existen?

La semiótica, como método de investigación de las ciencias humanas, está siendo incorporada al estudio de las obras de arte (semiótica artística) y analiza fundamentalmente los distintos procesos que siguen los objetos culturales desde su creación hasta que son recibidos por el público. Procesos de expresión (creación, emisión), de comunicación (emisor-receptor) y de comprensión o recepción (receptor).

La obra de arte mantiene algunos rasgos específicos en todas sus manifestaciones, y quizá su valor más destacado sea el hecho, reconocido a partir de la escuela americana de los News Critics, de la polivalencia semántica. El receptor o espectador ya no actúa como sujeto pasivo sino activo. Puede encontrar diferentes significados en una misma obra. Los significados que encuentre pueden o no coincidir con el que otro espectador, en el mismo tiempo y lugar, realice. Si los significados hallados tras la interpretación de la obra pueden ser diferentes entre personas que viven en un mismo tiempo es lógico constatar que a lo largo de la historia se le han dado diferentes significados a una misma obra. Se hace necesario contrastar las diferentes interpretaciones tanto sincrónica como diacrónicamente.

Mediante la interpretación de las obras se decodifica el arte. La decodificación plantea problemas. Por un lado para comprender o leer la obra son necesarios unos conocimientos previos que el espectador puede ya tener (especialista) o puede adquirirlos si se le proporciona la institución museística para que la visita a la exposición no sea un mero recorrido por las salas.

Aquí radica la nueva concepción del museo y sus funciones. La función didáctica del museo está llamada a permitir la interacción entre el emisor y el espectador interesado.

Esa característica de "obra abierta" de la creación artística es la que justifica un enfoque semiótico en el estudio de la institución museal, ya que esa característica influye tanto en la conceptualización del museo como en las funciones que está llamado a desempeñar. El nuevo concepto de arte condiciona una nueva idea de museo.

El llamado "esquema semiótico básico" está integrado por tres elementos: emisor, obra y receptor y para que exista un proceso semiótico será necesaria la concurrencia de esos tres elementos. Sin embargo la participación y el relieve que se da a esos elementos determinará los diferentes tipos de procesos que se exponen en la tesis doctoral.

En este punto insistimos en el gran interés de uno de los rasgos que la crítica literaria moderna ha señalado como específico del texto literario y que es trasladable al cuadro: la polivalencia semántica. La creación artística no responde a un criterio de *verdad*, como pretendió en algún momento de la historia el arte figurativo, cuya excelencia derivaba de su fidelidad a la Naturaleza mediante el proceso mimético. Hoy se admite que el objeto artístico no se somete al criterio de verdad, porque no tiene referencia, ya que pertenece a un mundo de ficción, y su verdad es intrínseca, no procede de la confrontación *arte-naturaleza* o *arte-arte* (*renacimiento*).



La Tesis aborda los diferentes tipos de procesos semióticos (proceso expresivo, comunicativo, significativo, etc.) y se detiene en el más complejo (proceso de transducción) que es plenamente trasladable desde las artes escénicas a las artes plásticas, donde alcanza su interés más elevado. No en vano algunos autores señalan un paralelismo entre la puesta en escena teatral y la exposición de obras de arte.

El proceso de transducción adquiere especial trascendencia en el actual concepto de museo donde cada vez cobra mayor importancia el espectador. Se habla de empoderar o apoderar al visitante para significar que el visitante no actúa como sujeto pasivo sino que se convierte en sujeto participativo en la medida en que expresa sus ideas y sus necesidades; sin embargo la participación no se da en las formas sino en el sentido.

Una vez expuestos los procesos debemos de determinar cuáles de ellos son susceptibles de darse en la comunicación entre el espectador y la obra de arte entendida como conjunto de signos con significante y significado. Esta concepción de la obra de arte, por último, determinará el concepto más propio y específico de museo artístico (obras artísticas polisémicas) frente a los museos etnográficos o históricos con obras verdaderas.

La segunda parte de la tesis doctoral trata de determinar que formas de gestión jurídica son las más adecuadas a la institución museística teniendo en cuenta sus caracteres y funciones esenciales señalados. Se parte de que la legislación de la UE conceptúa el museo como un servicio de interés general no económico. Se pretende ver si esa concepción difiere mucho de la anterior que consideraba el museo con un servicio público o si por el contrario se puede entender como un cambio puramente terminológico sin mayor trascendencia. A la vista de los diferentes modos de gestión de un servicio público se desea determinar qué formas de gestión jurídica son las más adecuadas a las características de esas instituciones culturales.

Por último destacamos que el proceso de transducción señala los sujetos decisivos que la legislación ha de tener en cuenta para organizar las funciones básicas del museo.

#### RESUMEN (en Inglés)

The thesis is interdisciplinary, as on one hand it deals with the concept of the museum from a historical and semiotic perspective, close to the sphere of art and, on the other, it studies the possible legal mechanisms for their administration and the compatibility or incompatibility of these mechanisms with the characteristics of the concept we have already determined. This duality means the thesis is structured in two clearly differentiated parts.

The concept of "museum" is substantially a historical and evolutionary one, as is culture and everything related to it, just as its creator, humankind, is historical. The thesis takes a detailed look at the most notable changes museums have undergone throughout history.

For better conceptualisation of the museum, it seemed appropriate to distinguish it from other cultural communication institutions, as noted in the title of the thesis. I study cultural centres, contemporary art centres and museums, Kunsthalle or artistic production centres, interpretation centres and museographic collections in order to see their similarities with and differences from museums.

To determine the concept of "museum", I begin from the definitions put forward by international bodies and EU legislation and their transposition into the Spanish system by State and regional government legislation and by the different doctrinal positions these explain.

Every Spanish regional government has its own cultural heritage law and most of them have specifically legislated on museums. Beyond differences in the powers of each authority, this accumulation of regulations is not explained by the content, as they do not greatly differ from one another, following, to varying degrees, the legislation issued by international bodies or State legislation itself.

Despite the time elapsing between the publication of State law and the different regional governments' laws, they do not highlight the communicative function, except for some exceptions which we analyse. In general, they allude to the communicative function through the different forms of presentation of the objects; in other words, based on museology, which is one



of the means used to facilitate communication, although not the only one.

The functions assigned to museums in accordance with current legislation are studied, along with the others they are called on to perform, with individualised study of what has perhaps become most important in current times: exhibition. The idea of exhibition is communication, cultural projection towards receivers with the ability or knowledge to capture the message. Exhibition presupposes other internal functions of museums (acquisition, conservation, cataloguing, research, etc.), as a selection of works has already been made in accordance with the message it is intended to convey.

From a semiotic perspective, the most important change is the transformation of museums understood as places of deposit into museums understood as spaces for communication.

Some regional laws consider that with their regulations they have gone beyond the traditional concept of museums as places for depositing and safeguarding cultural assets. The Statism of this concept is contrasted with the dynamism of new museums through lively communicative, interactive and participative cultural activity.

The depository-museum, whose main recognised function is to conserve art, is very different to the communication-museum, whose purpose is, or tends to prefer to be, didactic, social and specifically for cultural expression. The two types of museum cannot have the same kinds of exhibition or the same rules, although they continue to have the same collections and are located in buildings that are arranged in the same way.

However, questions should be asked: are the classical and modern concepts of museum so different? Do the objects displayed in a museum not largely determine the functions the museum is called on to perform? Or, put another way, will the functions and nature of museums not be conditioned by the type of objects displayed? Is it possible to see that, regardless of the type or class of museum, its functions will be the same? Can a unitary concept of museum be maintained, bearing in mind that there are multiple species of the genus museum?

Semiotics, as a method of investigating human sciences, is being incorporated into the study of works of art (artistic semiotics) and it fundamentally analyses the different processes followed by cultural objects from their creation until they are received by the public. Processes of expression (creation, broadcast), communication (broadcaster-receiver) and understanding or reception (receiver).

Works of art maintain some specific features in all their manifestations, and perhaps their most outstanding value is the fact, recognised by the American News Critics school, of semantic polyvalence. The receiver or spectator no longer acts as a passive subject but is now active. He/she can find different meanings in the same work. The meanings found may or may not coincide with those found by another spectator at the same time in the same place. If the meanings found after the interpretation of the work can differ between people living in the same time, we would expect to find that different meanings have been given to the same work throughout history. It is necessary to contrast different interpretations both synchronically and diachronically.

Art is decoded through the interpretation of works of art. Decoding raises problems. On one hand, in order to understand or read the work, prior knowledge is required, which the (specialist) spectator may have or may acquire if it is provided by the museum establishment so that visiting the exhibition is not a matter of merely walking through the galleries.

Here lies the new museum concept and its functions. The didactic function of a museum is called on to allow interaction between the broadcaster and the interested spectator.

This characteristic of the "open work" of artistic creation justifies a semiotic approach to the study of museum establishments, as this character has as much influence on the conceptualisation of the museum as the functions it is called on to perform. The new concept of art conditions the new idea of museum.

What is known as the "basic semiotic system" consists of three elements: broadcaster, work and receiver, and, so that there can be a semiotic process, these three elements need to come together. However, the degree of participation and importance given to these elements will determine the different types of processes explained in the doctoral thesis.

On this point, we stress the great interest of one of the features modern literary criticism has highlighted as specific to literary texts, but which can be transferred to paintings: semantic polyvalence. Artistic creation does not correspond to a criterion of *truth*, as was once claimed in the history of figurative art, whose excellence derived from its faithfulness to Nature through a mimetic process. Today it is accepted that artistic objects are not subject to the criterion of truth



because they have no reference: they belong to a world of fiction and their truth is intrinsic, rather than coming from an art-nature or art-art (Renaissance) comparison.

The thesis deals with the different types of semiotic process (expressive process, communicative, meaningful, etc.) and it looks in depth at the most complex of these (the transduction process) which can be entirely translated from the dramatic arts to the visual arts, where it is of greatest interest. There is a good reason why some authors indicate a parallel between theatrical staging and the exhibition of works of art.

The transduction process becomes particularly important in the modern concept of the museum, where the spectator is becoming increasingly important. We speak of empowering visitors, which means that visitors no longer act as passive subjects but instead are participative subjects in as far as they express their ideas and needs. However, participation does not occur in the form but rather in the meaning.

Having explained the processes, we have to determine which of them are likely to occur in communication between the spectator and the work of art, understood as a set of signs with signifier and significance. This conceptualisation of a work of art will finally determine the closest, most specific, concept of the art museum (polysemic works of art) as opposed to ethnographic or historical museums with "true" works.

The second part of the doctoral thesis tries to determine which legal mechanisms of administration are the most suitable for museum institutions, taking into account their essential nature and functions indicated here. The starting point is the fact that EU legislation conceptualises museums as services of general and not economic interest. We look at whether this conceptualisation differs much from the previous one, which considered museums as public services or whether, on the other hand, it can be understood as a purely terminological change without no wider significance. In view of the different forms of management of public services, the aim is to determine which forms of legal management are the most appropriate for the characteristics of these cultural institutions.

Finally, we highlight the fact that the transduction process indicates the decisive matters the legislation must take into account in order to organise the basic functions of museums.

## Índice

Abreviaturas.....	<b>Pág. 4</b>
0. Determinación del método empleado. Problemas ontológicos y metodológicos. Conceptos, figuras y relaciones básicas de las instituciones de comunicación cultural y del arte.....	<b>Pág. 6</b>
I.1 El museo como una realidad cultural. Definiciones de museo.....	<b>Pág. 42</b>
I.2 Otras instituciones de comunicación cultural.....	<b>Pág. 68</b>
II. Concepto de museo en la legislación de las Comunidades Autónomas. Análisis comparativo.....	<b>Pág. 81</b>
III. Naturaleza del museo. El museo entendido como lugar de depósito o como centro de proyección cultural. Análisis semiótico.....	<b>Pág. 119</b>
IV.1 La comunicación: exposición y educación.....	<b>Pág. 150</b>
IV.2 Exposición temporal. Los convenios de colaboración como forma de instrumentación de las exposiciones temporales.....	<b>Pág. 156</b>
IV.3 El contrato de exposición:.....	<b>Pág. 162</b>
a. Definición jurisprudencial.	
b. Sujetos personales:	
Básicos (cedente y cesionario)	
Accesorios (comisario, comunicador, diseñador, patrocinador)	
c. Contrato de exposición: perfeccionamiento y forma.	
d. El contrato de exposición: contenido.	
V.1 Titularidad y gestión de las instituciones de comunicación cultural.....	<b>Pág. 179</b>

V.2 El museo como servicio de interés general. Diferentes concepciones de “servicio público” .....	<b>Pág. 183</b>
V.3 Los servicios de interés general: servicios de interés económico general y servicios no económicos.....	<b>Pág. 187</b>
V.4 Jurisprudencia del TJUE respecto de los servicios de interés general.....	<b>Pág.192</b>
V.5 La Directiva 2006/123/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 12 de diciembre de 2006 relativa a los servicios en el mercado interior y su transposición en el derecho español a través de la L. 17/99, de 23 de noviembre y la L. 25/09, de 22 de diciembre.....	<b>Pág. 197</b>
VI.1 La gestión del museo. Formas de gestión de los servicios públicos en la legislación y su traslado a las instituciones de comunicación cultural.....	<b>Pág. 202</b>
VI.2 Gestión directa sin órgano y con órgano especializado:.....	<b>Pág. 215</b>
a) Sin organización especializada.	
b) Con organización especializada.	
VI.3 Gestión directa por medio de Organismos Autónomos.....	<b>Pág.220</b>
VI.4 Gestión a través del sector público empresarial:.....	<b>Pág. 229</b>
a) Entes públicos empresariales.	
b) Sociedades mercantiles.	
VI.5 Fundaciones.....	<b>Pág. 248</b>
VI.6 Asociaciones.....	<b>Pág. 261</b>
VI.7 Gestión indirecta: Consorcios.....	<b>Pág. 272</b>
VI.8 Conciertos.....	<b>Pág. 279</b>
VI.9 Encomienda de gestión.....	<b>Pág. 282</b>
VII. Conclusiones.....	<b>Pág. 286</b>
VIII. Bibliografía	

VIII.1. Artística.....**Pág. 290**

VIII.2. Jurídica.....**Pág. 300-306**

## **ABREVIATURAS**

**AEVAL** Agencia estatal de Evaluación de las Políticas. Públicas y la Calidad de los Servicios.

**ART** Artículo.

**BOE** Boletín Oficial del Estado.

**BIC** Bien de Interés Cultural.

**BOPA** Boletín Oficial del Principado de Asturias.

**CC** Código Civil.

**CCAA** Comunidad Autónoma.

**CCOM** Código de Comercio.

**CE** Constitución española de 1978.

**CECA** Comisión Internacional para la Educación y la Acción Cultural dentro del ICOM.

**D** Decreto.

**DA** Disposición Adicional.

**DF** Disposición Final.

**DT** Disposición Transitoria.

**DOCE** Diario Oficial de la Unión Europea.

**DGT** Dirección General Tributaria.

**DRAE** Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.

**FD** Fundamento de Derecho.

**ICOFOM** Comité Internacional para la Museología.

**ICOM** Consejo Internacional de Museos.

**INE** Instituto Nacional de Estadística.

**IVAM** Instituto Valenciano de Arte Moderno.

**LEC** ley de Enjuiciamiento Civil.

**LGC** Ley General de Cooperativas.

**LGP** Ley General Presupuestaria.

**LO** Ley Orgánica.

**LODA** Ley Orgánica de Asociaciones.

**LOFAGE** Ley de Organización y funcionamiento de la Administración General del Estado.

**LPI** Ley de Propiedad Intelectual.

**LRBRL** Ley Reguladora de Bases de Régimen Local.

**MACBA** Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

**MANECU** Mapa de necesidades en Infraestructuras y Operadores Culturales.

**MUSAC** Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

**O** Orden.

**PRC** Preservación, investigación y comunicación.

**RD** Real Decreto.

**RDLeg** Real Decreto Legislativo.

**RRM** Reglamento del Registro Mercantil.

**RSCL** Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales.

**SA** Sociedad Anónima.

**SRL** Sociedad de Responsabilidad Limitada.

**SAP** Sentencia Audiencia Provincial.

**STS** Sentencia Tribunal Supremo.

**TC** Tribunal Constitucional.

**TFUE** Tratado fundacional de la Unión Europea.

**TJUE** Tribunal de Justicia de la Unión Europea.

**TR** Texto Refundido.

**TRLCSP** Texto refundido de la Ley de Contratos del Sector Público.

**TRLRHL** Texto Refundido de la Ley Reguladora de las Haciendas Locales.

**O.- Determinación del método empleado. Problemas ontológicos y metodológicos. Conceptos, figuras y relaciones básicas de las instituciones de comunicación cultural y del arte.**

El estudio que presentamos como tesis para acceder al grado de doctor tiene dos objetivos básicos: 1.- Trata de ser una reflexión sobre las Instituciones y Servicios culturales, particularmente los Museos, con atención preferente a los dedicados a las bellas artes. 2.- Precisaremos su concepto y sus relaciones internas y externas, a fin de recopilar, criticar y teorizar sobre los aspectos jurídicos que regulan su constitución, su organización y las actividades para conseguir más adecuadamente la finalidad que actualmente se les asigna.

En un estudio científico generalmente el tema ontológico abre la investigación para precisar cuál es el objeto que se propone analizar para obtener determinados conocimientos prácticos y teóricos. El investigador suele plantear el tema ontológico como problema de identificación, de límites y de relaciones con otras parcelas del ser, que también son objetos de la investigación científica.

En todas las investigaciones hay libertad para elegir el objeto de estudio, pero no para determinarlo arbitrariamente. No se puede decidir de forma aleatoria, por ejemplo, qué es un museo, tomándolo como dogma indiscutible; habrá que justificar de algún modo qué concepto se va a adoptar y qué límites tiene, y para ello puede partirse del uso que el término que lo designa tiene en la sociedad, o de un consenso provisional que le sirva de apoyo para acceder al concepto científico que será la culminación de sus análisis críticos.

El proceso es el mismo para todas las investigaciones, sean sobre las artes, o sobre las ciencias culturales o naturales: se parte provisionalmente de un objeto señalado por el consenso que su denominación ofrece el diccionario, o bien de un concepto propuesto por el investigador con carácter provisional; luego verificará cómo el objeto elegido responde a las definiciones, y

críticamente se llegará a un concepto científico, que será su objeto de estudio, en su estabilidad, en sus límites, en sus posibilidades de ser y de relación.

Partiremos por tanto de los hechos, es decir, de los Museos y demás instituciones de comunicación cultural que hay, de los depósitos que tienen y de las leyes que los ordenan, tal como se han ido constituyendo en la historia y son actualmente reconocidas en la vida social. Esto significa que tendremos en cuenta la dimensión interna de las instituciones culturales, su ser en todos los aspectos, las figuras que se encargan de su conservación y establecen relaciones entre ellas y con el arte y también su proyección en la sociedad (su dimensión externa) en la que están integradas y de la que hoy forman parte, como testimonio de la cultura, con una finalidad informativa y pedagógica.

El análisis de estos hechos permitirá llegar a un conocimiento del ser y de los fines que se les asignan a las instituciones culturales de comunicación, y desde ese conocimiento de los hechos se podrá determinar cuáles son las formas y la organización más adecuadas y qué relaciones generan en el contexto en que están situados socialmente.

No cabe duda de que los conceptos de Museo y demás instituciones de comunicación cultural mantienen unos vínculos estrechos con valores humanos y culturales, como el arte, la belleza, la originalidad, el conocimiento, la expresividad, la comunicación social, etc. y dependiendo de la idea que prevalezca en cada etapa de la historia en referencia al arte, el Museo acogerá unos objetos u otros, destacará los más acordes con los gustos del momento y hará variar posiblemente la escala de valores que le sirven de criterio para su catalogación y exposición, para su expresión exterior y para su comunicación y conocimiento.

El concepto de Museo es sustancialmente histórico y evolutivo, como lo es la cultura y todo lo relacionado con ella, puesto que es histórico su creador, el hombre; seguiremos sus manifestaciones históricas en aquellos puntos que han

tenido mayor relevancia y han propiciado más intensamente los cambios en la composición y disposición de las obras del museo<sup>1</sup>.

Los Museos ofrecen gran variedad de contenidos y el arte tiene una gran variedad de formas, y no todas pueden ser objeto de nuestro análisis; señalaremos algunos límites y precisaremos los que van a ser estudiados y los que quedarán al margen, exponiendo las razones que justifican las decisiones. Y advertimos que las limitaciones pueden proceder tanto del arte museal como del mismo museo como entidad. Las iremos perfilando según avancemos en la presentación del tema de la tesis, ya que las encontraremos en todos los motivos que nos sirvan de argumentos.

Hay causas varias que impiden la generalización de las relaciones arte-museo, y es conveniente descubrirlas para que adquieran sentido las limitaciones que nos impondremos.

Nos ocuparemos grosso modo de los museos que tienen que ver con el arte; descartamos los que acogen objetos de la naturaleza, o museos de ciencias naturales, y los museos de objetos culturales, fabricados por el hombre pero no artísticos, por ejemplo, los museos etnográficos de la vida cotidiana, los museos de la industria y de la técnica, del automóvil o de la bicicleta, etc. Y dentro de los museos de las artes no estudiaremos los de todas las artes, dejamos al margen de nuestro objetivo los museos de las artes suntuarias (indumentaria, adornos, joyas, etc.). Por razones museísticas también quedarán fuera algunas artes, aquellas que producen objetos no museales, que no puedan ser custodiados o exhibidos en un museo porque pertenecen a la categoría de los llamados objetos efímeros, para cuya conservación es preciso trasladarlos a un soporte que los objeive; son las artes que se realizan mediante actos, pero no

---

<sup>1</sup> Para una visión general de la historia del coleccionismo y los museos puede verse HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Manual de museología*. Madrid, Síntesis, págs. 13-33 y ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2006): *Museología y museografía*, Barcelona, Ed. del Serbal (3ª ed.). Para ver una evolución de los museos desde el punto de vista arquitectónico LAYUNO ROSAS, M.A. (2004): *Museos de arte contemporáneo en España. Del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea.

dejan obras, es decir, objetos sensibles que se puedan guardar, catalogar y exponer. Es posible recoger esos actos (v. gr. performances) en soportes que los objetiven (videos) y que serán los que se conserven y expongan para testimoniar el acto realizado.

Los objetos museales tienen un valor específico en su concepción, por su propio ser, y dejan de tenerlo en sus copias, porque lo artístico es la idea, no las formas o el continente<sup>2</sup>.

Las obras de distintas artes tienen diferencias notables que hacen que unas puedan custodiarse en un museo y otras no. Analizaremos como ejemplo algún caso más destacado; vamos a cotejar una obra de arte literario con una obra de arte pictórico: ambas obras son artísticas y ambas están objetivadas, no son efímeras, pero es indudable que no tienen la misma naturaleza, ni mantienen el mismo valor intrínseco el original de una obra pictórica y el original de una obra literaria.

Un cuadro es una obra única y es directamente y sin dudas, un objeto de museo; puede copiarse, pero las copias carecen del mérito del original; el libro puede editarse tantas veces como se quiera y cada copia mantiene los valores artísticos de la creación literaria, que no están recogidos en la materialidad del papel, sino en el lenguaje como creador de mundos de ficción.

Podemos ver ejemplos de los tres tipos de objetos producidos por las artes, que vamos señalando: objetos efímeros que necesitan un excipiente que los objete y los fije, porque en sí son actos, no obras; objetos cuyo valor está en la síntesis de forma y sentido que tiene la obra original, directamente museal, como la pintura, y cuyas copias no tienen el mismo valor; y objetos que son

---

<sup>2</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2012): *Nueva museología: planteamiento y retos para el futuro*. Madrid, Alianza Forma, pág. 178. Al final del libro el autor realiza un glosario de términos y profesionales del museo y la museología. Dentro de ellos se refiere al término “museal”. Este término “tiene dos acepciones, como adjetivo y como sustantivo. El adjetivo museal sirve para calificar a todo lo que es relativo al museo a fin de distinguirlo de otros dominios. Como sustantivo, museal designa el campo de referencia en el cual se despliegan no sólo la creación, el desarrollo y el funcionamiento de la institución museo, sino también la reflexión acerca de sus fundamentos y las expectativas en juego (ICOFOM 2009)”.

también síntesis de forma y sentido, pero que pueden ser reproducidos sin que desmerezca su valor, como la obra literaria o un grabado<sup>3</sup>.

Las artes no museales se manifiestan en el espacio mediante actos, no mediante obras fijas en el tiempo. Sus manifestaciones no tienen la estabilidad y fijeza necesarias para convertirse en objetos de museo y ser conservados en el tiempo; por ejemplo, la danza y la música. La danza produce figuras artísticas efímeras, que pueden ser reproducidas y fijadas en una pintura, una escultura o una fotografía, y esas copias o traslados pueden ser acogidas en museos, pero los museos de esas reproducciones no son museos del arte de la danza, sino de la pintura, la escultura o la fotografía, a pesar de que su tema pueda ser el baile.

La música, arte del sonido, produce obras que se transcriben en partituras, y éstas pueden almacenarse y exponerse, pero no son precisamente objetos artísticos, sino técnicos, y se limitan a ser el excipiente o la forma de recoger y manifestar los sonidos. Por tanto, tampoco hay museos de partituras artísticas, aunque éstas sean perfectas, tengan su mérito y se conserven y custodien, con carácter ilustrativo, en museos dedicados a los músicos, a su vida, a sus actuaciones, a sus instrumentos.

La literatura tiene un estatus propio para el depósito y el mantenimiento de sus obras. Las creaciones literarias son el contenido de ficción que recogen los libros, no la forma material que éstos adoptan y que ha ido variando en el tiempo (tablillas, rollos, libros, internet). Aunque las ediciones en sí mismas de obras literarias pueden ser valiosas e incluso artísticas, el arte literario deposita sus obras, generalmente copias, en una institución específica, la biblioteca, con reproducciones copiadas a mano o editadas, que mantienen el contenido, de formas diferentes y en tiempos diferentes.

En nuestra legislación se agrupa la trilogía, ya clásica, de archivos, museos y bibliotecas. A ella se refiere el Tit. VII del Cap. II de la L. 16/85, de

---

<sup>3</sup> CABO DE LA SIERRA, G. (1979): “¿Qué es la obra gráfica original? En el libro *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Madrid. Esti-Arte, págs. 37 y ss. Ya en el Congreso de Viena de 1960 se fijaron las condiciones para que la obra gráfica pudiera considerarse original.

patrimonio histórico español, que pasa a definirlos en su primer artículo, el art. 59.<sup>4</sup>

Hay libros, como los Beatos o los Libros de Horas, que son objetos artísticos, ejemplares preciosos y muy valiosos, pero no por su contenido literario, sino por su mérito miniaturista o pictórico. Las bibliotecas acogen originales y copias indiferentemente, porque la creación literaria no es el objeto material y en todos los ejemplares de las obras, sea cual sea su apariencia, rústica o de lujo, vulgar o artística, original o copia, se encuentra el arte literario en todo su valor, e independiente de la forma que lo acoge.

En esta presentación temática conviene hacer también algunas consideraciones sobre la naturaleza del arte en general que son aplicables a las artes museales. El concepto que se tenga de arte condicionará el concepto de museo. La evolución del objeto artístico hacia formas abstractas permitirá y exigirá al museo un mayor esfuerzo en su actividad comunicativa didáctica encaminada a la comprensión del objeto expuesto por parte del visitante.

A lo largo de veintidós siglos, desde Aristóteles hasta finales del siglo XVIII con la aparición del Romanticismo, prevaleció la idea de que el arte tenía como principio generador la mimesis, es decir, la copia, vinculada a la tendencia presente en todos los hombres a reproducir e imitar lo que ven a su alrededor. El artista era considerado un observador de la Naturaleza que reproduce mediante la palabra, la línea, el color, la piedra o la madera, las formas que descubre en el mundo en que vive.

Esta idea básica del arte condiciona el concepto de Museo, que valora los objetos artísticos que reproducen fielmente el original, y organiza sus depósitos mediante el criterio de excelencia y perfección formal.

Cuando irrumpe en Europa, con la filosofía idealista alemana y particularmente con las teorías de G. Fichte, la idea de que el arte no es una mera copia, por perfecta que sea, sino expresión del espíritu, y por tanto,

---

<sup>4</sup> L. 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español en Imprinta Nacional del BOE. Colección textos legales, nº 76, Patrimonio Histórico Español. Madrid, 3ª ed. 2003.

creación humana, el artista pasa a ser considerado como un creador, no como un observador y copista. Se produce la disociación entre los conceptos de artesano y artista que con anterioridad al renacimiento se encuentran imbricados y en ocasiones confundidos<sup>5</sup>.

El cambio en el concepto del arte, hace cambiar la idea de Museo, y los criterios aplicados para su organización: tendrán prevalencia los valores de originalidad, intuición, expresividad, imaginación, fantasía, ficción, sugestión, etc. superando como criterio de valor la perfección de las formas, que antes había prevalecido. Por no aludir a otros cambios históricos y sociales que afectaron a la organización de los museos y a su finalidad. Pensemos cómo la figuración deja paso a las formas vanguardistas; la perfección formal y académica ceden ante la expresividad; la fidelidad al modelo ante la originalidad; lo intuitivo sobre lo discursivo, etc. Es un hecho que se observa actualmente como criterio en exposiciones permanentes y temporales.

No cabe duda de que la actividad del museo está vinculada a la idea de arte que mantenga la sociedad. Por otra parte el arte mimético es más fácilmente comprensible que el arte creación, y el público necesita probablemente, en este último, más explicaciones. De esta circunstancia parte una indudable ampliación de las actividades que el museo desarrollará para cumplir su función didáctica<sup>6</sup>: los apoyos expositivos y demás mecanismos de interpretación se hacen necesarios cuando se ha perdido el canon objetivo de la Naturaleza, que proporcionaba una cierta seguridad al espectador.

---

<sup>5</sup> WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M. (2006): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid, Cátedra, (8º ed.). En el Cap. Primero (págs. 13 a 26 “Introducción: de artesano a artista”) señalan los autores que en dos ocasiones en la historia del mundo occidental los que se dedicaban a las artes visuales fueron elevados de la categoría de artesanos a la de artistas inspirados. Una de estas veces fue en Grecia, en el S. IV, y otra en Italia en el S. XV, si bien la inclusión de la pintura, escultura y arquitectura dentro de las artes liberales sólo se produce en el renacimiento italiano.

<sup>6</sup> Sobre la función didáctica del museo ver SANTACANA i MESTRE. J. y LLOCH MOLINA, N. (2012): *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, Ed. Trea. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.(1998): *El museo como espacio de comunicación*. Gijón, Ed. Trea.

La función de comunicación alcanza en la época actual una importancia extraordinaria. El título de la tesis es suficientemente significativo. Se hace referencia a los Museos de Bellas Artes como institución de comunicación cultural. La evolución que a lo largo de la historia ha sufrido esta institución determina la atribución de unas funciones diferentes a las que tenía en su origen. En ocasiones el cambio se produce no por la asignación de nuevas funciones sino por el hecho de dar mayor relieve a unas respecto de otras y variar con ello su jerarquía.

Dado que la función que nos parece más importante en el momento actual es la comunicación, consideramos que el método que mejor se adapta al estudio de la institución museal es el semiótico que estudia los signos, entre ellos los artísticos.

El título también nos indica que no nos restringiremos a los museos sino a otras instituciones de comunicación cultural (colecciones museográficas, centros de interpretación, etc.) si bien estas se encuentran en relación de subordinación respecto de aquél y para una mejor delimitación de su concepto.

El concepto de canon artístico, el de gusto o de valor preside una forma de actuar que afecta no sólo al arte, sino también a la organización y actividad del museo y directamente a su proyección en la sociedad. Esto resulta importante para nuestro objetivo, pues permite aclarar el modo en que el poder político legislará sobre el Museo y los modos de actuar no tendrán explicación si no se tienen en cuenta los supuestos basados en los conceptos que los inspiran y en la finalidad que se les asigna. No es lo mismo partir de un concepto mimético o de un concepto creativo del arte para ponerlo en relación con una actividad comunicativa de tipo didáctico. Basta tener en cuenta que la perfección de la obra tiene una parte considerable de conocimiento técnico que se aprende, mientras que la genialidad no se transmite.

Pero añadimos inmediatamente que no es solo el concepto del arte y su orientación hacia la finalidad del museo lo que cambia la historia de su organización legislativa. Son varios los conceptos que se presuponen, a los que

aludiremos con mayor o menor amplitud, según convenga a la argumentación que vayamos haciendo. Adelantamos, a modo de ejemplo, que la forma política que adopte el Estado (monarquía absoluta, dictadura, democracia, etc.) incide fuertemente en la composición y disposición del museo: qué obras se adquieren y cómo se muestran al público, e incide sin duda en los marcos jurídicos que tratan de regularlos.

El cambio más destacado en la Historia creemos que está en el hecho, comprobable empíricamente, de que los museos de arte, sobre todo pictórico, han pasado de ser colecciones de los cuadros de los poderosos, principalmente reyes y nobles, a ser depósitos de bienes y patrimonios sociales que pertenecen al pueblo<sup>7</sup>. Esto encuentra su reflejo en la legislación. Así en la exposición de motivos de la L. 16/85 se dice que “el patrimonio histórico español es una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal” o cuando señala que “todas las medidas de protección y fomento que la ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura...”. Ello no es sino la plasmación de unos principios constitucionales como el señalado en el art. 44.1 de la Constitución Española (CE): “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”<sup>8</sup>.

El cambio histórico señalado (paso del absolutismo a las democracias) arrastra el paso de una institución central a una institución descentralizada propiciando que cada Comunidad se organice de forma independiente. Sin embargo esa descentralización en España que pudiera hacer pensar en una diversidad, no es tal, ya que la legislación que las distintas Comunidades Autónomas aplican a los museos de su competencia suele inspirarse o copiar

---

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, págs. 35-61.

<sup>8</sup> Constitución española de 1978 (1981): *Leyes Políticas*. Madrid, Civitas.

directamente la internacional o las del Gobierno de la Nación. Eso sí, se pueden observar peculiaridades y adaptaciones propias, que estudiaremos al recoger y comparar las legislaciones autonómicas en el capítulo II <sup>9</sup>. Veremos las distintas leyes de patrimonio cultural y las leyes de museos en aquellas Comunidades Autónomas donde hayan adquirido independencia de regulación. Sin embargo nos restringiremos al derecho español sin pretender, por resultar inabarcable, un estudio de derecho comparado.

Con referencia a sus funciones, diremos que los Museos han pasado de ser depósitos particulares que se forman de acuerdo con los gustos del rey y para su satisfacción y placer, a ser centros y testimonios históricos directos de difusión de las artes, y base para su conocimiento, regulado por unas normas que lo hagan posible. Las exposiciones no suponen una simple acumulación de objetos sino un discurso sucesivo implícito o explícito. La exposición se constituye en el medio más importante de comunicación.

Conviene, por tanto, repasar, aunque sea someramente, el concepto de museo, registrar los principales cambios que ha sufrido a lo largo de la historia en la cultura occidental, a partir de sus orígenes griegos y helenísticos, con las manifestaciones medievales y los movimientos que desde el Renacimiento se han sucedido hasta hoy.

Antes, pues, de afrontar otros problemas sobre los Museos, debemos precisar dos conceptos fundamentales: primeramente el arte, en sí y como objeto de museo, su capacidad para ser identificado y estudiado como creación humana, histórica y cultural, las posibilidades que tienen los objetos artísticos de ser conservados en un museo y su interés social como vehículo de cultura y de comunicación. En segundo lugar el museo, como institución capaz de custodiar las obras de arte, de transmitir su conocimiento, y como servicio de

---

<sup>9</sup> Capítulo II “Concepto de museo en la legislación de las Comunidades Autónomas. Análisis comparativo”, págs. 91 a 133.

dimensiones sociales, con una trayectoria histórica, que ha sufrido cambios en el tiempo hasta alcanzar su modo de ser actual.

En resumen, contenido y continente, arte y museo, son los primeros conceptos que nuestra tesis debe definir para justificar y determinar qué tipo de normas jurídicas pueden garantizar de modo óptimo su función social.

La aclaración de estos conceptos, arte / museo, ocupa una parte previa a la tesis, que los abordará de un modo expositivo, no problemático, porque no constituyen el tema central. La tesis acogerá y justificará las teorías sobre el arte, en las que se apoya y que afectan básicamente a su presencia y acogida en los museos.

Seguidamente la tesis aplicará un método histórico al analizar las normas jurídicas que han regido y actualmente rigen el funcionamiento de los museos y, si acaso, comprobará si pueden mantenerse, ya que pueden haber caducado por dos razones fundamentales: a causa de los cambios que ha sufrido el concepto del arte, sobre todo en su paso de expresión a comunicación y a causa de los fines que hoy se le dan a las instituciones culturales. La idea tradicional de museo como depósito de los objetos museísticos ha sido sustituida por una idea de museo como centro de comunicación, incluso de interacción con el público<sup>10</sup>.

En la realidad social e histórica, los museos se rigen por normas que han ido cambiando en el tiempo porque ha cambiado el concepto del arte y la idea de las funciones del museo. También ha cambiado por relación a criterios, que quizá pueden parecer arbitrarios, pero que de hecho han sido determinantes, por ejemplo, el tamaño del museo, que parece un hecho exterior y poco acorde con el sentido del arte. Aquí prevalece el pragmatismo. Un gran museo general exige una forma de gestión que le dote de una gran autonomía lo que llevará a otorgarle un régimen jurídico específico. Por contraposición el régimen jurídico será diferente si se trata de un museo pequeño, de autor, con menos posibilidades de relación con otras instituciones de comunicación cultural, en

---

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.(1998): *Op. Cit.*, págs. 17-71.

cuyo caso se admitiría una mayor intromisión en la gestión de la institución, en definitiva una mayor dependencia con el órgano que lo tutela.

Si nos referimos a sus orígenes, tampoco es lo mismo un museo de un coleccionista particular que los grandes museos de titularidad pública; un museo formado por un monarca, encomendado luego a instituciones públicas, suele atenerse a unas leyes generales comunes para todos los museos de su categoría; una colección privada, cuyo dueño ha podido imponer libremente determinadas condiciones de tiempo, de difusión, de exposición, incluso de gustos, etc. puede regirse por unos estatutos dados por el coleccionista para alcanzar unos fines. Y así podría haber muchos otros criterios que permiten y obligan a diversas taxonomías de los museos y a la vez a una selección de las normas que los regulan.

Los criterios por los que el Estado o los entes particulares han clasificado los museos y los han organizado, son un hecho que se reconoce en la realidad de sus relaciones, de su mantenimiento o de su pervivencia, y no suelen ser producto de una voluntad arbitraria o caprichosa. Posiblemente fueron los más indicados y los más convenientes en su época, o los más concordes con el ser y la finalidad del museo y quizá mantengan su valor en la actualidad; conviene comprobar si están de acuerdo con lo que hoy se entiende por museo y con lo que se pretende de él, y en todo caso conviene justificar su mantenimiento o al contrario su anulación y cambio.

El museo-depósito, cuya principal función reconocida era la de conservar el arte, es muy diferente al museo-comunicación, cuya finalidad es, o tiende a ser preferentemente, didáctica, social y específicamente cultural. No pueden tener las mismas formas de exposición ni las mismas normas de actividad los diferentes tipos de museos, aunque sigan teniendo los mismos fondos y estén ubicados en edificios que mantengan la misma disposición.

Podemos señalar que de forma paralela a lo que ocurría en las relaciones anteriormente analizadas, en las que un cambio en el concepto del arte implica un cambio en el concepto de museo, un cambio en la finalidad que se le

reconozca al museo (de una finalidad meramente conservativa a una finalidad didáctica) implica también un cambio en su organización interna y en las funciones atribuidas al personal.

El director de un museo-depósito tiene como función más destacada la de garante de los fondos, su tutela y conservación. El director de un museo-comunicación, tiene atribuciones de divulgador cultural, con lo que son necesarios cambios de preparación y exigencia para pasar de una función a otra. Y tales cambios no son organizados desde afuera, por leyes políticas solamente, pues obedecen a una situación interna nueva, la que deriva del proceso comunicativo. Es aquí donde adquiere todo su valor el principio hermenéutico de que las leyes han de ser interpretadas atendiendo a la realidad social del tiempo en que han de ser aplicadas.

Como parece lógico la actividad comunicativa que desarrolla el museo es especial. En “Los conceptos clave de museología” el ICOFOM<sup>11</sup> señala bajo el término “Comunicación”, las diferentes clases de procesos que puede haber, atendiendo a las teorías semióticas que se habían formulado principalmente en la segunda mitad del siglo XX, y que se incorporaron a la museología en forma progresiva a partir de la década de los noventa del pasado siglo. En esa época es cuando se generaliza la idea de que el museo tiene, entre otras funciones, la de dar a conocer el arte, es decir, una función comunicativa y didáctica<sup>12</sup>. Aclarada la relación semiótica del Museo-Comunicación, queda explicada de inmediato la apertura del museo a la sociedad y los papeles de intermediación que corresponden a los depósitos y al Director o al comisario, no porque se lo atribuyan unas normas políticas o sociales bien hechas, que también, sino por la misma naturaleza del proceso semiótico del que forma parte.

El desiderátum del investigador es encontrar un método universal que sea susceptible de ser aplicado a cualquier rama del saber. Sin embargo el objeto

---

<sup>11</sup> DESVALLÉES A. y MAIRESSE F. (2010): *Los conceptos claves de museología*. Paris, Armand Colin.

<sup>12</sup> RASSE P. (1999): *Les musées à la lumière de l'espace public*. Paris, L' Harmattan.

que se pretende conocer determinará el tipo de método a utilizar<sup>13</sup>. Con ello no se quiere decir que el objeto de estudio predetermine de modo inexorable el método a elegir, de suerte que éste sea el único método válido para su estudio.

Es posible, incluso, utilizar varios métodos sucesivamente, ya que la elección de uno no cierra la posibilidad de empleo de otros diferentes<sup>14</sup>.

Esta tesis para acceder al grado de doctor lleva por título “Museos de Bellas Artes y otras instituciones de comunicación cultural. Ordenación jurídica”. Partimos, pues, del museo (continente) y de las obras plásticas expuestas en él (contenido) como realidades culturales. Como toda realidad cultural, el museo y las obras de arte son contingentes. El museo en un momento histórico es de una determinada manera<sup>15</sup>. Si la contingencia es predicable respecto de los museos con mayor razón lo será respecto del objeto artístico, producto de la libertad creativa del autor, y cuyo modo de ser determinará, en buena medida, el modo de ser del museo. Esa contingencia, particularidad, unicidad determinada por la creatividad plantea el problema de concretar qué método se adapta mejor a las características del objeto de estudio.

Aristóteles en la ética a Nicómaco<sup>16</sup> había afirmado que no era posible una ciencia de lo contingente: “Todos pensamos que aquello de que tenemos ciencia no puede ser de otra manera; de lo que puede ser de otra manera, cuando tiene lugar fuera del alcance de nuestra observación, no sabemos si es o no. Por consiguiente, lo que es objeto de ciencia es necesario [...]”, pero

---

<sup>13</sup> FERRATER MORA, J. (2001): *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Círculo de lectores, Tomo III, págs. 2.400-2.403. En estas páginas define lo que el autor entiende por método considerando que “se tiene un método cuando se dispone de, o se sigue, cierto camino, para alcanzar un fin determinado, propuesto de antemano.”

<sup>14</sup> BOCHENSKI, I.M. (1881): *Los métodos actuales del pensamiento*. Madrid, Rialp, pág. 41. Bochenski al hablar del método fenomenológico dice que “la reducción eidética no implica juicio valorativo alguno acerca de los procedimientos que se excluyen o de otros aspectos; el que procede de acuerdo con el método fenomenológico no renuncia al posterior empleo de otros métodos”

<sup>15</sup> Al intentar concretar un concepto de museo haremos un somero repaso de las funciones que el museo ha desempeñado y lo definen a lo largo de la historia.

<sup>16</sup> ARAUJO, M<sup>a</sup>. y MARIAS, J. (1959): *Ética a Nicómaco*. Edición bilingüe, Instituto de estudios políticos, VI, 3 pág. 91.

inmediatamente añade: “toda ciencia parece ser susceptible de ser enseñada y todo lo que es objeto de ella de ser aprendido”.

Para Kant sólo era posible la ciencia natural porque sus objetos responden a la ley de la necesidad y se manifiestan siempre de la misma manera lo que permite establecer leyes generales, científicas<sup>17</sup>. Con esta limitación, queda fuera del ámbito de lo científico el mundo de la cultura, donde hay que situar a los museos y al arte, ya que sus objetos, creados por el hombre, se rigen por la ley de la libertad y son todos diferentes.

Tenemos que considerar, no obstante, que lo particular también puede ser objeto de investigación científica<sup>18</sup>, porque es evidente que la ciencia no adquiere su ser, su forma específica de conocimiento, de las cualidades que puede tener su objeto de estudio; la ciencia no es virtuosa porque investigue sobre la virtud, ni es viciosa porque estudie los vicios, no se hace contingente, particular o pétreo porque estudie un objeto contingente o particular o una piedra, y desde luego la crítica de arte no es artística, como lo es su objeto: sus

---

<sup>17</sup> KANT, E. (1984): *Crítica de la razón pura*. Barcelona, Orbis. (1ª ed. 1781).

Una serie de autores de finales del siglo XIX y de principios del XX, Windelband (1848-1915), Dilthey (1833-1911), Rickert (1863-1936), Cassirer (1874-1945), Spranger (1882-1963), Freyer (1887-1969), etc., han reivindicado las llamadas ciencias de la cultura o ciencias del espíritu, bajo un modo de ser particular, basándose en dos hechos: uno, la naturaleza de su objeto y otro el método de estudio. Los objetos culturales no responden a la ley de la necesidad, como los naturales, pero se rigen por leyes estructurales que presiden sus relaciones internas; su método de estudio no es la descripción, clasificación y generalización, sino la hermenéutica, iniciada por Dilthey en 1909 y continuado por Schleimacher, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, cuya finalidad no se limita a la descripción y a la taxonomía, sino que tiene como fin alcanzar la comprensión.

Hay posibilidad de hacer ciencia de la naturaleza aplicando un método empírico a los objetos naturales que son siempre iguales, y hay posibilidad de alcanzar ciencia de la cultura teniendo en cuenta el modo de ser de los objetos creados por el hombre, que incorporan unos valores históricos, culturales y semióticos, y ampliando el método descriptivo y taxonómico de la ciencia natural, con el hermenéutico, propio de la ciencia cultural. La parte material del objeto cultural puede ser descrita y clasificada igual que el objeto natural. Pero el objeto cultural además de ser signo-significante es signo-significado. Las formas son inalterables por lo que solo cabe una única descripción pero el sentido que se da al objeto cultural puede ser diferente, al admitir diversas interpretaciones.

rasgos de definición provienen de adquirir un modo de conocimiento coherente, comunicable, verificable y aceptado en la comunidad científica<sup>19</sup>.

El llegar a la comprensión del objeto a través de la interpretación de sus valores (culturales, estéticos, históricos, semióticos, etc.) conduce a adquirir unos conocimientos. Esto es lo que Joan Santacana entiende como didáctica del objeto<sup>20</sup>.

No se puede estar de acuerdo con la afirmación de Aristóteles de que la ciencia versa sobre lo necesario y no puede tener como objeto lo contingente. Por el contrario compartimos la afirmación de que la ciencia es un saber que ha de ser demostrado, y por ello es seguro y puede ser transmitido, enseñado y aprendido. El carácter determinante del saber científico natural es la objetividad o la cuantificación, frente al saber cultural, cuya objetividad es la posibilidad de ser comprendido intersubjetivamente (es decir de modo universal), según admite la epistemología cultural. Ambos saberes, el natural y el cultural, es decir, el cuantitativo y el cualitativo, pueden ser verificados en la realidad o mediante argumentos por cualquier persona capacitada.

No todo el saber es demostrable mediante el mismo tipo de pruebas; unas veces lo es por verificación empírica, otras por inducción, por silogismo, por

---

<sup>19</sup> MACIÁ MANSO, R. (2012): *Cientificismo. Modalidades. Consecuencias*. Universidad de Oviedo, págs. 209 a 225. Señala este autor que el conocimiento y el saber humano no adquieren las propiedades del objeto conocido, pues tienen rasgos propios.

<sup>20</sup> SANTACANA i MESTRE, J. Y LLOCH MOLINA, N. (2012): *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, Trea. Estos autores definen la didáctica del objeto en los museos como “un conjunto de técnicas que sugieren y permiten el uso de fuentes materiales con fines didácticos, es decir, para generar conocimientos” (pág. 119). Entienden que “independientemente del tipo de museo y del tipo de museografía todos los objetos de los museos son susceptibles de convertirse en instrumentos didácticos” ya que “los museos pueden ser instrumentos didácticos al margen de su museografía” (capítulo 3 “Los objetos de los museos como soportes de la didáctica: su valor págs. 31 a 44). Esta afirmación es verdadera pero resulta incompleta, ya que si bien el valor didáctico es inmanente al objeto, será necesario para que se produzca una comunicación la contextualización del objeto y la interpretación del mismo.

Los autores vienen a admitir de forma explícita e implícita la necesidad de contextualizar el objeto cuando afirman “Es evidente que cuando se une el objeto...con su historia concreta y el concepto que se quiere desarrollar, el efecto didáctico es sorprendentemente eficaz” (pág. 40) o bien cuando en el capítulo 10 (“Diversas formas de presentar didácticamente un objeto”) señalan diferentes formas de exponer los objetos para que cumplan su función didáctica haciendo mención a la exposición mediante un contexto adecuado, la producción de un contexto audiovisual o rodearlos de elementos interactivos.

argumentación, por intuiciones inmediatas o preparadas (Husserl), por percepción sentimental (Scheler), etc.

Por otra parte, pueden existir verdades universales, objetivas, válidas para toda persona, porque son demostrables y que, sin embargo, versan sobre cosas contingentes, realidades históricas, culturales, de tipo artístico, de tipo jurídico, etc. Lo contingente se convierte en necesario una vez realizado: es necesario admitir que lo ocurrido ha ocurrido y que tiene un modo de ser permanente, inalterable; los hechos contingentes son innegables como objetos estables, sobre los que cabe el conocimiento. El arte es cognoscible científicamente, por tanto, con un tipo de conocimiento que forma parte del mundo de la cultura. El objeto cultural (arte, museos) es susceptible de conocimiento científico aplicando un método que no se limite a lo meramente descriptivo sino que pretenda la comprensión del objeto.

Cuando Aristóteles habla de la actividad poética, distinta de la científica, se refiere a la técnica para hacer literatura, a la práctica y a la acción (*poiésis*), cuyas obras son contingentes, pues pueden ser de una manera o de otra. El conocimiento sobre esas actividades, y sus productos, es diferente del conocimiento que puede lograrse sobre los objetos naturales en cuya configuración no interviene el hombre, pero existe la posibilidad de un conocimiento sobre el objeto artístico o sobre la literatura, que puede ser tan universal como el conocimiento sobre hechos físicos; así, por ejemplo, es verdad universal y comprobable que toda obra literaria se expresa por medio de la palabra o que la tragedia se genera miméticamente frente a la epopeya que sigue un proceso diegético o que toda obra artística se expresa por la imagen (figurativa o abstracta). Es verdad humana, histórica, social, que ambas (literatura, obras artísticas) son comunicables y, por tanto, puede formar parte de los procesos semióticos de expresión (emisor), de significación (signo), de comunicación (transmisión directa), de interacción (reciprocidad), de transducción (duplicidad) y de interpretación (receptor) como veremos seguidamente. Es más, la finalidad primordial del museo es la comunicación, ya

que con la exposición se pretende transmitir el significado que la obra tiene como signo. La finalidad de la obra es la expresión y la comunicación<sup>21</sup>.

La obra artística como objeto cultural que es, participa de los rasgos propios de éste: son objetos creados por el hombre, todos tienen una forma significativa, y todos tienen un significado, por tanto, todos son objetos semióticos, todos pueden ser objeto de una actividad humana posterior a su creación, que se oriente a su conocimiento científico, artístico, ético, técnico, etc.

El hecho de que el objeto de la ciencia empírica natural sea diferente del objeto de las ciencias históricas, no es razón suficiente para negar la científicidad de éstas, si acaso lo es para buscar otro tipo de científicidad y otros métodos de estudio. Esto es lo que ha hecho la epistemología y la crítica del saber después de la negativa kantiana.

El método semiótico es el elegido para ordenar la materia de estudio de esta tesis doctoral. La semiótica o semiología es aplicable al conocimiento del mundo cultural. Todo lo que hace el hombre es significativo (es signo). El estudio del signo (objeto de la semiótica) adquiere una función central. Toda cultura es signo: todo lo que hace el hombre significa, pues remite a la historia, al autor (psicología), a un contexto (sociología), etc. En el ámbito social y cultural el hombre está rodeado de signos. Los objetos naturales y culturales pueden ser utilizados por el hombre como signos asignándoles un significado de entre las muchas acepciones que puedan tener o creando un nuevo significado y atribuyéndoselo al objeto. Pero no sólo el emisor puede atribuir un significado a algo que funciona como signo sino que ese algo también puede ser interpretado por el receptor como un signo<sup>22</sup>.

El signo, por su función, es un medio de interacción social, de expresión, de comunicación y tiene un papel principal en el arte y en su comunicación social.

---

<sup>21</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2011): *Op. Cit.*, pág. 24: “el museo se nos presenta como un espacio de comunicación”.

<sup>22</sup> BOBES NAVES, M. del C. (1989): *La semiología*. Madrid, Síntesis, pag. 117. Considera la autora que para que pueda hablarse de signo “tiene que significar y para que signifique tiene que haber un sujeto que lo emita como signo o que lo interprete como tal”. En general para el signo dedica, en la parte segunda del libro, un capítulo específico págs. 133 a 150.

El signo presenta una triple dimensión. Por un lado está el aspecto sintáctico. En el lenguaje vendría determinado por la relación de unas palabras respecto de otras pertenecientes al mismo discurso.

Otro de los aspectos del signo es la semántica que hace referencia al sentido o significado del signo, por la que se relaciona con campos de sentido (cultura, arte, naturaleza, etc.)

El último aspecto sería el pragmático que tiene relación con el uso, con las relaciones externas, sociales, etc.

El estudio de los signos (semiótica) se hace a través de los procesos semióticos, es decir, en su uso

La semiótica aplicada al arte o semiótica artística es la consideración de la obra plástica como un proceso significativo. Considera la obra como elemento intersubjetivo en un proceso que va del emisor o artista al receptor o público.

Esa intersubjetividad pone de relieve que la relación se dará entre sujetos (emisor: artista, comisario de la exposición; receptor: público que acude a la exposición). El emisor primero y creador es el artista. El comisario y el director del museo pueden ser calificados de emisores derivados o complementarios del anterior. En ningún caso la relación se dará entre un objeto y un sujeto<sup>23</sup>. Puede crear confusión el hecho de utilizar el término interactividad en diferentes campos. Por un lado la interactividad desde un punto de vista semiótico se refiere siempre a la relación entre dos sujetos (sujeto emisor-sujeto receptor). Por otro si se aplica el término interactividad al campo de los sistemas multimedia proporcionados por el museo o institución de comunicación cultural estamos refiriéndonos a la relación entre el hombre y el objeto. El público puede interactuar con el objeto (réplica física del original), con la réplica virtual interactiva o bien con los sistemas multimedia que le proporcionan la información para interpretar el objeto artístico. La interacción con el objeto

---

<sup>23</sup> La diferencia entre interactividad semiótica e interactividad aplicada a los sistemas multimedia se expuso por MACIÁ BOBES, R. (2015): “La exposición como medio de comunicación. Interactividad semiótica y a través de sistemas multimedia”, comunicación en las *8ª Jornadas de museología: Innovación en Museos e Instituciones Culturales*, León.

no está exenta de complicaciones por ello se tiende a sustituir la interfaz explícita (periféricos de entrada como el teclado, el ratón, etc.) por la interfaz implícita (movimientos, focalización de mirada, pantallas táctiles, etc.). La interfaz debe ser intuitiva de tal modo que no requiera para su manejo de conocimientos previos pues ello puede suponer un obstáculo o hándicap para el público<sup>24</sup>.

Dentro del método semiótico debemos de partir del llamado “esquema semiótico básico” que está integrado por tres elementos: emisor, obra y receptor. Para que exista ese proceso semiótico será necesaria la concurrencia de esos tres elementos. Sin embargo la participación y el relieve que se les dé, determinará los diferentes tipos de procesos que vamos a exponer.

Una vez expuestos los procesos debemos de determinar cuáles de ellos son susceptibles de darse en la comunicación entre el espectador y la obra de arte expuesta en el museo, entendida ésta como conjunto de signos con significante y significado. Esta conceptualización de la obra de arte determinará un concepto de museo. Parece claro que el significante, es decir la materialidad del cuadro es estable pero la lectura que se haga de él cambia en consonancia con el conjunto del que forma parte en una exposición. Esta es una especialidad de la comunicación museística.

Existen diferentes tipos de procesos semióticos. En el capítulo III “Naturaleza del museo. El museo entendido como lugar de depósito o como centro de proyección cultural. Análisis semiótico” los veremos pormenorizadamente<sup>25</sup>. En este capítulo introductorio de metodología nos limitaremos a enunciarlos y describirlos someramente.

De entre los procesos semióticos el que más nos interesa es el proceso de transducción ya que sirve para fundamentar el paso del concepto de museo

---

<sup>24</sup> HERNÁNDEZ IBÁÑEZ, L. (2009): “Nuevas tecnologías en los museos: de la contemplación a la experiencia” en RICO, J.C. (coord.) *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*. Gijón, Trea, pág. 60. Sobre este tema vid. también BELLIDO GANT, M<sup>a</sup>. L. (2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Trea.

<sup>25</sup> Capítulo III “Naturaleza del museo. El museo entendido como lugar de depósito o como centro de proyección cultural. Análisis semiótico”, págs. 134-169.

entendido como lugar de depósito al concepto actual de museo como centro de comunicación. Podemos dar una definición de transducción como traslado de un texto previo a una forma o contexto nuevo, realizado por un segundo sujeto emisor que ofrece su lectura de la obra.

No es infrecuente en el mundo de la literatura y del arte que el transductor (director de escena, comisario de exposición) abra la puerta del éxito al artista como ha ocurrido con Stanislavski respecto a Chejov<sup>26</sup> o Clement Greenberg (crítico de arte) respecto de determinados artistas plásticos. Es fácil advertir el paralelismo que existe entre la puesta en escena teatral y las exposiciones museísticas (fundamentalmente las temporales) que, en definitiva, dicen son puestas en escena de las obras que integran la exposición.

El concepto de transducción ha sido expuesto por el profesor Dolezel<sup>27</sup> partiendo de la teoría de la traducción de Levy<sup>28</sup>. La transducción presupone una retransmisión y una transformación. Con la retransmisión se alude al doble proceso semiótico de comunicación. En el caso del museo la doble comunicación puede estructurarse como un primer proceso que iría del artista (emisor) al comisario (receptor) y un segundo proceso de comunicación que se desarrollaría entre el comisario, que ahora asume la función de emisor, y el público al cual pretende trasladar el mensaje expositivo que ha obtenido por la interpretación que de las obras expuestas ha realizado. Los dos procesos semióticos quedan conectados a través de un mismo sujeto (comisario) que desempeña dos funciones diferentes (receptor del 1º- emisor del 2º) y que por ello sirve de eslabón de enlace entre los dos procesos comunicativos. Con la transformación se alude a que la obra artística es polisémica y que el mensaje

---

<sup>26</sup> BOBES NAVES, Mª del C. (2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco Libros, pág. 511.

<sup>27</sup> DOLEZEL, L. (1998): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid. Arco libros. Pese a partir de la teoría de la traducción sin embargo ese primer concepto ha sido absorbido por el segundo ya que la traducción no sería más que una modalidad de transducción.

<sup>28</sup> LEVÝ, J. (1963): "The traslation of verbal art" en MATEJKA, L. Y TITUNIK, I.R. (1976): *Semiotics of Art*. Prague School Contributions. Massachusetts. University Press, págs. 218-226.

expositivo que el comisario (en el ejemplo del museo) pretende transmitir es uno de los muchos a los que se puede llegar partiendo de una misma realidad cultural. Ese mensaje expositivo puede o no coincidir con el mensaje que el artista ha querido transmitir. La obra se ha independizado del artista y éste no puede pretender la imposición de su significado. El comisario de la exposición tampoco debe indagar sobre el significado que el autor ha querido dar a la obra. Si no coinciden los significados existe una transformación del mensaje que puede llegar a no ser la última si el público lo interpreta de otra forma diferente.

Dentro de los procesos semióticos exponemos el proceso expresivo, el significativo, de comunicación, el interactivo, el de interpretación y, por último el proceso de transducción.

En el “proceso expresivo” el artista exterioriza su idea. En este proceso semiótico el artista no pone en primer plano la necesidad de comunicar algo sino que lo que le interesa es que la obra refleje sus sentimientos. Existe una forma estable pero no un significado cerrado sino un sentido polivalente.

En el “proceso significativo” los signos parecen actuar por si solos, de modo independiente, con autonomía respecto del sujeto emisor y del sujeto receptor.

En el “proceso de comunicación” los tres elementos del esquema semiótico, emisor/obra/receptor, gozan de una paridad absoluta, aunque desempeñen funciones diferentes.

En el “proceso interactivo o dialógico” se da el mismo esquema que en el anterior pero el receptor se convierte en emisor de modo que el artista o emisor pasa a ser a su vez receptor. Se habla de emisor-receptor y receptor-emisor al asumir los sujetos que intervienen la función de la contraparte.

En el “proceso de interpretación” un receptor interpreta como signo algo que no ha sido propuesto por un emisor como signo, ya que en realidad el emisor no actúa como tal.

Por último podemos hablar del “proceso de transducción” que se da particularmente en el teatro pero que puede darse en otros ámbitos como en la

música, y, lo que resulta más interesante para nuestros fines, en las artes plásticas<sup>29</sup>. En el caso del teatro un autor (emisor) hace una tragedia que va dirigida a los receptores que la leen. De esa lectura se pueden sacar diferentes interpretaciones al ser la obra abierta. Hasta este punto se da un proceso de comunicación. La obra de teatro está llamada a ser representada. Caso de representarse el director de escena le dará su interpretación que será diferente a la puesta en escena de otro director. Al ser representada el público actúa como receptor y el director, antiguo receptor, se convierte en emisor. Existe otro proceso de comunicación, una duplicidad de procesos en los que de enlace actúa una persona que asume la doble condición de receptor-emisor.

Este esquema semiótico es trasladable a los cuadros colgados en una exposición. Existe un emisor que es el artista que crea un cuadro, como signo dirigido al espectador. Alguien del público puede convertirse de receptor en transductor (asume la doble condición de receptor-emisor) desde el momento en que explica como él entiende el cuadro (guía puesto por el museo para la explicación de una serie de cuadros). La explicación se dirige al público que ha querido recibir las explicaciones (receptor). La interpretación narrada puede servir de pauta para otros intérpretes o bien puede quedarse con esa interpretación que se ha dado a la obra. Además si el que explica da forma escrita a su interpretación ha creado una nueva obra y ha generado un nuevo proceso semiótico el de transducción. Pero no sólo el proceso de transducción se puede producir verbalmente mediante la interpretación que de un cuadro realiza el guía sino a través de la recreación de otra obra artística partiendo de la primera e interpretándola. El receptor en el primer proceso de comunicación puede ser un artista que a su vez realiza una interpretación de esa primera obra (v. gr. caso de Picasso en la interpretación de las Meninas de Velázquez o Francis Bacon respecto de la interpretación del retrato del papa Inocencio X). En estos casos puede existir un tercer proceso de comunicación cuando el

---

<sup>29</sup> BOBES NAVES, M.C. (1997): *Teoría del teatro*. Madrid, Arco Libros, pág. 230. Señala Carmen Bobes que la transducción es un concepto procedente de campo biológico e incorporado a la semiótica por el profesor canadiense L. Dolozel.

receptor de la obra de Bacon a su vez la interpreta (un guía) para los visitantes del museo.

La obra artística (obra plástica) es creada para la comunicación. Desde el momento en que ingresa en el museo y el museo tiene dentro de sus fines el de exponer, la propia exposición llevará consigo el procedimiento de transducción, ya que el comisario al seleccionar los cuadros que van a integrar la exposición, al ordenarlos de una determinada forma y no de otra, al dar nombre a la exposición concretando el mensaje expositivo que se pretende transmitir de acuerdo con la lectura que él hace de los cuadros, al exponer con unas determinadas condiciones técnicas (iluminación) está asumiendo la función de receptor-emisor y creando el doble proceso que tipifica la transducción.

El proceso de transducción adquiere especial trascendencia en el actual concepto de museo donde cada vez cobra mayor importancia el espectador. Se habla de empoderar o apoderar al visitante para significar que el visitante no actúa como sujeto pasivo sino que se convierte en sujeto activo en la medida en que expresa sus ideas y sus necesidades<sup>30</sup>. Desde hace poco tiempo, en España, se toma conciencia de la importancia de los estudios del público y de la evaluación de las exposiciones, se utilizan técnicas para obtener datos relevantes (estudios de frecuentación, test pre y post exposición, etc.), se hace indispensable conocer al usuario del museo y también al público potencial. Se habla de programas de audiencia que vienen a ser las directrices que han de seguir los museos para intentar conectar con los receptores del mensaje<sup>31</sup>. Considera Pérez Santos que “los estudios de visitantes colaboran en la

---

<sup>30</sup> WAN-CHEN, C. (2012): “Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta”, en *34 Simposio anual del Icofom*, Túnez, págs. 23-24.

<sup>31</sup> PÉREZ SANTOS, E. (2008): “El estado de la cuestión de los estudios de público en España”, *Rev. de los museos de Andalucía*, nº 10, págs. 20 a 30. Esta autora considera que en España el trabajo más completo sobre la caracterización de los visitantes de museos ha sido el encargado en 1997 por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Educación y Cultura sobre el público de cuatro museos: el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Cerralbo y el Museo Nacional de Antropología.

En los EEUU señala el apoyo institucional a través del Programa de Evaluación de Exposiciones y Museos por el que se instaba a todos los museos norteamericanos a someter todas sus exposiciones a una evaluación sistemática. En Francia el Observatorio Permanente de Visitantes se crea en 1990.

integración del punto de vista del visitante en las exposiciones y actividades del museo”<sup>32</sup>. La información del público puede obtenerse en una fase previa, en la etapa de planificación o en un momento posterior a la apertura de la exposición. La autora habla de una evaluación previa, formativa, correctiva, sumativa y crítica. La evaluación previa se dará en la fase de planificación de la exposición: “La información obtenida a través de esta evaluación puede ser utilizada para establecer las metas y objetivos finales del proyecto...”<sup>33</sup>.

En la etapa de diseño de la exposición se encaja la evaluación formativa. En este caso la información que se obtiene del público puede ser útil para modificar los elementos más importantes o problemáticos de la exposición y conseguir con ello una mayor comunicación en el mensaje expositivo. En la etapa posterior a la apertura de la exposición puede realizarse una evaluación sumativa, correctiva y crítica. En la evaluación sumativa se obtiene información del público una vez instalada y abierta la exposición. Dicha información puede ser relevante de cara a futuras exposiciones. Con la evaluación correctiva se pretende localizar los problemas de la exposición y corregirlos mientras que con la evaluación crítica se pretende obtener un juicio de técnicos y visitantes cuando la exposición ya está instalada. Con independencia del mayor protagonismo que adquiere el público (pasa de ser un sujeto pasivo a ser un sujeto activo) en ninguno de los procesos evaluadores expuestos podemos hablar de un proceso transductivo sino de un proceso interactivo o dialógico ya que el público no asume la doble condición de receptor-emisor reinterpretando un mensaje previamente recibido.

En el año 2008 el Ministerio de Cultura pone en marcha el Laboratorio Permanente de Público de Museos. Se pretende obtener de forma continuada conocimientos relevantes sobre el público de los museos estatales que sean útiles para mejorar la gestión museística. El objetivo es convertir la

---

<sup>32</sup> PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos*. Gijón, Trea. pág. 224.

<sup>33</sup> *Ibidem* pág. 150. En general para los diferentes procesos de evaluación ver el Capítulo 5 “El proceso de evaluación de exposiciones y tipos de evaluación”, págs. 149-163.

investigación sobre el público en un instrumento de gestión integrado en la actividad habitual de los museos que ayude a planificar y programar teniendo en cuenta los intereses y necesidades de los visitantes y la situación cultural<sup>34</sup>.

Paralela a dicha actuación, el Consejo de Ministros encargó en marzo de 2007 a la Agencia Estatal de Evaluación de las Políticas Públicas y la Calidad de los Servicios (AEVAL) un estudio sobre la calidad del servicio público de los museos de titularidad estatal<sup>35</sup>.

Esa relevancia que actualmente se da al público del museo tiene también su reflejo en los textos internacionales. Así en el Código Deontológico del ICOM para los museos, en el apartado 6.8, se señala que: “Los museos deben crear condiciones propicias para obtener el apoyo de las comunidades, reconocer sus aportaciones y fomentar una relación armónica entre ellas y el personal del museo”. Es decir, deben de tener en cuenta al público y no ignorarlo.

Con el Laboratorio Permanente de Público de Museos, en frase de Virginia Garde y E. Varela, se trataba “de crear un sistema permanente de obtención de información relevante sobre el público y su percepción del museo”. Se pretendía que fuera algo más que un proyecto de investigación, que tuviera una aplicación práctica y para ello era necesario “la capacitación del personal de los museos para definir objetivos...y gestionar la información que resultase de la investigación”. Para una mayor efectividad del proyecto también resultaba indispensable una interconexión entre los museos implicados en la investigación para poner en común ideas<sup>36</sup>.

El proceso de transducción que se manifiesta en la exposición (permanente o temporal) que de sus propias obras o las prestadas realiza el museo tiene cabida en cualquier tipo de museo. No sólo en los Museos de Bellas Artes,

---

<sup>34</sup><http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/laboratorio-museos/que-es-el-laboratorio/presentacion.html>. (captura el 12-5-2017).

<sup>35</sup> <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/laboratorio/laboratorio-permanente-publico-museos/presentacion.html> (captura el 12-5-2017).

<sup>36</sup> El tema de la participación del público en el Museo es tratado por GARDE LÓPEZ, V. y VARELA AGÜÍ, E. (2009-2010): “¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión”, en *Rev. Museos.es*, nº 5, págs. 208-221.

Museos de Arte Contemporáneo, Etnográficos, Industriales, etc. puede tener lugar el proceso transductivo sino también en otros museos bien diferentes a los enunciados ejemplificativamente, como pueden ser los denominados “de sitio”. En este sentido Caballero García, al hablar del proceso de comunicación en los yacimientos arqueológicos (museos de sitio) viene a reproducir el esquema del proceso de transducción. Entiende que en el proceso de comunicación intervienen tres sujetos (investigador, comunicador y público). El comunicador reformula el discurso científico del investigador para adecuarlo a los conocimientos previos del público. El proceso de significación o atribución de un significado al yacimiento va a transformar éste en un parque arqueológico, comprensible para el público en general. Considera Caballero que el emisor es un equipo integrado por científicos, comunicadores y diseñadores, siendo el público el receptor en el proceso comunicativo<sup>37</sup>.

El esquema comunicativo es algo diferente al señalado por este autor. Por un lado existe un emisor (científico) con un lenguaje científico que transmite al comunicador (receptor) un mensaje. Este último transforma el lenguaje científico en lenguaje divulgativo para que pase a ser inteligible para el público. Una vez transformado en lenguaje divulgativo el comunicador pasa a ser emisor y el receptor será el público. Es decir se ha producido un proceso semiótico de transducción en el que el comunicador ha asumido la doble condición de receptor-emisor.

El proceso de transducción se da también con la incorporación de las nuevas tecnologías al ámbito de las instituciones culturales. En la creación de una app para museos puede existir un diálogo entre los conservadores del museo que utilizan un lenguaje científico para explicar las obras que son objeto

---

<sup>37</sup> CABALLERO GARCÍA, L. (1999): “La comunicación en los espacios patrimoniales. Una crítica a las propuestas para la gestión del patrimonio desde la arqueología”, *Revista de la Asociación profesional de museólogos de España*, 4, págs. 27-37. En la segunda parte de este artículo Caballero habla de “La puesta en valor comunicativa del parque arqueológico; construcción relacional del discurso expositivo”, y es aquí donde aborda el proceso semiótico de comunicación considerando que los arqueólogos no pueden servir para ser emisores del mensaje y necesitan de una persona intermedia (comunicador) que reelabore el mensaje para que éste resulte inteligible al público. Sobre la presentación del patrimonio arqueológico vid. también HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2010): *Los museos arqueológicos y su museografía*. Gijón, Trea.

de esta aplicación informática y el creador de la app que quiere convertir el lenguaje científico en lenguaje divulgativo, de modo que al visitante le resulte asequible. Finalmente la información que se cuelga en la app es la que llegará al público receptor en un segundo proceso de comunicación puesto que el primero ya tuvo lugar entre los conservadores de la institución cultural y el informático creador de la app. Es más, el mensaje expositivo que se pretende transmitir al público, en muchas ocasiones, será diferente en atención al grupo al que vaya dirigido. Así nos encontramos con una información dirigida al público adulto y otra creada para el público infantil<sup>38</sup>.

El museo y en mayor medida el objeto artístico se caracterizan por su singularidad. Son cosas contingentes. Su estudio puede ser abordado desde diferentes perspectivas. El objeto artístico es un ente complejo que se caracteriza por la polivalencia semántica<sup>39</sup>. Es una obra abierta susceptible de diferentes interpretaciones.

La obra como signo tiene un significado. Ese significado no es unívoco ya que el lenguaje artístico no es un lenguaje referencial (lenguaje que informa de modo que lo comunicado no ofrece dudas, ya que tiene un solo sentido que conocen previamente receptor y emisor, sin que sea necesario realizar una labor interpretativa), sino emotivo (lenguaje a través del que se suscitan sentimientos y que puede ser interpretado de diferentes formas al ser polisémico)<sup>40</sup>. En nuestro caso podemos hablar de un lenguaje referencial y un lenguaje artístico por asimilación al emotivo al presentar las mismas características. El primero tiene un solo sentido, es puramente informativo. De aquí se derivan dos ideas:

---

<sup>38</sup> ROMÓN MORENO, D. (2015): “Como trasladar un museo a un smartphone. Miramusei: una aventura de aciertos y errores”, en *8ª Jornadas de museología (Museo Sierra-Pambley) Innovación en museos e instituciones culturales*, León, Fundación Sierra Pambley (actas pendientes de publicación).

<sup>39</sup> RAMSON, J.C. (1941): *The New Criticism*, Norfolk, New Directions. Autonomía, unidad, falta de referencia externa, estructura propia y polivalencia semántica son rasgos distintivos de la obra literaria según los nuevos críticos. Estas características son predicables de la obra artística.

<sup>40</sup> Los nuevos críticos (New criticism) distinguen entre el lenguaje referencial y el emotivo, oposición que tomaron de RICHARDS, I.A. (1924): *Fundamentos de crítica literaria*. Buenos Aires, Huemul. RICHARDS, I.A. (1967): *Literatura y crítica*. Barcelona. Seix Barral.

la polivalencia semántica y el papel activo que desempeña el espectador. El abanico de significados puede ser enorme ya que no solo se parte de un lenguaje artístico plurisémico sino que a ello se une el que el espectador pueda multiplicar el espectro de significados a través de la interpretación que hace del objeto cultural.

Debemos partir de la realidad cultural como entidad autónoma independiente del autor que la ha creado. La objetividad se logra desde el momento en que a pesar de poder estudiar esa realidad cultural desde diferentes puntos de vista sin embargo dos personas considerando la misma realidad cultural llegan a conclusiones similares por lo que obtienen conocimientos intersubjetivamente válidos. Se debe prescindir del subjetivismo de autor pues ello nos llevaría a considerar que la obra de arte tiene un único significado: el que el autor le haya querido dar. Se debe prescindir del subjetivismo del receptor basado única y exclusivamente en las emociones que le pueda causar la contemplación de la obra sin que el museo o la institución cultural le hayan proporcionado información suficiente para lograr la comunicación. También se debe prescindir del objetivismo cuando se considera que la obra, en si misma considerada, sólo tiene una única interpretación ya que el lenguaje artístico tiene como objeto la obra artística, polisémica, abierta. En esa característica se fundamenta la función comunicadora del museo y demás instituciones de comunicación cultural.

El hecho de lograr una validez intersubjetiva del conocimiento alcanzado partiendo de la polivalencia semántica y de la posibilidad de diferentes enfoques para con el objeto de estudio nos permite afirmar la posibilidad de un estudio científico de lo contingente. Además esa polivalencia semántica explica de modo directo el hecho del proceso transductivo.

El hablar de una realidad cultural como entidad abierta a diferentes interpretaciones justifica una de las finalidades primordiales reconocidas a los museos, la comunicación a través de la exposición. Constituye además la causa de la evolución del museo pasando de ser un lugar de depósito a una institución

de comunicación cultural con fines didácticos. Esa transformación lleva a justificar los cambios jurídicos que presiden hoy las actividades de los museos.

La tesis, como refleja ya su título, tiene carácter interdisciplinar, ya que por un lado aborda el concepto de museo desde una perspectiva histórica y semiótica, cercana al ámbito del arte, y por otro estudia las formas posibles de su gestión jurídica y su compatibilidad o incompatibilidad con los caracteres del concepto previamente determinado. Esa visión dual condiciona la estructura de la tesis que se divide en dos partes claramente diferenciadas.

En el capítulo primero “El museo como realidad cultural. Definiciones de museo y otras instituciones de comunicación cultural” se incluye, como en toda investigación científica, el tema ontológico que se plantea como cuestión preliminar para precisar el objeto que nos proponemos analizar. En este capítulo se ven las definiciones dadas de “Museo” tanto por diccionarios generales como por especializados de arte. Desde el punto de vista legislativo se señala y se compara el concepto de museo dado por el ICOM, por la influencia que tiene en la legislación española, con los realizados por la legislación española.

Se delimitan los conceptos de patrimonio cultural material e inmaterial (ambos entran en la definición de museo del ICOM de 2016) y se contraponen al patrimonio natural.

Por último se proporcionan diferentes definiciones doctrinales que reflejan la evolución que ha sufrido la institución museística. Dentro de las definiciones de museos se incluye como elemento indispensable para tener la calificación de tal, el contar con personal especializado. Esto da pie para señalar la discusión existente acerca de si es mejor contar con un director artístico o un director gerente.

Pero para lograr una mejor conceptualización del museo se hace indispensable deslindarlo de otras instituciones de comunicación cultural (centros culturales, Kunsthalle, centros de interpretación, colecciones museográficas, etc.). El capítulo termina con una definición propia de la institución museal.

Si en el capítulo anterior se pergeñaban algunas de las definiciones doctrinales más importantes, en el capítulo II se examinan las definiciones que de museos y otras instituciones de comunicación cultural se dan en las diferentes leyes autonómicas. Tanto las leyes de patrimonio cultural, en lo que concierne a los museos, como las leyes de museos cuando han adquirido independencia legislativa, se examinan pormenorizadamente y por orden alfabético.

Las legislaciones autonómicas proporcionan unas definiciones similares puesto que parten de la dada por el ICOM en sus Estatutos. Existen sin embargo diferencias entre ellas que justifican un estudio comparativo.

El capítulo III se estructura en torno a dos preguntas: ¿El objeto del Museo de Bellas Artes, no determina las funciones que ha de desempeñar? ¿Podemos mantener un concepto unitario de museo a la vista de la gran variedad de los que existen?

La respuesta a la primera pregunta parte de considerar el arte como un hecho histórico. Su evolución determina la del propio museo y las funciones que éste está llamado a desempeñar. El paso de un arte mimético a un arte creativo hace que una de las funciones primordiales del museo sea la de la comunicación. Las obras artísticas se constituyen en objetos semióticos que el visitante tiene que interpretar para hallar un significado; no “el significado” ya que éste no es unívoco. Surge la polivalencia semiótica y la necesidad de estudiar el museo a partir de un método semiótico.

Respecto de la segunda cuestión planteada (¿Es posible un concepto unitario de museo?) se exponen las dos concepciones contrapuestas de museo que inciden directamente sobre la naturaleza de esta institución y las funciones que está llamada a desempeñar. Por un lado existe un concepto decimonónico, estático de museo entendido como simple acumulación de objetos artísticos y por otro un concepto moderno, dinámico que lo entiende como centro didáctico de proyección cultural. La diferencia entre estas dos concepciones deriva más que de la naturaleza de la obra expuesta del modo de presentación de la obra.

El capítulo IV se divide en tres apartados. En el primero se habla de la exposición como medio de comunicación. Dentro de las exposiciones se sigue un criterio clasificatorio espacio-temporal para diferenciar entre las permanentes y las temporales. En ambas las funciones comunicativas son las mismas.

En el apartado segundo se estudian los convenios de colaboración como forma jurídica para regular las exposiciones temporales. El convenio de colaboración posibilita aunar esfuerzos para la mejor consecución del fin propuesto, a través de la gestión compartida de un servicio que es de interés o de titularidad común entre las personas intervinientes.

Se hace necesario deslindar los convenios de colaboración de otras formas jurídicas con las que puede darse una cierta confusión, como son las encomiendas de gestión, los convenios de encomienda de gestión y los contratos. Respecto de estos últimos la materia del contrato no puede ser objeto de los convenios de colaboración tal como explícitamente lo consigna la nueva L. 40/15, de 1 de octubre, del régimen jurídico del sector público<sup>41</sup>.

En el apartado tercero de este capítulo IV se estudia el contrato de exposición. Se parte de un concepto jurisprudencial (STS 3-6-1991). Para el examen del contrato se siguen la división clásica de elementos personales, reales y formales, junto con el contenido de derechos y obligaciones. En el caso de los Museos de Bellas Artes las exposiciones pueden no llevar consigo la formalización del contrato de exposición desde el momento en que los derechos patrimoniales de autor se han extinguido y han pasado al dominio público.

En el Capítulo V apartado 1 se distingue entre el titular y el gestor del museo, el propietario de las colecciones y del inmueble donde se ubica el museo o colección museográfica.

Los apartados 2 a 5 del Capítulo V tratan de poner de manifiesto la influencia de la legislación de la Unión Europea en la legislación interna. Los museos prestan un servicio público. Este concepto es discutido por la doctrina.

---

<sup>41</sup> L. 40/15, de 1 de octubre, del régimen jurídico del sector público. En su art. 47 regula los convenios y sus tipos que sustituye la regulación contenida en el art. 6 de la L.30/92, hoy derogada.

Se exponen las diferentes concepciones y se remarca que por influjo de la legislación comunitaria hoy se habla más bien de servicios de interés general. Dentro de ellos se distingue entre servicios de interés económico general y servicios no económicos. La categoría jurídica de servicios no económicos de interés general fue introducida por el art. 2 de la Directiva 2006/123/CE. Esta directiva se aplica a los servicios sujetos a la libre competencia. Incluye únicamente los servicios que se realizan con una contraprestación económica. El pago por parte de los destinatarios (tasas) para hacer una contribución a los gastos de funcionamiento del sistema no constituye por sí mismo una remuneración porque el servicio se sigue financiando con fondos públicos. Estas actividades no responden a la definición de servicios. La característica de la remuneración no se da en las actividades que realiza el Estado en el marco de sus obligaciones en el ámbito cultural (considerando 34 de la Directiva 2006/123/CE).

En el Capítulo VI se señalan diferentes tipos de organización (desde un punto de vista doctrinal) para la gestión de los bienes culturales que resultan encuadrables en alguna de las formas jurídicas que para la gestión de los servicios públicos hace la legislación.

En este sentido se abordan las diferentes modalidades de gestión de los servicios públicos que prevé la legislación. Se examinan algunas de ellas para ver en qué medida son trasladables a las instituciones museísticas dadas las especiales características que resultan de su definición.

Un último capítulo se destina a recoger las conclusiones de la investigación.

Respecto de las fuentes partimos de la doctrina científica.

Por lo que refiere a la bibliografía nos ha parecido oportuno dividirla en dos bloques correspondientes a la temática museográfica/museológica y a la jurídica.

Existe poca bibliografía jurídica referida a la gestión de los museos en concreto. Se parte pues de la normativa relativa a la gestión de los servicios públicos (en concreto de los servicios públicos locales tomando como base un clásico del profesor Sosa Wagner, *La gestión de los servicios Públicos*

*Locales*<sup>42</sup>) para luego realizar las adaptaciones pertinentes de acuerdo con las peculiaridades de la institución museística. Hay algunos libros que tangencialmente tratan de los museos al hablar del tema fiscal o los que se refieren a la propiedad intelectual en relación con las instituciones culturales pero no existen libros que traten de una manera global el tema de la gestión del museo. Tal vez el libro que más se acerca a ello sea el de Luis Peñuelas i Reixach, *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*.

Si en el ámbito jurídico no hemos encontrado una bibliografía especializada, en el ámbito semiótico tampoco la hemos hallado. Existe una amplia bibliografía que aplica el método semiótico al teatro, a la novela, en general a la literatura pero no existe una aplicación del método semiológico a la realidad cultural “museo”. Hay algunos autores que tratan de ello como Francisca Hernández en su libro *El museo como espacio de comunicación*, Ángela García Blanco en su libro *La exposición. Un medio de comunicación* o diversos artículos de Rosalind Krauss donde aplica este método. Sin embargo, al igual que en el terreno jurídico, se hace necesario realizar las adaptaciones necesarias para tratar de la semiótica artística.

Otra fuente en el ámbito jurídico es la legislación que regula el museo y demás instituciones de comunicación cultural. Partiremos para ver la ordenación jurídica de las diferentes legislaciones: supranacionales (Unión europea), central, autonómica y local, constatando la uniformidad de las mismas al venir determinadas por la trasposición de la normativa europea. En algunas ocasiones nos hemos valido de borradores de anteproyectos (v. gr. borrador del anteproyecto de la ley de museos del Principado de Asturias) o de anteproyectos (anteproyecto de Decreto por el que se aprueba el Reglamento General de desarrollo de la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de patrimonio cultural). Estos anteproyectos se han convertido, en algunos casos, en la legislación vigente.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> SOSA WAGNER, F.(2008): *La gestión de los servicios públicos locales*. Navarra, Aranzadi.

<sup>43</sup> Es el caso del D. 20/2015, de 25 de marzo por el que se aprueba el Reglamento de desarrollo de la Ley del Principado de Asturias 1/2001, de 6 de marzo, de Patrimonio Cultural.

Aunque desde un punto de vista legal las fuentes del ordenamiento jurídico español son la ley, la costumbre y los principios generales del derecho<sup>44</sup>, como complemento de la legislación se nos hace indispensable acudir a la jurisprudencia. En este sentido nos servimos no sólo de la que con propiedad se puede llamar “jurisprudencia”, la emanada del Tribunal Supremo<sup>45</sup>, sino también a la “jurisprudencia menor” de las Audiencias Provinciales o de los Juzgados de Instancia. En definitiva, a través de la jurisprudencia se logra la interpretación de la norma jurídica que, como realidad cultural, puede ser objeto de interpretación diversa, aunque no de tal modo que se derive hacia una creación del derecho.

En algunas ocasiones se transcriben literalmente algunos párrafos de las sentencias. Si bien ello podría parecer un exceso a primera vista, considero que bien para llegar al sentido que se le da a una norma, bien para fundamentar una teoría, es conveniente entresacar de la fundamentación jurídica de la sentencia los párrafos más significativos.

La jurisprudencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea resulta interesante porque marcará las directrices a seguir por nuestros tribunales con lo que se logra una uniformidad en la aplicación de las normas.

Se citan a lo largo de la tesis algunos Dictámenes de la Abogacía General del Estado, ya que por su carácter marcadamente didáctico nos ofrecen importantes apoyos para llegar a una buena comprensión de la legislación.

Por último nos ha parecido oportuno incluir fuentes que las nuevas tecnologías nos proporcionan, siempre que su contenido se encuentre debidamente contrastado. Como va siendo práctica habitual se indica la fecha de captura de la página y la referencia completa de ésta.

El trabajo de campo que, en las tesis para alcanzar el grado de doctor se leen en esta facultad, adquiere una importancia extraordinaria, en el caso de esta tesis se concreta en la visita a multitud de museos europeos a fin de ver la forma

---

<sup>44</sup> Art. 1.1 del Código Civil de 1889, Civitas, Madrid, 1995, 18ª edición.

<sup>45</sup> Art.1.6 del Código Civil.

de exponer y constatar que en el momento actual coexisten el museo depósito y el museo como centro de comunicación.

## I.1 El museo como una realidad cultural. Definiciones de museo.

El investigador puede tomar el término Museo del consenso social, tal como se refleja y se presenta verbalmente en el diccionario, pues el término encabeza su propia definición; puede comprobar qué referencia tiene en la realidad extralingüística, qué sentidos ha acumulado a lo largo de la historia, y qué asociaciones fonéticas y gramaticales lo han ido configurando y completando en su forma y su significado, qué valores semánticos tiene en la sociedad actual, y, por último, en qué procesos semióticos pueden participar, dada su capacidad de uso y de referencias.

La palabra en sí misma no crea el conocimiento, pero su forma (significante) resume y presenta el concepto general (significado), que el uso concreta en una referencia (objeto).

El término Museo inicialmente es una palabra con una referencia real empírica (templo de las Musas) y hoy sirve de significante al concepto Museo, que tratamos de analizar.

La filosofía actual en la tendencia conocida como el “Giro lingüístico” de la filosofía, que aparece con Heidegger y se desarrolla por Habermas y su escuela, no admite la posibilidad de que el sujeto acceda al conocimiento de la referencia, es decir, a la realidad de los objetos y mantiene que la ciencia es una construcción de palabras, un constructo verbal, o, como había dicho Russell: “la ciencia es un lenguaje bien construido”<sup>46</sup>. Pero, si hay que admitir que la palabra es el medio para analizar, criticar y argumentar en cualquier forma de conocimiento, y resulta imprescindible, y hasta inevitable, en la investigación, creemos que los conceptos han de utilizarse en una definición aceptada y, si bajo una misma voz se designan conceptos diversos, el investigador deberá

---

<sup>46</sup> RUSSELL, B. y WHITEHEAD, A.N. (1910-1913), *Principia Mathematica*. Londres. I, 1910; II, 1912; III, 1913. La mayor parte de la obra de Russell se ha traducido al español, entre ella *Los principios de la Matemática*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, 2º ed. En la introducción a la 2ª ed. de esta obra, el autor hace un resumen de la trayectoria de la tesis de la ciencia como un lenguaje bien construido.

precisarlos en una y otra faceta de la palabra, es decir, fonética y semánticamente. La referencia, el mundo de los objetos, añade la posibilidad de la experiencia y de la verificación entre la ciencia y la realidad. De hecho la palabra puede cambiar de contenido y adoptar diferentes significados sin que cambie la secuencia fonética que le da forma, y el concepto puede ser alterado sin que formalmente se manifieste el cambio. En todo caso el investigador está obligado a precisar qué forma utiliza, qué concepto sigue y qué referencia designa, al menos en las palabras-clave (mots-clefs) de su estudio. Sólo así evitará ambigüedades en el uso que haga de los términos; y de ahí la necesidad de partir de un preludio lingüístico y semiótico de los términos y de las expresiones.

Por tanto, partiremos de la palabra, utilizaremos el lenguaje en los diversos pasos que vayamos dando, constataremos empíricamente los conceptos que la sociedad en la evolución y en cada una de sus etapas históricas va determinando, enriqueciendo y precisando para el término museo. Con esta planificación podemos determinar qué se entiende por museo, cuáles son las palabras-clave que sucesivamente lo configuran y con las que es necesario ponerlo en relación. Las definiciones del diccionario suelen tener en cuenta para su conceptualización los rasgos que constituyen el núcleo semántico propio del término, en sus palabras clave, y también las relaciones que establece, tanto con los términos del campo semántico donde está situado, como con los términos de campos semánticos afines real o metafóricamente. No siempre encontramos definiciones perfectas, y de ahí la necesidad de la crítica desde el ámbito concreto en que se desarrolla cada una de las investigaciones.

Las palabras que forman el elenco del Diccionario recogen en general las reflexiones y cambios o inflexiones que la historia ha concretado para el término. Este suele dar las diferentes acepciones que tiene o ha tenido en la historia de la lengua, y las relata como si el término fuese una entidad pasiva o, al menos, fijada en el léxico. Efectivamente, fuera del uso, el término no posee una dinámica propia, sino a través del sujeto que usa el lenguaje en el habla.

La palabra “museo” en el Diccionario recoge la experiencia de la sociedad respecto al arte y sus colecciones en depósitos a los que señala una finalidad social de testimonio, belleza, originalidad, enseñanza, diversión, etc. que cambia no por efecto del mismo término, sino por el uso social que de él se hace en cada momento de la historia y con las vinculaciones que hemos señalado en la presentación. Hay que atender, por tanto, a los factores que tienen repercusión en la lengua como sistema, a partir del uso en el habla.

Partiremos, por tanto, de las definiciones verbales de Museo y Museografía que nos ofrecen los diccionarios al uso. El Diccionario crítico etimológico, de J. Corominas<sup>47</sup>, informa sobre los primeros usos de la palabra Museo, que remite al latín *Museion*, como lugar dedicado a las Musas, y señala testimonios de su presencia en la lengua española a partir del Tesoro de Covarrubias, de Nebrija, etc. Si vamos a la época actual, el DRAE<sup>48</sup> dice que Museo, procedente del latín *museum*, y éste del griego *mouseión*, es el edificio o lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales, y en una segunda acepción es el lugar donde, con fines exclusivamente culturales, se guardan y exponen objetos notables pertenecientes a las ciencias y artes, como pinturas, medallas, máquinas, armas, etc.

El término Museografía, según el mismo DRAE, es el estudio de la construcción, organización, catalogación, instalación e historia de los museos.

Podemos comprobar, por tanto, que en el uso actual la palabra museo recoge una tradición semántica (relación con las Musas, como inspiradoras de las artes) que se ha ampliado a partir del reconocimiento de algunos valores no artísticos (objetos notables, útiles, originales, científicos o culturales en general). Se admite que las colecciones de un museo puedan no ser artísticas, es decir, no vinculadas a la inspiración de las Musas, y en otro frente, mediante la metonimia (continente por contenido) al extender la referencia del término museo al edificio que guarda los objetos artísticos.

---

<sup>47</sup> COROMINAS, J. (1961): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Gredos.

<sup>48</sup> RAE (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Ed. del Tricentenario (impreso en Italia, encuadernado en España).

En esta evolución conceptual y referencial, la voz museo, se vincula a los términos *musas, artes, colección, valor y edificio*. Podremos comprobar que a lo largo de la historia, la prevalencia de uno de estos términos respecto a los otros inspira formas diversas de museos y servirá de explicación a las leyes que los regulan.

En Grecia el término *Museión* tenía sus referencias principalmente en el ámbito del espacio: se llamaba así el templo dedicado a las Musas, y también una colina pequeña de Atenas dedicada a las Musas. En la época helenística se conoció como *Museion* la parte del palacio de Alejandría donde estaba la famosa biblioteca y donde Ptolomeo reunió a los sabios y filósofos más célebres de la época<sup>49</sup>; luego pasó a designar el lugar donde se guardaban los objetos notables de las artes y las ciencias.

La acepción espacial y la referencia a colecciones no sólo artísticas, sino notables por otras causas, está, pues, en la raíz del término desde sus más antiguos usos conocidos.

Si pasamos al Diccionario de uso del español, de M. Moliner<sup>50</sup>, que nos ofrece las acepciones más actuales del habla, podemos comprobar que “Museo es el lugar donde se guardan objetos artísticos, colecciones científicas o de otro tipo, convenientemente colocadas para que sean examinadas” y advierte que se aplica a una casa particular, o a una ciudad, etc. en que hay muchas obras de arte. Señala este Diccionario como palabras del campo semántico de Museo, colección, exposición, gabinete, galería. Podríamos añadir, sin desbordar la definición: arte y valor; y podemos advertir el relieve que adquiere en la definición la organización de las colecciones y la finalidad que se persigue con ello.

En el habla española actual el museo es el edificio y es la colección de objetos de carácter artístico o científico, organizados para un fin: poder ser contemplados, examinados, poder servir de muestra cultural.

---

<sup>49</sup> POLLIT, J.J (1989): *El arte Helenístico*. Madrid, Nerea (ed. castellana), pág. 41 y ss.

<sup>50</sup> MOLINER, M. (1970): *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid, Gredos.

Se han introducido además rasgos específicos referentes a la propiedad y la finalidad, que se reconocen en dos notas: 1) el arte no es propiedad particular, sino que, como bien del hombre, pertenece a la sociedad, y el pueblo tiene derecho a verlo, y 2) los objetos artísticos tienen valor didáctico, por lo que deben disponerse convenientemente para que puedan ser vistos en la forma más ordenada para conocerlos y disfrutados.

Estos matices, que se señalan a propósito del ser y la función del museo, y que realmente no se problematizan, se incluyen en la definición del término por su uso y adquieren un gran relieve, por ello no nos parece ocioso el destacarlos desde ahora.

Si de los Diccionarios generales pasamos a consultar los diccionarios específicos de arte, encontramos, como era de esperar, por ejemplo en el de Fatás y Borrás una definición más completa, en lo que se refiere a las relaciones del término. Así señala: “Museo es el lugar donde de modo permanente se exhiben al público colecciones y objetos de arte. Su tutela suele estar encomendada al Estado, a Corporaciones de Derecho Público o a Entidades Benéficas o Culturales. Su organización o disposición ha dado modernamente lugar a una técnica de los museos (la museología) que estudia la manera correcta de disponer, iluminar y conservar los objetos museados, con objeto de que jueguen un papel activo en la educación del visitante, no siendo considerados como objetos muertos que sólo ocasionalmente se visitan”<sup>51</sup>.

Museología, en el mismo Diccionario se define como: “la técnica y ciencia del museo, de su ordenamiento como edificio, su ambientación y la de sus partes. Estudia las funciones del mismo, se estructura en tanto que elemento con un fin social y la disposición de todos y cada uno de los elementos de modo que dicho fin sea susceptible de alcanzarse plenamente.

La museología comprende a la museografía, y no al contrario. La primera es preferentemente conceptual. La segunda se realiza en la conservación y correcta disposición de sus instalaciones”.

---

<sup>51</sup> FATÁS, G. Y BORRÁS, G. (2003): *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, Alianza Editorial, (quinta reimpresión), pág. 227.

Luis Alonso en el glosario de términos introducidos en una de sus publicaciones más recientes señala como definición de museo la proporcionada por los Estatutos del ICOM en 2007<sup>52</sup> y la que contiene la L. 16/85 en su art. 59.3, que posteriormente veremos. En el mismo glosario de términos indica que por museografía se entiende: “el conjunto de las técnicas desarrolladas para llevar a cabo las funciones museales y particularmente lo que concierne al acondicionamiento del museo, la conservación, la restauración, la seguridad y la exposición (definición del ICOFOM, 2009)<sup>53</sup>”.

El estudio lexicológico de Museo nos permite, pues, a través de las palabras-clave de su campo semántico, que no faltan, o no deben faltar en las definiciones, destacar algunas notas características sobre la constitución, es decir, rasgos ontológicos y axiológicos (colecciones de objetos artísticos o de cosas que tienen una utilidad social), y sobre su organización para un fin, es decir, rasgos teleológicos (objetos dispuestos para ser examinados y proporcionar saberes). El ser y la finalidad de los Museos queda clara en estas definiciones del diccionario, que, como podemos comprobar, cada vez dan más importancia a las relaciones con el público: del ser y del valor se pasa a la finalidad que deben cumplir.

En las legislaciones autonómicas y en la estatal se parte de un concepto de museo y a reglón seguido se concretan las funciones o fines que el museo está llamado a desempeñar.

La Ley de museos de Madrid<sup>54</sup> los reconoce como núcleos de proyección cultural y social, con una función didáctica en los que la interacción entre los objetos museales y los visitantes permiten superar una concepción estática del museo para pasar a otra dinámica, diametralmente opuesta a la tradicional: tales centros han perdido su cometido de depósito y potencia su cometido didáctico.

---

<sup>52</sup> Traducción al español de los Estatutos del ICOM de 2007 pueden consultarse en [http://archives.icom.museum/statutes\\_spa.pdf](http://archives.icom.museum/statutes_spa.pdf) (captura realizada el 9-5-2017)

<sup>53</sup> ALONSO FERNANDEZ L. (2012): *Op. Cit.*, págs. 169-182.

<sup>54</sup> L. 9/1999, de 9 de abril, de Museos de Madrid

En relación a esos dos conceptos (ser del Museo/finalidad del Museo, que se determinan de forma recíproca) se planteará actualmente una oposición que se concreta entre colecciones estables reunidas en depósito en el Museo, o colecciones temporales que se exponen circunstancialmente en el Museo. A veces se da la paradoja de que, en algunos casos límite, se encuentran instituciones museísticas sin fondos propios.

En general los museos atienden a los dos aspectos: tienen unos fondos, que tratan de aumentar, según líneas temáticas (por ejemplo, bodegones, pintura mitológica, retrato, etc.), o geográficas (arte de Europa del Este, arte hispanoamericano, etc.) y además, porque no es incompatible, organizan exposiciones temporales con sus propios fondos y mediante préstamos o intercambios con otros museos. Suelen manejarse las dos posibilidades: la exposición permanente y la exposición temporal con fondos del mismo museo o fondos itinerantes.

La dinamización de los museos de Bellas Artes se produce por el montaje de exposiciones temporales con mayor asiduidad. Algunas de esas exposiciones temporales se nutren, por razones económicas, de obras integrantes de su colección permanente. El evento cultural atrae a las masas y supone el importar la exposición temporal como característica de los museos de Arte Contemporáneo a los museos de Bellas Artes.

Es poco frecuente, pero se da, que un edificio, al que también llaman museo, se use solamente para exposiciones de fondos ajenos. Esta posibilidad es frecuente en los Estados Unidos de América, y las razones son obvias: este país se incorpora relativamente tarde a la comunidad artística y sus instituciones culturales no tienen fondos comparables a los depósitos artísticos de los países europeos, cuyas monarquías constituyeron tradicionalmente los principales museos nacionales.

Los organismos internacionales dan definiciones de museo y demás instituciones culturales que en ocasiones se transcriben literalmente en los derechos nacionales mientras que otras veces, por su ratificación, se incorporan como derecho interno. El ICOM en 1974 dio una definición de museo en sus

Estatutos, la cual es ratificada por la 16ª Asamblea General de 1989. En el Tit. II, el art. 3 dice que museo es una “institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, comunica, investiga y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno”<sup>55</sup>.

La definición del ICOM de 1974, vemos que incorpora el carácter de institución al servicio de la sociedad.

Los Estatutos del ICOM, aprobados el 24 de agosto de 2007 en Viena, definen el museo en su art. 3 como una “institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”.

La diferencia entre estas dos definiciones no es grande pero se centra en lo que es objeto de los museos que en la primera se circunscribe a los testimonios materiales del hombre y de su entorno (patrimonio natural intervenido por el hombre) mientras que en la segunda por un lado se amplía al abarcar tanto el patrimonio material como el inmaterial del hombre pero por otro se restringe ya que deja fuera el patrimonio natural al desaparecer la mención que hace al “entorno”. El hecho de aparecer en la primera definición de museos dado por el ICOM la referencia al patrimonio natural intervenido por el hombre (entorno) no es casual. Desde un punto de vista cronológico es explicable la inclusión al aprobarse en 1973 la Convención de París que diferencia entre el patrimonio

---

<sup>55</sup> Esta definición se completa con lo señalado en su Art. 4 que incluye dentro del concepto de museo:

- a) Los institutos de conservación y galerías permanentes de exposición dependientes de Archivos y Bibliotecas.
- b) Los parajes y monumentos arqueológicos, etnográficos y naturales, y los sitios y monumentos históricos que tienen la naturaleza de museo por sus actividades de adquisición, conservación y comunicación.
- c) Las instituciones que presentan especímenes vivientes tales como jardines botánicos y zoológicos, acuarios, viveros, etc.  
En agosto de 1983, la 24ª Asamblea General del ICOM, celebrada en Londres en los días primero y segundo, añadió al artículo anterior los siguientes:
- d) Los parques naturales, los arqueológicos e históricos.
- e) Los centros científicos y planetarios.

cultural y el natural y en 1974 los estatutos del ICOM incorporan esta diferenciación.

Los cambios terminológicos entre las dos definiciones son intrascendentes. El término “exhibe” se sustituye por el de “expone”, el de “comunica” por el de “difunde” y el de “investiga” por el de “estudia” sin que por ello resulte alterada en este punto la definición. Respecto de este último extremo se consideraba que la investigación era el principal motor de funcionamiento del museo. Sin embargo esta concepción ha variado ya que la investigación se ha desplazado del museo a los laboratorios y universidades de ahí que se sustituya el término investiga por el de estudia para darle un menor énfasis.

En la actualidad, definición que de museo proporcionan los Estatutos del ICOM de 2016, se vuelve a la realizada en 1974 (al servicio de la sociedad y su desarrollo; inclusión del patrimonio natural intervenido por el hombre bajo la denominación de entorno, etc.). Se habla ahora de “transmisión” que puede entenderse en un doble sentido: la transmisión de conocimiento a través de la exposición del patrimonio cultural (comunicación) o la transmisión de ese patrimonio de una generación a otra como consecuencia de la función de conservación.

En la definición de 1974 se considera al museo “...al servicio de la sociedad y su desarrollo” mientras que la definición de 2007 prescinde de su apartado final y considera al museo “...al servicio de la sociedad...”. La expresión empleada en 1974 tiene su origen en la expresión países en desarrollo<sup>56</sup> y concibe al museo como agente de la evolución de la sociedad. Existen dos tipos de museos que guardan relación con ese significado, y son los “museos de sociedad” y los de “comunidad” que vienen a sustituir al tradicional museo etnográfico. La diferencia entre ellos es la misma que presentan los términos que los individualizan, y así el de comunidad viene referido a un grupo

---

<sup>56</sup> Así se entiende en el texto de DESVALLÉES A. y MAIRESSE F. (2010): *Op. Cit.* El Diccionario es una síntesis de años de investigación, de análisis, de revisión y debate en el Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM) por lo que bien puede considerarse una interpretación auténtica de los textos del ICOM y puede ayudar a una mejor comprensión e interpretación de sus normas.

restringido y homogéneo de personas mientras que el museo de sociedad hace referencia a un grupo más amplio y en ocasiones heterogéneo.

En todo caso las definiciones del ICOM señalan los fines que el museo debe de cumplir<sup>57</sup>

Tal como señala Marcos Vaquer<sup>58</sup> es en el marco del derecho internacional donde se ha utilizado la expresión de bienes culturales. También en los Convenios internacionales se diferenció entre patrimonio cultural y patrimonio natural (Convención de París de 1973).

En el ámbito de la Unión Europea, el Tratado de Funcionamiento de la Unión habla de patrimonio cultural común de la Unión en el art. 167 para señalar que, sin perjuicio de la diversidad cultural de los diferentes Estados miembros, debe de concedérsele la relevancia que merece.

La intervención de la Unión Europea completará la acción de los Estados miembros en ámbitos como la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea, la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos, los intercambios culturales no comerciales y la creación literaria y artística. Para ello el Parlamento europeo y el Consejo adoptarán medidas de fomento con exclusión de la armonización legal y reglamentaria de los Estados miembros<sup>59</sup>.

La Convención de La Haya para la protección de los bienes culturales en el caso de conflicto armado de 14 de mayo de 1954 da una definición de lo que entendía por bienes culturales en su Art. 1. Así señala que: “se considerarán bienes culturales, cualquiera que sea su origen y propietario: a) los bienes muebles o inmuebles que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos (...) b) los edificios cuyo destino principal y efectivo sea

---

<sup>57</sup> Para ver Estatutos del ICOM [http://archives.icom.museum/statutes\\_spa.pdf](http://archives.icom.museum/statutes_spa.pdf) (captura realizada el 9-5-2017).

<sup>58</sup> VAQUER CABALLERIA, M. (2005): “La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial”, en la *Rev. museos.es*, nº 1, págs. 88-99.

<sup>59</sup> Tratado de la Unión Europea, firmado en Maastricht el 7 de febrero de 1992, Madrid, Ed. Tecnos, 16ª edición, 2012. El título XVIII, que lleva por rúbrica “Cultura” está integrado por un único artículo, el art. 167. Este título fue añadido por el Tratado de Maastricht.

conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a)...” (es decir considera al museo, entendido como edificio, un bien cultural)<sup>60</sup> y “c) los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a) y b) que se denominarán centros monumentales”<sup>61</sup>.

Por su parte la Convención para la Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO, realizada en París el 17 de octubre de 2003, define en el art. 2 lo que entiende por patrimonio cultural inmaterial en su apartado primero. Así señala que: “se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyen así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana...”<sup>62</sup>

Asimismo señala en su párrafo segundo diversos ejemplos de lo que entiende por patrimonio cultural inmaterial. Este patrimonio está integrado por “las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del

---

<sup>60</sup> En nuestro ordenamiento también se produce la extensión no ya de la calificación de bien cultural del contenido al continente sino del régimen de protección de que disfrutaban los bienes de interés cultural. A este respecto el art. 27 de la L. 16/85 de Patrimonio Histórico Español dice que los bienes muebles integrantes del patrimonio histórico español que formen parte de un inmueble declarado de interés cultural tendrán esa misma consideración si son parte esencial de su historia y así se especifica en la declaración de interés cultural. Por su parte el Art. 60 de la misma ley señala que quedan sometidos al régimen de protección de los BIC los inmuebles destinados a la instalación de museos de titularidad estatal así como los bienes muebles integrantes del patrimonio histórico español en él custodiados.

<sup>61</sup> Convenio de 14 de mayo de 1954 para la Protección de los Bienes Culturales en caso de conflicto armado en Imprenta Nacional del BOE. Colección textos legales, nº 76, Patrimonio Histórico Español, Madrid, 3ª ed. 2003, págs. 477-502.

<sup>62</sup> Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco de 17 de octubre de 2003 puede consultarse en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> (captura realizada el 9-5-2017).

patrimonio cultural, por las artes del espectáculo, por los usos sociales, rituales y actos festivos, por los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y por las técnicas artesanales tradicionales”<sup>63</sup>

Junto con los conceptos de patrimonio cultural inmaterial y patrimonio cultural material (ambos contenidos en la definición de museo que proporcionan los Estatutos del ICOM de 2007) debemos señalar un tercer concepto para clarificar la definición que posteriormente daremos de museo. Este tercer concepto es el de patrimonio natural que aparecía en la definición que de museos proporcionaban los Estatutos de 1974 pero que desaparece en la definición de los Estatutos del ICOM de 2007.

En la actualidad los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM) fueron aprobados en la Asamblea Extraordinaria del ICOM celebrada en Milán el 9 de julio de 2016<sup>64</sup>.

Surge la pregunta de si se puede considerar a los bienes ambientales como bienes culturales. Los ambientales comprenden dos grandes tipos, los paisajísticos y los urbanísticos. Los primeros se dividen en áreas naturales, definibles por su singularidad geológica: áreas ecológicas, zonas en las que se manifiestan típicas simbiosis de flora y fauna; paisajes artificiales donde la mano del hombre ha creado formas de logrado equilibrio técnico-artístico. Los segundos (bienes urbanísticos) comprenden las zonas urbanas y no urbanas.

---

<sup>63</sup> Art. 2.2 de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco de 17 de octubre de 2003.

<sup>64</sup> Los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de 2016 pueden consultarse en [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Statuts/2016\\_Statutes\\_ES.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2016_Statutes_ES.pdf) (captura realizada el 9-5-2017).

Junto con los Estatutos, el Reglamento interno del ICOM y el código Deontológico para los Museos completan su reglamentación interna.

Respecto del Reglamento interno del ICOM puede consultarse en [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Statuts/2010\\_internal\\_rules\\_and\\_regulations\\_fr\\_spa.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/2010_internal_rules_and_regulations_fr_spa.pdf) (captura realizada el 9-5-2017).

El Código Deontológico profesional del ICOM fue aprobado en la 15ª Asamblea General del ICOM celebrada en Buenos Aires el 4-11-1986. Posteriormente fue modificado en la 20ª Asamblea General de Barcelona el 6-7-2001 bajo el título de Código Deontológico del ICOM para los museos. Ha sido revisado en la 21ª Asamblea General del ICOM celebrada en Seúl el 8-10-2004. Para el Código Deontológico ver [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_es.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf). (captura realizada el 9-5-2017).

La comisión Franceschini se inclinó por considerar que los bienes ambientales estaban incluidos dentro de la categoría de los bienes culturales. Pero si se trata de bienes producto de la naturaleza ¿Cómo ellos pueden ser testimonio de los valores de la civilización? Según la Comisión los bienes ambientales puramente naturales serían prácticamente inexistentes ya que si bien puede que la intervención del hombre no haya recaído sobre su sustancia, si pudo haber recaído sobre su estructura transformándolo, de cosa que no es posible disfrutar, a cosa que puede estar sometida a fruición por la colectividad.

Kant había diferenciado ya los objetos naturales de los culturales y había admitido la existencia de unas ciencias de la naturaleza como contrapuestas a las ciencias humanas. Aquellas se basaban en leyes necesarias mientras que las ciencias culturales se basaban en la contingencia.

Según la doctrina filosófica alemana (Dilthey entre otros<sup>65</sup>) los objetos de la cultura quedan definidos por dos notas fundamentales, por un lado son creación humana y por otro son objetivación del espíritu.

Los bienes ambientales puramente naturales quedarían fuera del concepto de bienes culturales ya que sería necesaria una intervención del hombre para que pasaran de puramente naturales a culturales. Por ello cuando la definición de museo dada por el ICOM en 1974 habla de “testimonios materiales del hombre y de su entorno” el término “entorno” debe ser entendido siempre que haya sido intervenido por el hombre.

Marcos Vaquer<sup>66</sup> señala que Giannini diferencia dentro de la I Declaración que efectúa la Comisión Franceschini dos conceptos de bien cultural, uno amplio y otro estricto. El amplio corresponde al primer párrafo de la Declaración I y consideraría el bien cultural como el “referimiento” de los bienes a la historia de la civilización (el párrafo primero habla no de bien cultural sino de patrimonio cultural). El concepto estricto viene dado por el

---

<sup>65</sup> DILTHEY W. (1944): “Estructuración del mundo histórico” en *El mundo histórico*. México, F.C.E, págs. 22-24.

<sup>66</sup> VAQUER CABALLERIA, M. (2005): Op. Cit., págs. 88-99.

párrafo segundo de la I Declaración y consideraría el bien cultural como testimonio material con valor de civilización. El autor que comentamos defiende un concepto amplio de bien cultural. Entiende que en España se ha seguido un concepto estricto de bien cultural y se ha desechado la concepción amplia. Considera que la única diferencia entre esos dos conceptos estriba en la nota de la materialidad.

El derecho sólo tiene en cuenta los hechos culturales que se han objetivado en un soporte físico.

Parte de diferenciar entre “cosa” (soporte material) y “bien” (de naturaleza inmaterial que identifica con la obra de ingenio o creación del hombre).

Esa escisión entre la creación humana y el soporte al que se incorpora viene reconocida en nuestra legislación, en la Ley de Propiedad Intelectual (RDLeg. 1/96, de 12 de abril) en cuyo art. 10.1, al definir su objeto, señala que “son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro...”

Si el art. 56.2 LPI presupone que por consecuencia de una enajenación el adquirente propietario del soporte material (cuadro, escultura) en donde se ha fijado la concepción plástica tiene, además de la propiedad del soporte, el derecho de exposición (éste a su vez lleva consigo la comunicación pública de conformidad con el art. 20.2.h LPI), y que además por los fines a que está llamado a cumplir (art. 43.2 pfo. final LPI) tiene también el derecho de reproducción no cabe duda que las finalidades que persigue el museo modalizan el contrato traslativo de propiedad que el museo puede realizar y permite, aunque no se diga expresamente, considerar incluido este derecho de reproducción<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> El art. 43.2 pfo. final, de la Ley de propiedad intelectual señala que “Si no se expresan específicamente y de modo concreto las modalidades de explotación de la obra, la cesión quedará limitada a aquella que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo.”

Considero que la limitación al derecho de reproducción que establece el art. 37.1 LPI<sup>68</sup> referida a los museos lo único que hace es concretar los requisitos para que ese derecho se considere transmitido. En este sentido es necesario que las reproducciones se efectúen sin ánimo de lucro y con fines exclusivamente de investigación y conservación.

Asimismo existe una amplia jurisprudencia en donde se plasma esa disociación y su diferente régimen jurídico. La Sentencia de la Audiencia Provincial de Guadalajara Sec. 1ª, de 13 de octubre de 2003 (AC 2004/369), en un asunto relativo a la remodelación de una sucursal bancaria efectuada por el BBVA que supuso en la práctica el desmantelamiento de la obra plástica encargada en su día por el BEX, reconoce al actor el derecho a la integridad de la obra susceptible de ser ejercitado contra todos, incluidos los adquirentes de la obra, pues dicho derecho es independiente y compatible con la propiedad que tenga por objeto la cosa material a la que se encuentra incorporada la creación intelectual. Sin embargo la concurrencia de ambos derechos puede originar una colisión de intereses.

La diferencia entre patrimonio cultural inmaterial y patrimonio cultural material, a que hace referencia la definición de museo del ICOM de 2007, no se puede buscar en la mayor o menor facilidad que se tenga para incorporar la creación humana a un soporte material. Tampoco se encuentra en la unicidad de la obra. De la misma manera tampoco la diferencia reside en la existencia o no de un soporte donde se encuentra incorporada la creación humana. La diferencia reside en el autor creador del hecho cultural que puede ser un individuo (lógicamente como ser histórico el hombre tiene tras de sí un sustrato cultural anterior que le posibilita para la realización de la obra que ha hecho) o una colectividad. El llamado patrimonio cultural inmaterial proviene, la mayor parte

---

<sup>68</sup> Art. 37.1 LPI “Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos...de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación o conservación.” Dicho apartado ha sido modificado en su redacción actual por la L. 23/2006, de 7 de julio.

de las veces, de la colectividad. El lenguaje, las tradiciones, los usos se constituyen y transmiten socialmente. Sin embargo esas tradiciones o usos pueden objetivarse en un soporte. Es precisamente a esa objetivación a la que se hace referencia en el art. 2 de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial cuando extiende la definición de patrimonio cultural inmaterial al soporte del que se ha servido para objetivarse "...junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales". La diferencia basada en la autoría (individual o colectiva) resulta patente cuando a reglón seguido el art. 2 señala que ese patrimonio cultural inmaterial se transmite de generación en generación y es recreado constantemente por las comunidades o grupos en función de su entorno.

Si las anteriores definiciones son las que nos proporcionan las instituciones internacionales, en el ámbito estatal comenzamos por destacar la que se contiene en el Art. 59.3 L. 16/85 de Patrimonio Histórico Español que dice "son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural".

Por su parte el Reglamento de los museos de titularidad estatal reproduce al pie de la letra la anterior definición. Así el RD.620/1987 señala que son museos "las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural"<sup>69</sup>.

Con los términos "adquieren y conservan" se hace referencia a su condición de depositaria, en la que la función más relevante sería la guarda y custodia de lo depositado.

---

<sup>69</sup> RD 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de museos de titularidad estatal y del sistema español de museos en Imprenta Nacional del BOE. Colección textos legales, nº 76, Patrimonio Histórico Español, Madrid, 3ª ed. 2003.

Nuestra legislación sigue la definición marcada por el ICOM. La diferencia entre la definición del ICOM y la de nuestra legislación reside en que ésta no se hace referencia expresa a la necesidad de que estén abiertas al público y a que se trate de instituciones sin fines de lucro.

En la definición estatal no existe una enumeración de funciones por rango o nivel de importancia pero no hay duda que la primera (adquisición) es indispensable para que las restantes (conservar, investigar, exponer y difundir) tengan virtualidad.

Existen, por último, definiciones dadas por la doctrina y por las diversas asociaciones u organizaciones culturales. Dentro de ellas destacamos la dada por entidad “American Association of Museums” que aporta una definición muy parecida a la anterior en la que considera como museo a una institución organizada y permanente, no lucrativa, de carácter educativo, dotada de personal profesional, que posee, conserva y utiliza para sus propósitos todo tipo de objetos tangibles, que son expuestos al público según unos horarios establecidos.

Esta definición hace especial hincapié en el requisito de contar con personal profesional. Esta característica también es puesta de manifiesto por alguna de las legislaciones autonómicas. Así en la Ley de Museos de Madrid<sup>70</sup> se dice que debe de disponer de personal para el cumplimiento del servicio social que debe prestar, debiendo contar con personal técnico especializado en la materia y contenido del museo. También en la ley de museos de Extremadura<sup>71</sup> se habla de la necesidad de que cuenten con los medios necesarios (se entiende tanto personales como materiales).

Una cuestión importante en el ámbito de la gestión de los museos y demás centros de comunicación cultural es la que se refiere al personal con que debe contar para desarrollar sus funciones, tanto en sus actividades externas como en su organización y desarrollo interno. La importancia del personal se traduce en

---

<sup>70</sup> Ley de museos de la Comunidad de Madrid. L.9/99, de 9 de abril. El art. 2 da una definición de museo.

<sup>71</sup> Ley de Museos de Extremadura 2/99, de 29 de marzo.

que en algunas legislaciones autonómicas se conceptúa el museo incluyendo en su definición la necesidad de contar con personal especializado<sup>72</sup>.

Este es un tema que trataré sólo de modo tangencial, como mera introducción y atendiendo principalmente a la figura del Director como intermediador en el proceso de comunicación semiótica que al museo le corresponde desarrollar. Y digo que lo he de tratar de forma tangencial porque no afecta propiamente a los contenidos y finalidad del museo considerado en sí mismo, sino a su organización como institución, la dotación presupuestaria y de medios humanos para su eficaz funcionamiento, que administrativamente se suponen correctos. Nos detenemos en la figura del director precisamente porque ofrece unos problemas al considerar la gestión administrativa enfrentada a la función artística o en general didáctica que se le reconoce al museo.

En general, se puede advertir que los modelos que se aplican para la gestión de la empresa suelen servir de pauta para la organización del personal de los museos, una entidad sin ánimo de lucro, pero obligada a mantener su propia administración de la forma más eficaz posible para conseguir los objetivos a que aspira la formación y constitución del museo, como el proceso de comunicación que debe mantener con la sociedad que lo crea para un determinado fin.

En primer término, y en referencia al personal, se cuestiona qué criterios han de ser determinantes, o al menos aconsejables, en la elección de director de un museo, y de inmediato, parece que hay dos posibilidades según la prioridad que se de a uno de los aspectos: la constitución de los fondos y su disposición ordenada según criterios determinantes o bien la manifestación exterior y desarrollo de las finalidades sociales del museo. Es diferente si el museo se considera como mero depósito de obras valiosas para su custodia, o como una institución que ha de procurar el conocimiento y la educación de la sociedad, precisamente utilizando las obras en él depositadas y ordenadas. Según esas dos posibilidades, se valorarán respectivamente los conocimientos administrativos y de gestión, que se refieren preferentemente a los gastos y posibles ingresos de la

---

<sup>72</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, págs. 108-115.

entidad, que permiten aumentar sus fondos, o los conocimientos históricos y artísticos especializados que se relacionan con las colecciones del museo y su utilización como instrumentos de comunicación didáctica.

El problema se resolvería si el museo contase con un director artístico (experto en la materia del museo) y un director gerente (experto en materia administrativa).

De optar por un director artístico habrá que solventar con una junta o con un gerente experto en administración las competencias necesarias y resolver las discrepancias que puedan derivarse de esa situación. La jerarquización de estas dos figuras inclinará la balanza hacia uno u otro fin del museo y determinará su diferente concepción: depósito/docencia.

Si, por el contrario, se opta por un gerente, como director y primera autoridad del museo, surge de inmediato un problema grave: los conocimientos sobre gestión no suelen ser válidos para formular los juicios estéticos que requiere la toma de decisiones en un museo, y es posible que la compra de fondos, la organización de las salas con los fondos permanentes o circunstancialmente las exposiciones temporales se resientan de esa falta de conocimientos que son garantía de prudencia y eficacia en las actividades de cualquier museo, pero de modo particular en los de tipo artístico. La disyuntiva, por tanto, y en último término no es cuestión tanto de personas como de una concepción del museo y de su gestión adecuada<sup>73</sup>.

Por ello, hay teorías museísticas que señalan que la organización de los contenidos y el funcionamiento del museo o centros culturales que compete al director deben de estar presididas por los llamados “indicadores de comportamiento”<sup>74</sup>. Resulta de la máxima importancia saber que los recursos del museo están bien organizados y bien dispuestos en el espacio general y si son usados con el aprovechamiento óptimo, y para ello, según dice Peter M.

---

<sup>73</sup> STEPHEN E.W. “El director más eficaz: ¿Especialista o generalista?”, Cap.26, págs. 409-416 en MOORE, K. (1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea.

<sup>74</sup> JACKSON P. M. “Indicadores de comportamiento: promesas y escollos”, Cap. 16, págs. 237-259 en MOORE, K. (1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea.

Jackson<sup>75</sup>, hay que contrastarlos con los “indicadores de comportamiento” que podemos concretar en tres aspectos: contraprestación satisfecha por el disfrute del servicio, consecución de la finalidad y eficacia para el público.

Respecto de la primera (contraprestación satisfecha) es necesario tener presente, como marco de cualquier actividad, el presupuesto general de que los museos son instituciones culturales sin ánimo de lucro, por lo que para medir los resultados obtenidos no pueden tenerse en cuenta preferentemente los beneficios. Se supone que para valorar los resultados de un museo se debe de poner en relación el empleo de sus recursos y los servicios ofertados al público, no la rentabilidad en términos de beneficios dinerarios.

El concepto de Museo-depósito implica un Director garante de los fondos y, en todo caso, una figura encargada de organizar la disposición general en las salas. El concepto de Museo-comunicación pide que el director pase de ser el sujeto-receptor de un proceso semiótico simple de comunicación, (Emisor:pintor-Mensaje:cuadro-Receptor:director), a tener otra función más, la de sujeto-emisor en un proceso de transducción, que es necesariamente doble: pintor-cuadro-director // director-cuadro-público. A partir del esquema del proceso doble de transducción cambian bastante las relaciones que se establecen sobre el Museo como centro de la investigación. Si el pintor tiene libertad de creación, al director hay que reconocerle también las libertades inherentes y necesarias para su función de divulgador del arte. Los esquemas semióticos de comunicación y de transducción aclaran y dan fundamento teórico a las nuevas relaciones que establece el esquema doble. Tales relaciones son complejas e implican discusiones complicadas respecto a las competencias. Particularmente se hace complejo en los procesos semióticos dobles, que son el de interacción y el de transducción.

Una vez que el director ha cumplido su función de receptor en el proceso inicial, debe saber qué se hace con los cuadros para cumplir la función didáctica o política, o la que sea, y se convierte en emisor del segundo proceso, que ya tiene un valor de transducción, es decir, de completar una comunicación con el

---

público sobre otra comunicación anterior procedente del autor o del pintor. El director o el comisario desarrollan las tareas de seleccionar qué cuadros han de ser expuestos al público, en qué orden, con qué información, cuánto tiempo, etc. y esto en la exposición permanente y en las temporales, es decir, el director o el comisario se convierten en un segundo emisor, que componen nuevos mensajes destinados al público, y en su facultad de seleccionar unos cuadros frente a otros, entra la de jerarquizar los fondos del museo, siguiendo un criterio determinado que puede ser temático, autorial, técnico, etc., y disponerlos en un orden determinado para crear el sentido que intenta comunicar al público.

Teniendo en cuenta el rasgo distintivo de lo artístico (polivalencia semántica) puede relacionarse un cuadro, según la lectura que de él se haga, con contextos variados que pueden tomarse como criterios para organizar las exposiciones. Así una lectura temática puede poner en relación cuadros a través del tiempo, o incluso de varias culturas, para ver las distintas formas en que ha sido tratado un mismo tema; una lectura histórica de estilos puede poner en relación cuadros de un mismo autor en diferentes épocas (retrospectiva) o de varios autores como introductores de diferentes cambios o vanguardias. Es posible, incluso, que una sola exposición pueda estar montada para que el espectador pueda apreciar en ella diferentes lecturas. Los diferentes criterios expositivos (cronológico, iconográfico, etc.) determinarán junto con los recorridos propuestos las diferentes lecturas que se puedan dar a unos mismos cuadros expuestos<sup>76</sup>.

En este punto se plantea un serio problema de relación: ¿es autónomo el director del museo para realizar sus funciones de transductor del mensaje artístico, o debe someterse a las orientaciones ideológicas, políticas, o culturales que puedan venirle de fuera, diferentes, según la clase de museo de que se trate? Está claro que con la autonomía del director se juega también la autonomía del museo, y en último término, la independencia del arte. El poder político ha

---

<sup>76</sup>RICO J.C.(2009): *La exposición de obras de arte*. Madrid, Silex, pág. 150. Este autor, en su condición de arquitecto, así lo hace constar al tratar problemas prácticos en el montaje de exposiciones.

resuelto muchas veces este problema con sagacidad: no impone directrices concretas, impone un director ya programado, que a priori está de acuerdo, es decir, coincide con las directrices generales que se quieren seguir.

Holo considera que los museos en España han tenido una gran importancia en la creación de la nueva identidad democrática después de salir de la dictadura. Considera que no sólo han contribuido a forjar esa nueva identidad democrática sino que también han sido garantes de la conservación y creación, en cada región, de sus peculiaridades culturales (identidad cultural). Esta autora entiende textualmente: “que un museo puede ser uno de los medios efectivos más auténticos a través de los que forjar una identidad tiene su sentido si tenemos en cuenta que los museos funcionan mejor como lugares en los que se realiza un aprendizaje informal”<sup>77</sup>. Analiza diferentes museos que le sirven para probar esas afirmaciones. Así en Cataluña, con el nombramiento de Borja Vilel en 1998, se produce un cambio de rumbo en el MACBA pasando de un enfoque internacional (la adquisición de fondos se centraba en obras de reconocidos artistas internacionales) a un enfoque regional donde se pretende reflejar la historia de la región con obras de artistas locales, sin perjuicio de mirar hacia fuera (Europa y América) para tratar de contextualizar el arte catalán.

El museo Guggenheim de Bilbao ha sido otra de las instituciones museísticas donde la autora se detiene al considera que su erección supuso una afirmación de descentralización cultural. Ese meditado distanciamiento respecto de la capital no resolvía el dilema entre la prevalencia de la identidad cultural vasca o el sometimiento a la internacionalización que suponía la sumisión a las directrices marcadas desde New York. Para evitar conflictos y resistencias futuras entre nacionalistas e internacionalistas se crea como antecedente inmediato del Guggenheim la Sala Rekalde donde se desarrollarán exposiciones de artistas internacionales de renombre.

Otro ejemplo relevante en donde en la práctica se constata la contaminación política en la cultura se nos da con el IVAM. Se considera por Holo que el

---

<sup>77</sup> REUBEN HOLO, S. (2002): *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal, pág. 76.

museo asume la condición de depositario de una identidad valenciana. Consta cómo lo cultural está sujeto a los vaivenes políticos. En este sentido el director del museo es nombrado para lograr el control político de la institución chocando con el principio que debería regir las instituciones culturales: la asepsia de la institución y su desvinculación de la política<sup>78</sup>

Señalamos el problema que deriva del reconocimiento de la función del director del museo-comunicación, y parece que la solución adecuada procede de la misma naturaleza del proceso semiótico que lo exige. Pero no es éste el único problema respecto a los diferentes procesos.

Hay problemas de relación en lo que respecta a las funciones que se le asignan o simplemente se prevén del receptor, es decir, del público. Hay teorías que creen que la comunicación realizada por el Museo es, porque no puede ser otra cosa, unilateral, es decir, no suscita la posibilidad de una respuesta, ni se para ni es regresiva, es decir, es un proceso de comunicación, no de intercomunicación, lo que significa que los pasos seguidos, siempre con las limitaciones que proceden de cada paso, se inician en el emisor y terminan en el receptor, sea en el proceso primero y también en el segundo cuando se trata de la transducción<sup>79</sup>.

Es un hecho sin refutación posible, que los procesos de comunicación están sometidos a una serie de imposiciones que limitan la capacidad de acción del director: los fondos del museo limitan las posibles exposiciones, y lo constriñen; la formación y gustos del director señalan también sus límites, porque actuará dentro de lo que le permiten sus capacidades; hay también imposiciones materiales externas, espaciales y temporales, económicas y de todo tipo. Todas obedecen a sus causas inmediatas que imponen un camino, lo que significa que el director no hace lo que quiere, sino aquello que le permiten

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, págs. 143-148.

<sup>79</sup> A estas teorías se adscriben DESVALLÉES A. y MAIRESSE F. (2010): *Op. Cit.*, págs. 143-148. Al considerar al público como sujeto pasivo parten del error de considerar que la interactividad se produce entre sujeto y objeto, cuando la relación es entre sujetos emisor-receptor.

las disponibilidades del museo. Ese encorsetamiento puede superarse a través de préstamos (cada vez más frecuentes), la ampliación coyuntural del espacio y del tiempo (en algunos centros culturales se han realizado exposiciones de 24 horas de duración), las exposiciones de colecciones particulares (frecuente en esta época de escaso presupuesto y recortes) que reporta un beneficio mutuo tanto para la institución cultural, por los bajos costes que ello implica, como al propietario de la colección que, a través del prestigio de la institución cultural logra una revalorización de sus obras.

Existen otras definiciones de museo que se centran más en la función de comunicación que esta institución debería desempeñar. Entre estas definiciones destacamos la realizada por David Anderson<sup>80</sup> quien considera al museo como una organización dinámica y multicultural a favor de la educación permanente dentro de la sociedad.

En esa misma línea de considerar el museo como centro de comunicación cabe incluir la definición dada por Schärer<sup>81</sup> cuando dice que el museo es “un lugar donde las cosas y los valores relacionados con ellas son salvaguardados y estudiados, así como también comunicados en tanto signos, a fin de interpretar hechos ausentes”. En esta definición de museo se patentiza la posibilidad de su estudio semiótico. Habla de signo respecto de lo expuesto pero también puede considerarse el museo, como obra del hombre, otro signo. En este sentido el museo sería signo de signos, y el signo es lo que constituye el objeto de estudio de la semiótica.

---

<sup>80</sup> ANDERSON, D.(1997): *A common wealth: museums and learning in the United Kingdom :report to the Department of National Heritage*, Londres, DNH.

<sup>81</sup> SCHÄRER M. R. (2003): *Die Ausstellung Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten. Una buena parte de las definiciones que menciono de museos (definición de Van Mensch, Deloche, Schärer) han sido extraídas de la entrada “museo” (pág.52) que aparece en el diccionario de conceptos clave de museología realizado por Mairesse y Desvallées al que me remito en más de una ocasión a lo largo del texto.

Van Mensch<sup>82</sup> define el museo como “una institución museal permanente que preserva colecciones de documentos corpóreos y produce conocimiento a través de ellos”.

En determinados países (Bélgica, Canadá) se ha acuñado el término “institución museal” para diferenciar un establecimiento que no tiene las características propias de un museo entendido en sentido clásico. Así con él se designa los establecimientos sin fines lucrativos (museos, centros de exposición y lugares de interpretación) que, además de las funciones de adquisición, conservación, investigación y gestión de las colecciones tienen en común el hecho de ser lugares de educación y difusión consagrados al arte, a la historia y a las ciencias.

Existen definiciones que pretenden englobar el museo entendido en sentido tradicional con los museos digitalizados o virtuales. En este sentido Deloche considera al museo como “una función específica que puede tomar o no la figura de una institución, cuyo objetivo es asegurar, por medio de la experiencia sensible, la clasificación y la transmisión de la cultura, entendida como el conjunto de adquisiciones que hacen de un ser genéticamente humano un hombre”<sup>83</sup>.

Dando una definición referida exclusivamente al museo virtual Schweibenz dice que se trata de “una colección de objetos digitalizados, articulada lógicamente y compuesta de diferentes soportes que por su conectividad y su carácter de acceso múltiple, permiten trascender los modos tradicionales de comunicación y de interacción con el visitante... no dispone de lugar ni de espacio y sus objetos, así como las informaciones conexas, pueden ser difundidos a los cuatro rincones del mundo”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> VAN MENSCH P. (1992): *Towards a Methodology of Museology*, Universidad de Zagreb.

<sup>83</sup> DELOCHE, B. (2007): “Définition du musée” en Mairesse F. y Desvallées A. *Vers une redéfinition du musée*, Paris, L'Harmattan.

<sup>84</sup> SCHWEIBENZ W. (2004): “Museos virtuales”, *Noticias del ICOM*, Vol. 57, nº 3, pág. 3.

Hay autores como Kevin Moore que considera que la conceptualización de museo que proporciona el ICOM debería ser sustituida por la declaración de misión de los museos en general (para el conjunto de los museos) y la declaración de misión de cada museo en particular. La misión específica ha de tener un carácter estable pero no inmutable, de tal modo que sea posible redefinir la misión cuando las condiciones bajo las cuales fue determinada hayan cambiado sustancialmente (v. gr. por cambio de entorno en el que opera el museo; por haber aumentado en sus dimensiones, de tal modo que la declaración de misión originaria resulte inadecuada para las nuevas dimensiones del museo)<sup>85</sup>.

Moore siguiendo a Tom Peters y Robert Waterman entiende que una gestión efectiva del museo depende del estudio de siete factores interrelacionados como son: las declaraciones de misión, los planes estratégicos, personal, aptitudes, estructura de la organización, estilo de la dirección y sistema de la organización<sup>86</sup>.

La primera etapa de la planificación estratégica es el desarrollo de una declaración de misión. La declaración de misión debe contener la finalidad o propósito del museo, los valores (las creencias y normas básicas de la organización), los objetivos (qué es lo que se desea conseguir), la función (qué hace el museo) y para quien se hace (interesados).

En la definición estatal de museo podemos contraponer el aspecto interno del museo a que hacen referencia los términos adquisición y conservación (función de depósito) al aspecto externo a que hacen referencia los términos comunicación y exhibición, es decir a la relación entre el público y el objeto que se expone. La exposición se constituye en una de las funciones más importantes del museo. Merece por ello un estudio individualizado para tratar de llegar a una mejor definición de lo que debemos entender por museo.

---

<sup>85</sup> MOORE, K. (2005): "La planificación estratégica en los museos", *Revista museos.es*, nº 1, págs. 32 a 47.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pág. 35.

## I.2 Otras instituciones de comunicación cultural.

Para una mejor conceptualización del museo se hace necesario deslindarlo de otras instituciones de comunicación cultural. Trataré dentro de estas últimas de los centros culturales, de los centros y museos de arte contemporáneo, de los “kunsthalle” o centros de producción artística, de los centros de interpretación y de las colecciones museográficas.

En los tres primeros casos, el criterio taxonómico responde a la existencia o inexistencia de colección permanente.

Respecto de los **centros culturales** es difícil dar una definición unitaria porque, si bien puede apreciarse una serie de características comunes a todos ellos, sin embargo existe una gran variedad tipológica. En este sentido Jordi Baltá propone una serie de características que se dan en todos ellos. Dentro de las conclusiones, en las páginas 80-81, dice que los centros culturales tienen un equipamiento unitario y permanente, con vocación eminentemente cultural pero abarcando una pluralidad de disciplinas, adecuación al entorno humano donde están situados, atención a distintos públicos, vocación de servicio público, gestión profesionalizada y participativa y relación con centros de naturaleza similar<sup>87</sup>.

Los centros culturales pueden ser definidos como espacios de titularidad pública o privada en los que se desarrollan una diversidad de actividades, fundamentalmente de naturaleza cultural y artística y en el que el programa cultural a desarrollar vendrá determinado, en mayor o menor medida, por las necesidades culturales de la comunidad local a la que se extiende su radio de acción.

---

<sup>87</sup> BALTÁ, J. (2007): “Los centros culturales polivalentes: situación y tendencias en Europa” en GOMEZ DE LA IGLESIA, R., (ed.), *Los nuevos centros culturales en Europa*. Vitoria, Grupo Xabide, págs.53-82.

La diferencia mayor entre los centros culturales por una parte y los museos y las colecciones museográficas por otra se encuentra en que los centros carecen de una colección permanente. Pueden albergar exposiciones dentro de su actividad cultural y artística, pero carecen de una colección. Se pretende con ello dar un mayor dinamismo a la institución a través de un cambio continuo o rotación de las exposiciones.

La titularidad de la mayor parte de los centros culturales es municipal. Tienen un radio de acción local. La titularidad condiciona la forma de gestión del centro. Sin embargo se observa una tendencia a dar entrada dentro de los órganos de gestión a los miembros de la comunidad a los que va dirigida la acción cultural lo que redundará en una mayor participación vecinal. La diversidad de actividades que despliegan los centros culturales puede restringirse y tornarse en una especialización de cada uno de ellos para evitar solapamientos entre actividades de centros que comparten un mismo ámbito territorial o parte de él. La pluralidad de actividades hace que junto con las propiamente culturales existan otras de tipo social y político. Parece más aconsejable el sistema francés que si bien parte de una titularidad municipal (la titularidad y la financiación pública determinarán las líneas de acción) sin embargo diferencia las Maisons Folie (con actividades fundamentalmente culturales y artísticas) y las Maisons de Quartier (se da preponderancia a las actividades sociales y educativas). Ambos centros culturales comparten territorio pero diferencian el tipo de actividad a desarrollar<sup>88</sup>.

Si pasamos a la segunda categoría de instituciones de comunicación cultural (**centros y museos de arte contemporáneo**) la primera dificultad con la que tropezamos es el deslinde entre estos dos conceptos. Esa dificultad de deslinde se ha ido incrementando con el paso del tiempo hasta el punto de considerarse, en algunos casos, actualmente artificiosa.

En ocasiones centro de arte y museo de arte contemporáneo se refunden como ocurre en el Reina Sofía en el que la ampliación llevada a cabo asume las

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, pág. 71.

funciones de centro de arte mientras que el edificio histórico alberga la colección permanente y asume las funciones propias de un museo<sup>89</sup>.

La diferencia entre un museo de Bellas Artes y un museo de Arte Contemporáneo es puramente cronológica respecto de las obras que exhibe<sup>90</sup>.

La incorporación de la creación artística a nuevos soportes determina también una especialidad en cuanto a la forma de exponer. Los centros de arte contemporáneo, en un primer momento, no tenían colección permanente. Surgen en estrecha colaboración con los artistas que pasan a exponer su obra como si de una galería de arte se tratara. En su origen la diferencia más notable entre los museos y los centros de arte contemporáneos radicaría en la existencia de una colección permanente en los primeros.

En ocasiones los museos y los centros de arte contemporáneo son reacios a tener una colección permanente, quizás pensando en que de tenerla la institución sufrirá un anquilosamiento progresivo cuando lo que se pretende es lo contrario, la dinamización de la institución. En este sentido el MUSAC no tiene expuesta la colección permanente sino que dispone de cinco salas en las que muestran exposiciones individuales y colectivas a la vez que se da cabida a las muestras de artistas noveles. En última instancia no deja de seguir un esquema tradicional ya que en los museos de Bellas Artes lo expuesto es una pequeña parte de lo que tienen en el almacén; se daría, eso sí, una mayor rotación a los fondos.

Desde el momento en que los centros de arte contemporáneo poseen colecciones permanentes se torna más difícil la distinción. En ambos casos, museos y centros, se pretende superar la idea que preside los museos tradicionales: exponer sin más para llegar a integrar al espectador y posibilitar la interacción con él.

Frente a los museos y centros culturales, Layuno Rosas propone un tercer género de institución cultural, los kunsthalle o centros productores de arte<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> LAYUNO ROSAS M.A.(2004) : *Op. Cit.*, págs. 350-365.

<sup>90</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, pags.185-186.

<sup>91</sup> *Ibidem* pág. 411-414 en donde habla de los *antimuseos* o *kunsthalle*.

Los **kunsthalle** se vinculan a la creación de arte contemporáneo y a una nueva forma de exponerlo derivada de la reutilización de espacios industriales (loft industrial) sin prácticamente intervención en ellos. Se sigue un criterio tradicional en materia de conservación que considera que el cambio de destino o uso contribuirá a frenar el deterioro que el paso del tiempo acarrearía en un edificio vacío. Se habla en estos casos de reutilización, de resemantización del espacio, pero más que cambio de significado yo creo que estamos en presencia de un cambio de destino o uso<sup>92</sup>.

La tipología de los edificios reutilizados determinará una característica de los museos modernos: la flexibilización del espacio interior. Frente a un espacio compartimentado se dará un espacio diáfano que puede ser temporalmente dividido teniendo en cuenta las necesidades de cada momento. Pero esa distribución del espacio expositivo contribuye a que el espectador siga un recorrido libre que puede dificultar o incluso impedir la transmisión del mensaje expositivo. La contraposición entre un itinerario “forzado” y un itinerario “flexible” no es nueva. Esa dualidad aparece ya entre el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier y el museo para una pequeña población de Mies van der Rohe en el que se propone un recorrido flexible<sup>93</sup>. La ausencia de distribución como generador de un espacio flexible tiende a ser sustituido, en los últimos tiempos, por la compartimentación en salas (retorno a un sistema tradicional), fundamentalmente en los museos de arte<sup>94</sup>.

El Kunsthalle prescinde del principio de coherencia entre el continente y el contenido (no rige el principio de que la forma sigue la función). Presentan como particularidad la de ser los propios artistas los que dirigen el centro. Ello

---

<sup>92</sup> *Ibidem* pág. 331. Considera la autora que “el proyecto arquitectónico y museográfico de intervención del edificio histórico plantea siempre una voluntad resemantizadora de la preexistencia que signifique el cambio de uso”.

<sup>93</sup> *Ibidem*. pág. 79.

<sup>94</sup> Dicha tendencia se pone de manifiesto por MONTANER, J.Mª. y OLIVERAS, J. (1986): *Los museos de la última generación*. Barcelona, Gustavo Gili, pág. 13.

posibilitaría una interpretación auténtica de la obra de arte expuesta (interpretación realizada por el mismo creador). Sin embargo en la medida en que la obra de arte se independiza de su creador una vez realizada y que permite una pluralidad de interpretaciones (obra abierta) la dada por el autor sería una más de las que pueden obtenerse, por lo que su importancia no viene a ser determinante. En este sentido Francisca Hernández señala que los catálogos que se editan “no tratan de explicar las obras sino que pretenden ayudar a la comprensión global de la exposición<sup>95</sup>.”

Otras instituciones de comunicación cultural son *los centros de interpretación*. Estos tienen como antecedente inmediato los parques nacionales norteamericanos. Se limitan a proporcionar información al público sobre las manifestaciones culturales más variopintas, lo que permite diferenciarlos de los museos. Ricardo Batista da una definición de los centros de interpretación. Considera que estos son espacios destinados a establecer un diálogo entre el visitante y el elemento patrimonial (enumera diversos tipos sin pretender la exhaustividad; v. gr. urbanístico, arquitectónico, histórico, natural, etnológico o artístico) careciendo de un fondo patrimonial propio<sup>96</sup>. Lo que caracteriza a los centros de interpretación es que se encuentran vinculados con recursos o elementos del patrimonio cultural o natural pero sin tener un fondo patrimonial propio. En un primer momento se trasladaron los esquemas propios de los museos y las colecciones museográficas a los centros de interpretación, pero pronto se comprobó la necesidad de dotarlos de un régimen diferente al de los museos<sup>97</sup>.

En la creación de un centro de interpretación intervienen diferentes técnicos vinculados a una pluralidad de disciplinas. Ricardo Batista señala cinco disciplinas diferentes: diseño gráfico, diseño industrial, escenografía,

---

<sup>95</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1998): *Op. Cit.*, pág. 161.

<sup>96</sup> BATISTA CARISSIMI, R. (2010) “Diseñando centros de interpretación. De la idea al resultado, un proceso lleno de seducciones”, *Her&Mus*, Vol. II, nº 2, págs. 88-93.

<sup>97</sup> El borrador de anteproyecto de la ley de museos del Principado de Asturias expresamente los excluye de su ámbito de aplicación en el art. 1-3 al determinar su objeto.

producción multimedia y producción audiovisual. Todas estas disciplinas se encaminan a conseguir que exista un diálogo permanente entre el centro de interpretación y el visitante para lo que será indispensable utilizar los recursos didácticos más adecuados a los diferentes tipos de mensajes que se pretenden transmitir. Labor fundamental es la del museógrafo que debe sintetizar toda la información recabada sobre el objeto de los expertos locales y presentarla de tal modo que resulte sugerente y asequible para el visitante que, por lo general, carece de conocimientos sobre la materia. Vemos que en esa transmisión de conocimiento se manifiesta el proceso transductivo semiótico, en donde el museógrafo asume el doble papel de receptor-emisor.

Más complicada se muestra la distinción entre los museos y las **colecciones museográficas**.

En muchas de las legislaciones autonómicas se parte de la diferenciación entre estos dos conceptos<sup>98</sup>.

Tanto en los museos como en las colecciones museográficas se trabaja con objetos que forman las colecciones. Es decir la diferencia entre uno y otro concepto no se encuentran en el objeto.

El diccionario publicado por el ICOFOM define las colecciones como un conjunto de objetos materiales e inmateriales que un individuo o establecimiento (estatal o privado) ha reunido, clasificado, seleccionado y conservado en un contexto de seguridad para comunicarlo al público.

Otra definición que proporciona el mismo diccionario es la que considera por colección los objetos del museo (o colecciones museográficas) colectados, adquiridos y preservados en razón de su valor ejemplar, su valor de referencia o como objetos de importancia estética o educativa.

Señala Davallon<sup>99</sup> que los objetos del museo o de las colecciones museográficas (añadiríamos nosotros) son siempre elementos de sistemas o

---

<sup>98</sup> En el Capítulo II de esta tesis “Concepto de museo en la legislación de las Comunidades Autónomas. Análisis comparativo” se aborda el tema con mayor profundidad. Aquí simplemente expondremos algunas ideas para tratar de perfilar mejor el concepto de museo.

categoría. Entre los sistemas que consolidan las colecciones están el inventario y los sistemas de clasificación.

Llama la atención que en la primera definición que el ICOFOM da de la colección hable de objetos materiales e inmateriales. Respecto de estos últimos considera que son las costumbres, leyendas, instalaciones efímeras (happening). En estos casos la documentación del proceso de recolección deviene primordial proporcionando una información determinante en ausencia de objeto.

En la colección cada objeto conserva su individualidad pero se agrupa de manera específica formando un todo con el resto de objetos. Es necesario que la agrupación de objetos forme un conjunto coherente y significativo.

Los museos y las colecciones museográficas pueden quedar englobados dentro del término genérico de instituciones de comunicación cultural.

El informe de estadística de museos y colecciones museográficas publicado bianualmente por el INE, incluido dentro del Plan Estadístico Nacional, define la colección museográfica como “el conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuestos al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia”<sup>100</sup>.

La terminología utilizada en las diferentes Comunidades Autónomas para referirse a las colecciones museográficas no es uniforme. En la mayor parte de las Comunidades Autónomas se emplea la expresión colección museográfica. En otras se habla de exposiciones museográficas. En algunos casos se añade el calificativo de permanente tanto a las colecciones como a las exposiciones. Considero más acertada la expresión colección museográfica, ya que si bien

---

<sup>99</sup> DAVALLON J. (1992): “Le musée est-il vraiment un média?”, *Publics et Musées*, 2, págs. 99-124 citado en la entrada “colección” del diccionario de DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (2010): *Op. Cit.*, pág. 27.

<sup>100</sup> Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Secretaría General Técnica. Ministerio de educación, cultura y deporte. Anuario de estadísticas culturales 2016, pág. 241. Puede consultarse <http://es.calameo.com/read/00007533581346845eda1> (captura realizada el 10-5-2017).

tanto en los museos como en las colecciones museográficas el objeto es el mismo, la colección, por lo que con la utilización de la expresión colección museográfica no se reflejaría la diferencia entre ambas instituciones, sin embargo el hecho de emplear la expresión “exposición museográfica” supone una restricción del concepto ya que se limita a señalar una función (la de exponer) que no es la única que puede cumplir. Tanto en los museos como en las colecciones museográficas una de las funciones principales es la de exponer. Por lo tanto con la expresión exposición museográfica no se pondría de relieve la diferencia con el museo y sí se estaría restringiendo el concepto ya que no sólo la colección museográfica cumple la función de exposición sino otras muchas como la de investigación o la de conservación.

En la mayor parte de las Comunidades Autónomas se define la “colección museográfica” siguiendo un criterio residual o negativo. En este sentido es colección museográfica la que no reúne los requisitos propios de los museos. Así lo hacen, entre otras, la legislación de las Comunidades Autónomas de Andalucía<sup>101</sup>, Baleares<sup>102</sup>, Cantabria<sup>103</sup>, Galicia<sup>104</sup>, Madrid<sup>105</sup>, Castilla-León<sup>106</sup>. Otras Comunidades Autónomas concretan la diferencia entre museos y colecciones museográficas señalando que estas últimas no pueden desarrollar las funciones de los museos dada la escasez de sus fondos y de sus recursos o la carencia de técnicos (en este apartado podemos incluir la legislación de

---

<sup>101</sup> L. 8/2007, de 5 de octubre de museos y colecciones museográficas de la Comunidad Autónoma de Andalucía, en cuyo art. 3 los define.

<sup>102</sup> L. 4/2003, de 26 de marzo de museos, modificada por la L. 9/2006, de 17 de julio de las Islas Baleares.

<sup>103</sup> L. 11/1998, de 13 de octubre de patrimonio cultural de Cantabria. El Tit. IV Cap. V art. 114-121 se dejó sin contenido por la L. 5/2001, de 19 de noviembre en cuyo art. 2 define los museos y las colecciones museográficas.

<sup>104</sup> L. 8/1995, de 30 de octubre de patrimonio cultural de Galicia. Tit. V art. 67-74.

<sup>105</sup> L. 9/1999, de 9 de abril, ley de museos de Madrid.

<sup>106</sup> L. 2/14, de 28 de marzo de centros museísticos de Castilla-León. En esta ley se habla de los centros museísticos como categoría general que engloba los museos, las colecciones museográficas y los centros de interpretación.

Valencia<sup>107</sup> y de Navarra<sup>108</sup>). Parece que el motivo por el cual no pueden llegar a desarrollar todas las funciones propias de los museos se encuentra en la carencia de medios materiales y personales. Junto con la carencia de medios también se atiende a un criterio cuantitativo cuando señalan como motivo de no poder desarrollar todas las funciones propias de los museos lo reducido de sus fondos.

El Anuario de Estadísticas Culturales de 2016 partiendo de un concepto negativo parece englobar los anteriores (la falta de requisitos impide desarrollar las funciones propias de los museos) al considerar colección museográfica la que no reúne todos los requisitos para desarrollar las funciones de los museos<sup>109</sup>.

Por la alusión a los fondos se hace necesario diferenciar entre “colección” y “fondos”. Según el diccionario publicado por el ICOFOM en el año 2010 los fondos son “un acervo de documentos de todo tipo reunidos automáticamente, creados y/o acumulados y utilizados por una persona física o por una familia en el ejercicio de sus actividades o de sus funciones”.

Señala además que “en el caso de los fondos contrariamente a la colección no hay selección y pocas veces la intención de constituir un conjunto coherente”. Es decir se trata de un conjunto de obras reunidas sin una selección previa y sin que se haya procedido a clasificarlas<sup>110</sup>.

En el Anuario de Estadísticas Culturales de 2016 si se habla de una cierta clasificación cuando dispone que la colección “cuenta con una relación básica de sus fondos”.

---

<sup>107</sup> L. 4/98, de 11 de junio de patrimonio cultural de la Comunidad Autónoma Valenciana modificada por la L. 10/12 de 21 de diciembre en cuyo art. 68 define el museo y la colección museográfica permanente.

<sup>108</sup> L. foral 10/09, de 2 de julio de museos y colecciones museográficas permanentes donde se recoge el concepto de museos y colecciones museográficas.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pág. 241

<sup>110</sup> DESVALLÉES A. y MAIRESSE F., *op.cit.* pág. 26.

Creemos que cuando se habla de fondos en las legislaciones autonómicas no se está empleando la palabra en su sentido técnico ya que en las diferentes Comunidades Autónomas se podría calificar jurídicamente a las colecciones museográficas como “universitates facti” o universalidades de hecho y éstas llevan implícita una idea de ordenación y coherencia entre sus elementos.

Tan sólo en dos definiciones dadas por las Comunidades Autónomas parece haber base para considerar que distinguen entre “colecciones” y “fondos”. Se trata de las definiciones de La Rioja y de Extremadura<sup>111</sup>. Ambas definiciones coinciden, son literalmente iguales. Por un lado hablan de colecciones como conjuntos de bienes que reúnen ciertos valores (históricos, artísticos, etc.). Completan la definición señalando las carencias que tienen las exposiciones museográficas permanentes: carecen de personal técnico propio (personal técnico en plantilla, tan sólo, en su caso, eventual) carecen de servicios complementarios y de capacidad de almacenamiento, custodia y gestión de los fondos. En esta segunda parte de la definición es donde parece que se refiere a los fondos propiamente dichos. La conclusión anterior la extraemos de una de las carencias que tienen las exposiciones museográficas: carecen de capacidad de almacenamiento, custodia y gestión de los fondos.

Según los criterios actuales de exposición, tan solo una pequeña parte de las colecciones se exponen al público. Esos nuevos criterios expositivos se ven refrendados, en la práctica, por la importancia que en las remodelaciones de antiguos museos o en la creación de museos de nueva planta adquieren las áreas dedicadas a servicios internos y almacenaje. Esa carencia de capacidad de almacenamiento se está refiriendo a la inexistencia o existencia muy limitada de espacio para el almacenamiento de los fondos que podrán, una vez catalogados, clasificados y debidamente seleccionados (es decir una vez desarrollada la capacidad de gestión de esos fondos que conforme a la definición se muestra

---

<sup>111</sup> L. 2/99, de 29 de marzo de patrimonio histórico y cultural modificada por la L. 3/11, de 17 de febrero para adaptarla a la Directiva 2006/123/CE. El art. 61 define el museo y las exposiciones museográficas permanentes.

insuficiente en las colecciones museográficas), constituir parte de la colección<sup>112</sup>.

La doctrina jurídica parte de la diferencia entre cosas singulares (Castán) que define como las que constituyen una unidad, simple o compleja, pero con existencia real en la naturaleza y cosas universales que son aquellas que sin aparecer materialmente unidas, se reúnen bajo un solo nombre y son consideradas como un todo unitario. Dentro de esta segunda categoría la doctrina diferencia entre universalidades de derecho y de hecho<sup>113</sup>.

La colección podría considerarse como universalidad de hecho ya que viene formada por un conjunto de cosas corporales muebles agrupadas en unidad con la finalidad de ser expuestas y no un conjunto de relaciones jurídicas a las que la ley considera como unidad jurídica (“universitas iuris”).

Podemos deducir que las diferentes leyes autonómicas consideran las colecciones como “*universitas facti*” por la propia literalidad de sus normas. Así en Cantabria se considera a las colecciones museográficas como conjuntos de bienes culturales con un ligazón de contenido; en Murcia<sup>114</sup> y Castilla-León son consideradas como conjuntos estables de bienes culturales expuestos de forma permanente, coherente y ordenada; en Extremadura se habla de colecciones de bienes expuestos con criterios museísticos y la Comunidad Autónoma Balear señala que son conjuntos estables expuestos de forma permanente, coherente y ordenada.

La conclusión es que cuando en las normas autonómicas se habla en las colecciones museográficas de lo reducido de sus fondos en realidad se está refiriendo a lo reducido de sus colecciones siguiendo un criterio de

---

<sup>112</sup> PALACIO ALVAREZ, A. (2015): “Museo de Bellas Artes de Asturias. La ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias. Un museo hacia el S. XXI”, ponencia en *las 8ª Jornadas de Museología: Innovación en museos e instituciones culturales*, León. En la ponencia señala Palacio que en el Museo de Bellas Artes de Asturias se encuentran expuestas 495 obras de las 15.000 que componen su colección (las Actas se encuentran pendientes de publicación).

<sup>113</sup> CASTÁN TOBEÑAS, J. (1982): *Derecho Civil Español, Común y Foral*, T. I, Vol. II, Madrid, pág. 602.

<sup>114</sup> L. 5/96, de 30 de julio ley de museos. En su art. 2 define los museos y las colecciones museográficas.

diferenciación puramente cuantitativo respecto de los museos. Lo reducido de sus colecciones unido al hecho de una insuficiencia de medios materiales y personales hace que las colecciones museográficas no puedan desarrollar la totalidad de las funciones que caracterizan a los museos.

Frente a un mero conglomerado de objetos reunidos sin orden ni concierto (fondos) aparece en el polo opuesto un conjunto de bienes que han sido reunidos atendiendo a determinados criterios de selección y que han sido posteriormente clasificados y catalogados (colecciones). Por ello en este último caso si bien cada cosa conserva su propia individualidad el conjunto trasciende de esas singularidades que lo integran.

Si partimos de la base de que la diferencia entre museo y colección museográfica no puede centrarse en el objeto de estas instituciones, es decir en la colección (la colección será más extensa en los museos que en las colecciones museográficas), debemos de considerar si en las funciones que pueden llegar a desarrollar se encuentra el germen de la diferencia entre museo y colección museográfica.

El museo y las colecciones museográficas son instituciones, es decir fenómenos convencionales y revisables. Los fines a los que el museo o las colecciones museográficas tienden son susceptibles de revisión, modificación y de reformulación lo que evidentemente repercutirá en el mismo concepto de museo.

Respecto de las funciones, en la CCAA de Galicia, el art. 68 señala: “siempre que sus titulares faciliten... la visita pública y el acceso de los investigadores, gozando sus fondos de custodia y conservación”. Es decir se refiere a las funciones de exposición, investigación y conservación.

La CCAA valenciana en el art. 69 establece unos mínimos que la colección museográfica permanente debe de cumplir para ser calificada de tal. En este sentido dice que “garanticen al menos la visita pública..., el acceso de los investigadores a sus fondos y las condiciones básicas de conservación y custodia de los mismos”. Enumera pues las mismas funciones que en Galicia.

La legislación Navarra, en su art. 84 dice: “sus titulares garanticen...la visita pública...las condiciones básicas de conservación, custodia y exposición, y el acceso de los investigadores a sus fondos”.

La CCAA de Andalucía considera que las colecciones deben de encontrarse expuestas de manera permanente al público garantizando las condiciones de conservación y seguridad. Se centra en las funciones de conservación y exposición. No sería necesario el desarrollo de la función de investigación para tener el calificativo de colección museográfica.

El resto de las Comunidades Autónomas no hace referencia expresa a las funciones que deben desempeñar las colecciones museográficas para tener la condición de tales. Sin embargo muchas de ellas resaltan las carencias de medios materiales y personales que caracterizan a las colecciones museográficas.

En conclusión una colección museográfica tiene una colección de menor dimensión que los museos (criterio puramente cuantitativo no cualitativo) y que por la carencia de medios materiales y personales le impide una adecuada gestión de la colección.

Después de ver las definiciones doctrinales y legales estamos en disposición de dar una definición propia que sirva para diferenciar el museo, como institución cultural que presta un servicio de interés general, de otras instituciones similares. Así la definimos como institución de carácter permanente, sin fin de lucro, que presta un servicio de interés general, abierta al público, dotada de personal profesional, que adquiere, conserva, cataloga, investiga y expone bienes, conjuntos y colecciones que constituyen testimonios materiales del hombre y de su entorno siempre que haya sido intervenido por aquél, con valor cultural, constituyéndose en un núcleo de proyección cultural que asume no sólo funciones de depósito sino también didácticas a través de un proceso de comunicación.

## **II. Concepto de museo en la legislación de las Comunidades autónomas. Análisis comparativo.**

En este capítulo veremos y cotejaremos las definiciones de museos que las diferentes Comunidades Autónomas plasman en sus leyes de patrimonio cultural o en las específicas de museos.

Lo primero que llama la atención es que todas las definiciones que proporcionan son similares. Explícita o implícitamente tienen como modelo la definición de museo que los Estatutos del ICOM de 1974 proporcionaban o bien la propuesta por la Ley de Patrimonio Histórico de 1985 en su art. 59.3 que viene a coincidir prácticamente con la dada por el ICOM.

Muchas Comunidades Autónomas diferencian entre museos y colecciones museográficas. Generalmente definen lo que entienden por museo y dan un concepto negativo de la colección museográfica (todo lo que no reúne los requisitos para ser considerado museo lo incluyen dentro de este segundo término que adquiere así un carácter residual).

Podemos observar que existen dos tipos de definiciones en las Comunidades Autónomas. Por un lado están aquellas que hacen referencia a las colecciones contenidas dentro de los museos y se sirven para ello de un término genérico “bienes patrimoniales culturales”. Por otro están aquellas Comunidades que individualizan el objeto coleccionable para lo que dan una enumeración que no es cerrada sino que contiene un *numerus apertus*, es decir que los objetos señalados no agotan lo que constituye el objeto del museo. En este caso después de realizar una enumeración de los posibles objetos coleccionables (los que tienen valor histórico, artístico, científico y técnico) emplea una expresión omnicomprendensiva que permite ampliar el espectro de objetos museables a otros que en futuras épocas puedan contener un valor que se estime como cultural (cualquier otro de naturaleza cultural).

En todas las definiciones autonómicas de museos se considera a éste como una institución permanente. En el Mapa de Necesidades en Infraestructuras y

Operadores Culturales (MANECU) del Ministerio de Cultura se dice que el museo es una institución, es decir, debe de estar vinculado a una entidad de mayor protección y trascendencia que las meras personas físicas. Debe ser permanente, es decir debe tener una colección estable y sede permanente que le permita desarrollar sus funciones (locales con condiciones y dimensiones adecuadas)<sup>115</sup>.

Las definiciones de museo que proporcionan las diferentes Comunidades Autónomas deberían resaltar la función comunicativa que el museo está llamado a desempeñar. Paradójicamente es interesante constatar el hecho de que cuando las leyes autonómicas se apartan de la enumeración de funciones que da la L. 16/85, prescinden de la función de comunicación, término que debería ser mantenido más que ningún otro, ya que es lo que caracteriza el concepto moderno de museo frente al decimonónico.

Resulta obligado efectuar un análisis comparativo de cada una de las legislaciones autonómicas para determinar en qué medida el legislador parte de un concepto que se corresponde o no con la esencia del museo tal como es entendido en la actualidad.

Podemos ordenar las definiciones autonómicas en tres grupos. Por un lado tenemos las definiciones que se refieren de modo directo a la función comunicativa. Por otro lado están las definiciones que de modo indirecto hacen referencia a la función comunicativa a través de los fines docentes o de la forma de exposición didáctica que el museo lleva a cabo. Por último nos encontramos con definiciones que prescinden total y absolutamente de la función comunicativa.

Dentro del primer grupo (las que de modo directo se refieren a la función comunicativa) podemos diferenciar dos subgrupos; las definiciones que siguen la enumeración de funciones que al museo corresponde según la L. 16/85,

---

115 AA.VV. (1995): *Manecu. Mapa de necesidades en infraestructuras y operadores culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura. Se trata de un estudio elaborado por el Ministerio de Cultura sobre la realidad socio-cultural española tomando como base los datos contenidos en el “Mapa de Infraestructuras, operadores y recursos culturales”.

dentro de las cuales menciona la comunicación (art. 59 L. 16/85 señala que los museos adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben...) y las legislaciones que sin seguir la L.16/85 hacen especial hincapié en la función de comunicación. Dentro de ellas tenemos tres: La Rioja, Extremadura y Cataluña que tal vez sea la que con mejor técnica legislativa recoge esta función.

La Comunidad Autónoma de La Rioja<sup>116</sup> y Extremadura señalan literalmente que “los museos deberán orientarse de manera dinámica, participativa e interactiva”.

La Comunidad Autónoma catalana señala que “los museos...se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos”.

Las definiciones mas numerosas son las que se encuadran en el segundo grupo (las que de modo indirecto se refieren a la función comunicativa).

En la Comunidad autónoma de Galicia al hablar dentro del concepto de museo de las formas de exponer dice que puede realizarse de una forma científica, estética y didáctica. Es decir por la forma de presentación de los objetos museales (materia que pertenece a la museología) se infiere esa función comunicativa (forma didáctica) que no se menciona de modo expreso dentro de las funciones del museo que realiza un poco más arriba.

Seguiremos en la exposición de las leyes autonómicas un orden alfabético y no cronológico ya que muchas de las leyes han sido reformadas con posterioridad o bien la regulación específica de museos ha salido de la órbita de las leyes sobre patrimonios culturales para lograr su independencia legislativa.

**II.1. Andalucía.** Rige la L. 8/07, de 5 de octubre, de Museos y colecciones museográficas de Andalucía. En su art. 3 define los museos como “las instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que con criterios científicos, reúnen, adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección,

---

<sup>116</sup> L. 7/04, de 18 de octubre de patrimonio cultural, histórico y artístico de la Rioja. Regula los museos en los art. 65 y ss.

investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta ley”.

Reconoce también como categoría las colecciones museográficas. La ley define las colecciones museográficas para evitar la apropiación indebida de una denominación “museo” por parte de colecciones que no reúnan los requisitos necesarios para entrar en la categoría de los museos<sup>117</sup>.

La L. 8/07 deroga la L. 2/84, de 9 de enero relativa a los museos. Mientras no se produzca el desarrollo reglamentario de lo dispuesto en la Ley anterior, conservan su vigencia las normas del Reglamento de Creación de Museos y de Gestión de Fondos Museísticos de la Comunidad Autónoma de Andalucía, aprobado por el Decreto 284/1995, de 28 de noviembre, en lo que no se le opongan<sup>118</sup>.

El D. 284/95, de 28 de noviembre, de creación de museos y de gestión de fondos museísticos, tal como indica su título regula el procedimiento de autorización para la creación de museos y las normas relativas a la gestión de los fondos museísticos sin contener definiciones de museos que ya previamente se han dado por la ley de museos.

Por su parte la L. 1/91, de 3 de julio de patrimonio histórico andaluz no viene a sustituir a las leyes anteriormente aprobadas sino que introduce las novedades que se han considerado necesarias para retocar la normativa existente (v. gr. en materia de museos; no afecta a la definición de museos dada por la L. de 1984).

La L. 1/91 ha sido derogada por la ley de patrimonio histórico de Andalucía de 2007, L. 14/07, de 26 de noviembre.

Al hablar de testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural da entrada dentro del patrimonio cultural al patrimonio natural.

---

<sup>117</sup> CARUZ ARCOS, E. (2009): “Principales aspectos de la ordenación jurídica de los museos locales andaluces”, *Rev. de los museos de Andalucía*, nº 11, págs. 41-45. En este sentido este autor considera que la distinción sirve de protección a los consumidores frente a un abuso en la utilización de una terminología que puede llevar a equivocaciones, y ello sin perjuicio de las sanciones administrativas por una utilización indebida del término museo.

<sup>118</sup> El D. 284/1995 ha sido objeto de modificación por el D. 379/2011, de 30 de diciembre para adaptarlo a la Directiva 2006/123/CE.

La definición de museo habla de interés general no ya de servicio público. Se refiere a la comunicación desde una perspectiva museológica.

**II.2. Aragón.** Los museos aparecen regulados en la L. 7/86, de 5 de diciembre, desarrollada parcialmente por el D. 56/87, de 8 de mayo. La ley pretende superar la idea de museo como simple depósito de material, convirtiéndolos en auténticos núcleos de proyección cultural y social.

El art. 1 define los museos como “instituciones de carácter permanente, abiertas al público, sin finalidad de lucro, orientadas al interés general de la Comunidad y de su desarrollo, que reúnen, adquieren, ordenan, conservan, estudian, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética, con fines de investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, conjuntos y colecciones de bienes muebles de valor cultural que constituyen testimonios de la actividad del hombre y su entorno natural”.

En sus fines y en la forma de exponer los objetos indirectamente se refiere a la comunicación sin mencionarla expresamente.

Por su parte la L. 3/99, de 10 de marzo de patrimonio cultural de Aragón se remite en materia de museos a la legislación específica que los regule.

**II.3. Asturias.** La Comunidad Autónoma del Principado de Asturias tiene una ley de patrimonio (L. 1/01, de 6 de marzo). Esa ley ha sido objeto de desarrollo reglamentario mediante Decreto 20/2015, de 25 de marzo. Por D. 143/86, de 11 de diciembre se establecieron las normas de creación de museos y el establecimiento de un sistema regional de cooperación y coordinación de los museos. El decreto se concibió como una medida legislativa de fomento que pretendía favorecer la creación de museos.

Por D. 33/91, de 20 de marzo se regula la creación de los museos y el sistema de museos del Principado de Asturias (deroga el anterior Decreto). El Art. 2 define los museos. Recoge, con mínimas variaciones, la definición que proporciona el Art. 59.3 L. 16/85 que a su vez se cita en el RD 620/87 de Reglamento de museos de titularidad estatal.

El Art. 2 establece que “a los efectos del presente decreto son museos las instituciones de carácter permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la Comunidad y de su desarrollo, abiertos al público, que adquieren, conservan, documentan, estudian y difunden el conocimiento y exponen conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, para fines de estudios, educación y deleite”.

Conceptúa el museo como servicio público, cosa que efectúan gran parte de las definiciones autonómicas. Algunas de estas definiciones van mas allá y en vez de considerarlo un servicio público lo consideran, siguiendo la terminología comunitaria, un servicio de interés general, como es el caso de Andalucía.

Entre sus funciones no habla de comunicación pese a seguir la definición que de museo proporciona la ley estatal. Si menciona los fines educativos por lo que indirectamente puede considerarse que en la definición se integra la comunicación ya que la información dada para educar posibilita que el receptor entienda el mensaje cifrado. Se completa el art. 2 con lo dispuesto en el siguiente que considera que para que los museos desarrollen los fines que les son propios han de cumplir las funciones que detalla. La enumeración de funciones viene a coincidir con la que establecen otras Comunidades Autónomas. Se puede destacar la consignada en el número 6º del art. 3: “Otras actividades de carácter cultural en la medida en que no perjudiquen el desarrollo normal de las funciones que corresponden a los museos” que resulta plenamente aplicable en el momento actual en que se pretende la potenciación de los museos a través de la organización de diversas actividades culturales.

En los Art. 16 a 25 se regulan las colecciones y fondos museísticos. El Decreto regula la creación de museos que no sean de titularidad estatal.

En la Ley de patrimonio de Asturias, el Tit. II Sec. V lleva por rubrica “de las bibliotecas, archivos y museos”. En su art. 93 señala que “independientemente de sus restantes cometidos de difusión cultural, son funciones de las Bibliotecas, Archivos y Museos la investigación, la protección, difusión y puesta al servicio de los investigadores y del público de aquellos bienes integrantes del Patrimonio Cultural de Asturias que por su naturaleza

mueble deban ser recogidos en instituciones de esta naturaleza. Su gestión deberá estar a cargo de personas con la adecuada cualificación técnica y sus responsables lo serán de la custodia y conservación de los bienes en ellos albergados.

Por su parte el Art. 102 L. 1/01 señala que el Principado de Asturias favorecerá el depósito voluntario, en régimen de cesión de uso, en museos abiertos al público de aquellos bienes muebles de interés para los mismos que sean de propiedad particular.

En Galicia, Cataluña, Valencia y Castilla-León, entre otras, definen las colecciones museográficas o visitables (en Asturias no se hace)<sup>119</sup>. Existe sin embargo un borrador de anteproyecto de la ley de museos para el Principado de Asturias que diferencia entre los museos y las colecciones museográficas permanentes. Considera que bien por lo reducido de los fondos, bien por la escasez de recursos o falta de personal especializado propio, las colecciones museográficas no pueden cumplir con todas las funciones que pueden desempeñar los museos.

Al hablar de los requisitos necesarios para otorgar el reconocimiento oficial el borrador de anteproyecto señala los que deben de cumplir tanto los museos como las colecciones museográficas. La existencia de un plan museológico, de una dotación presupuestaria anual y la dotación de personal especializado marca las diferencias entre estas dos instituciones culturales. Consideramos que la existencia de un plan museológico debe ser consustancial tanto al museo como a la colección museográfica por lo que no debería considerarse como elemento diferenciador.

Tampoco se recoge en la legislación vigente el concepto de Aula didáctica. El borrador, al delimitar su ámbito de aplicación, señala que tanto las salas de

---

<sup>119</sup> Art.7.1 L. de Museos de Castilla-León.

Art. 2 L. de Museos de Cataluña.

Art. 5 O. de 6-2-91 de la Comunidad Valenciana.

Art. 68 L.8/95, de 30 de octubre de Patrimonio Cultural de Galicia.

exposición temporal, como los centros de interpretación y las aulas didácticas quedarán al margen de esta normativa.

Por otro lado vemos que existe una confusión terminológica en la legislación autonómica entre los conceptos de sistema y de red. El primero es el conjunto ordenado de normas con que funciona una cosa. La red es la organización de servicios o establecimientos enlazados o relacionados entre sí<sup>120</sup>.

El D. del 86 regulaba el sistema regional de cooperación y coordinación de los museos. El D. del 91 concreta el contenido del sistema de museos del Principado de Asturias y la organización y funcionamiento de los museos integrados en él.

El borrador de anteproyecto de la ley de museos crea un registro administrativo de museos y colecciones museográficas permanente supliendo el vacío normativo que en este punto existe en la actualidad. La inscripción en el registro determinará su reconocimiento oficial y a la vez posibilitará el acceso a las subvenciones siempre que además el museo o la colección hayan sido declarados de interés regional.

**II.4. Baleares.** Los museos quedan regulados en la L. 4/03, de 26 de marzo, modificada por la L.9/06, de 17 de julio. Considera la exposición de motivos de esta ley que la palabra museo ha evolucionado a lo largo del tiempo. La definición más adecuada es la dada por el ICOM en 1974, conforme a la cual museo es una “institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe, con fines de estudio, de educación y de fruición, testimonios materiales del hombre y su entorno”.

---

<sup>120</sup> MINGOTE ADÁN, M. (1997): “El sistema de museos de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias” en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 137-147.

La L. 12/98, de 21 de diciembre del patrimonio histórico de las Islas Baleares hace referencia a los museos y a algunos aspectos básicos de su regulación. Dicha ley en su regulación del museo no ha sido derogada por la ley de museos por lo que nos encontramos con dos definiciones de museo que no difieren entre sí.

La ley de museo parte de una nueva concepción del museo como institución dirigida no tan sólo a la defensa y a la difusión del patrimonio cultural de las Islas Baleares, sino también al estudio y a la promoción de su futuro, en la vertiente más amplia que pueda adoptar el concepto cultura, y en sus diversas formas de expresión. La ley parte de dos conceptos fundamentales definitorios para ordenar la actuación administrativa y la acción de fomento: el de museo y el de colección museográfica (según la definición técnica e histórica procedente de las ciencias sociales). En ambos casos tienen relevancia conceptual dos características: a) los testimonios con valor histórico, artístico, científico o cultural en general, y b) el cumplimiento de una finalidad pública, al estar abiertos a la visita, a la investigación, al estudio y al disfrute social de la cultura.

La ley quiere conseguir que los museos sean instrumentos de promoción cultural activos, instituciones conservadoras, investigadoras y difusoras de la expresión de la riqueza cultural colectiva de los pueblos de las Islas Baleares.

El art. 2 da un concepto de museo. Dice que a los efectos de esta ley se entiende por museos “las instituciones de carácter permanente, sin ánimo de lucro, abiertos al público, que adquieren, reúnen, conservan, investigan, difunden y exhiben, para fines de estudio, de instrucción pública, de carácter lúdico y de contemplación, conjuntos y/o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, arqueológico, histórico-industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

Entre sus fines destaca la instrucción pública (enseñanza no reglada) por lo que de modo indirecto se refiere a la comunicación y a la educación no reglada.

También define los centros de interpretación como los espacios abiertos al público, vinculados a lugares y monumentos, que, contando con los elementos

necesarios de infraestructuras y recursos humanos, pueden proporcionar a la ciudadanía las claves para la comprensión de sus valores culturales.

Para completar la definición de museo, señala las funciones que estos desempeñan de la que destacamos la que se refiere al desarrollo de actividades didácticas educativas y actividades de difusión cultural, en relación con sus fondos.

En el art. 3 da un concepto de colección museográfica. La L. 12/98, de patrimonio histórico define en el art. 70 los museos diciendo que son “las instituciones de carácter permanente, abiertas al público, que adquieren, reúnen, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, instrucción pública y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, arqueológico, histórico-industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

Es una definición prácticamente idéntica a la anterior si bien con mayor rigor que la ley de museos señala dentro de sus funciones la de comunicar (término que se encuentra mas en consonancia con las nuevas tendencias de museología que el empleado por la ley de museos que se refiere a la difusión).

Da en el art. 71 un concepto de fondos de los museos indicando que forman parte del patrimonio histórico, susceptible de ser conservado en museos, aquellos objetos de interés histórico, artístico, arqueológico, histórico-industrial, paleontológico, etnológico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza, que resulten significativos del desarrollo del hombre y su entorno.

El art. 72 define las colecciones como “los conjuntos de bienes culturales de interés especial conservados por instituciones, personas físicas o jurídicas que no tengan las condiciones que esta ley establece para los archivos, bibliotecas y museos”.

En la regulación de todas estas instituciones museísticas hace hincapié en la necesidad de exponer los conjuntos o colecciones de modo ordenado. Puede deducirse de ello la necesidad de que no se trate de una mera acumulación de objetos expuestos, como tenía lugar en los gabinetes de curiosidades de siglos pasados, sino que respondan a un discurso expositivo a través del que se facilite

al público la comprensión del objeto artístico de modo individual y en relación con el conjunto expuesto.

**II.5. Canarias.** La L.4/99, de 15 de marzo, de patrimonio histórico de Canarias señala en el Art. 76 lo que esa ley entiende como museos<sup>121</sup>. En este sentido los define como “instituciones de carácter permanente abiertas al público que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación colecciones de bienes muebles de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

Menciona entre los fines del museo la educación por lo que indirectamente se refiere al fin de comunicación al que todo museo debe orientarse.

**II.6. Cantabria.** Cantabria dispone de una ley de patrimonio cultural, la L. 11/98, de 13 de octubre, que en su Tit. IV (relativo a los regímenes específicos), Cap. V regula en los Art. 114 a 121 los museos.

Asimismo tiene una ley específica para museos, la L. 5/01, de 19 de noviembre que en su Disposición Derogatoria deja sin efecto el Tit. IV Cap. V de la L. 11/98, al incorporar el contenido de esos artículos a sus disposiciones.

El art. 2 define los museos y colecciones, estas últimas con definición negativa (serán colecciones cuando no reúnan las condiciones necesarias para ser museos).

Así señala el art.2.1 que son museos, a efectos de esa ley, “las instituciones de carácter permanente, al servicio de la sociedad, que adquieren, conservan, investigan, comunican, difunden y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, objetos, conjuntos y colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnográfico, natural, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

---

<sup>121</sup> Esta ley ha sido objeto de modificación por L. 11/02, de 21 de noviembre si bien la modificación se circunscribe al régimen sancionador.

Esta definición sigue fielmente la dada por la L. 16/85 con la particularidad de hacer mas completa la enumeración de los valores que han de tener los objetos para ser considerados culturales y poder ser objeto de exposición, aunque no añade nada nuevo a la ley estatal pues en ambas se completa la enumeración con una clausula abierta (“...cualquiera otra naturaleza cultural”).

No se consideran museos las bibliotecas, archivos, filmotecas e instalaciones culturales similares.

El art. 2.2 define lo que entiende por colecciones. El art.3 señala las funciones de los museos coincidiendo con las señaladas para la Comunidad del Principado de Asturias. Al igual que en aquella Comunidad Autónoma señalábamos que era interesante el incluir, dentro de las funciones, la posibilidad de realizar otras actividades culturales también consideramos loable el señalar unos límites a dichas actividades.

Esas actividades de carácter social son criticadas por Alessandra Mottola<sup>122</sup> que considera que pueden convertir al museo en un “parque de atracciones”. Considero que esas “actividades de carácter social” no son más que otra manifestación del modelo americano de museo comercial que se pretende trasplantar al europeo sin tener en cuenta que son dos sistemas diametralmente opuestos.

El Cap. IV contiene la regulación relativa a la ordenación de los fondos de los museos y colecciones determinando su naturaleza jurídica, su control mediante su oportuno registro así como los movimientos de los fondos con el fin de asegurar el interés público de protección del patrimonio cultural mediante la adopción de previsiones que eviten la pérdida, destrucción o deterioro de los bienes de los museos y colecciones.

---

<sup>122</sup> MOTTOLA MOLFINO, A. (2013-2014): “Museos en la encrucijada. Entre negocio, espectáculo, marketing, exposiciones y educación”, *Rev. museos.es*, nº 9-10, pág. 61. “En Florencia, los superintendentes del Estado...han emitido y aprobado una lista de precios de alquiler de todas las localizaciones más atractivas de museos y monumentos, incluso la Galería de los Uffizi y el Palacio Pitti”.

Respecto de la naturaleza jurídica de los bienes muebles que forman parte de los museos o colecciones, señala el art. 20 que los integrados en el Sistema de museos de Cantabria o declarados de interés autonómico forman parte del Patrimonio Cultural de Cantabria y les será aplicable el régimen de protección establecido en la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria para los bienes declarados de interés cultural o de interés local, lo cual es lo que viene a señalar el art. 60 de la L.16/85 al decir que quedan sometidos al régimen de los BIC los muebles integrados en el patrimonio histórico español custodiados en los museos de titularidad estatal.

**II.7. Castilla-La Mancha.** La regulación que en esta Comunidad Autónoma existía se constreñía a la ley de patrimonio histórico de Castilla La Mancha (L. 4/90, de 30 de mayo) que definía los museos en el art. 24.3 siguiendo la definición que de los mismos da la ley estatal (L.16/85) por lo que explícitamente citaba entre sus funciones la de comunicación. La ley anterior fue derogada por la L. 4/13, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha excepto el Tit. IV “De los museos” que expresamente declaraba vigente en su integridad. La L. 2/14, de 8 de mayo de Museos de Castilla-La Mancha deroga el Tit. IV de la L. 4/90.

La exposición de motivos de esta nueva ley de museos supone una buena declaración de intenciones que, posteriormente, en el articulado de la ley, no encuentra reflejo. La exposición de motivos parece incluso acoger no sólo un nuevo concepto de museo inspirado en los estatutos del Consejo Internacional de Museo (párrafo 2 del apartado VI de la Exposición de Motivos) sino las nuevas tendencias marcadas por el Comité Internacional del ICOM para la museología (ICOFOM) que aparecen plasmadas en el libro “Conceptos claves de museología” realizado por André Desvallées y François Mairesse al que venimos haciendo referencia reiterada. En el mismo se dará cabida a entradas como la “comunicación”, incorporando las teorías semióticas formuladas en la 2ª mitad del S.XX, y que permiten considerar como funciones primordiales del museo las didácticas y las comunicativas.

Si se parte de un concepto “Museo-comunicación” se da respuesta a la pregunta del por qué esa institución se abre a la sociedad y asume, a través de su director o comisario, en la exposición permanente o en las temporales, los papeles de intermediación con el público a quienes se intenta decodificar el lenguaje artístico para que puedan llegar a su comprensión.

En este sentido el apartado II de la Exposición de motivos dice: “La gran revolución que se ha producido en el ámbito de los museos descansa en la manera de relacionarse con los ciudadanos. No es que las colecciones hayan pasado a un segundo plano, sino que el visitante ha ocupado el lugar protagonista que le corresponde en el nuevo esquema.

Esta sustancial transformación de índole sociocultural requiere potenciar los museos como un instrumento eficaz de comunicación que facilite la transformación de la información en conocimiento(...) La experiencia del museo ha de contemplar las visitas como un proceso de interacción entre las colecciones y el público enormemente variable tanto en formación como en motivación, de modo que las salas de exposiciones adquieren todo su valor como sistemas complejos de transmisión de información cuya finalidad última es la “comunicación”, y para ello es imprescindible que quien la recibe entienda su significado, porque sin comprensión no puede haber comunicación”.

Dentro de las instituciones museísticas reconoce tres categorías: los museos, las colecciones museográficas y los centros de interpretación.

En la definición que da de museo (art. 2.1.a) lo más relevante es la falta, dentro de la enumeración de funciones que hace, de la de documentación. También destaca su coetilla final asignando al museo el fomento de la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos. La deficiencia señalada en la definición que da de museo (omisión dentro de las funciones del museo de la de documentación) se ve corregida en el art. 4.1.a) al señalar dentro de las funciones de las instituciones museísticas: “la conservación, protección, documentación y exposición ordenada de su colecciones”. El hecho de señalar dentro de las funciones de las instituciones museísticas la de documentación no hace excusable la omisión padecida en la definición de museo. La función de

comunicación a la que tanta relevancia se le dio en la Exposición de motivos brilla por su ausencia tanto en la definición de museo (art. 2) como en las funciones de las instituciones museísticas (art. 4).

Otra de las omisiones injustificables es la que tiene lugar dentro de la enumeración de los requisitos para la creación de los museos, de las colecciones museográficas y de los centros de interpretación (art.5). Inexplicablemente se prescinde del Plan de museología aunque tal vez se pretenda integrar la laguna padecida yendo a los deberes que las instituciones museísticas oficiales deben de cumplir (art. 14.1.e) en donde se señala el deber de “planificación de actividades como vía de optimización de los recursos disponibles”.

En ese mismo artículo (art. 14) tiene lugar la mención de la tan cacareada función de comunicación, aunque desvaída respecto del esplendor que mostraba en la Exposición de motivos<sup>123</sup>.

La función de intermediación que el museo estaba llamado a desempeñar (según la Exposición de Motivos, el museo será instrumento eficaz de comunicación que facilite la transformación de la información en conocimiento) se traduce en el texto legislativo en contar con un área básica de “difusión, que atenderá todos los aspectos relativos a permitir el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al museo” (art. 16.1.c).

Es interesante destacar como una auténtica forma de gestión, la tutela que un museo puede realizar de otra institución museística existente o de nueva creación. La tutela no supone fusión por absorción ya que ambas instituciones conservan su propia individualidad y solo podrá realizarse, de acuerdo con los términos marcados por la ley, por un museo respecto de otro museo, colección museográfica o centro de interpretación (art. 15)<sup>124</sup>.

---

<sup>123</sup> Art. 14.1.a) L. 2/14, de 8 de mayo, de Museo de Castilla-La Mancha: “1. Los deberes generales de las instituciones museísticas en Castilla-La Mancha, reconocidas oficialmente, serán: a) La difusión y comunicación de los bienes culturales que integran sus fondos y de las actividades de investigación, documentación y gestión que se realicen en su ámbito”.

<sup>124</sup> Art. 15 L. 2/2014: “Cuando las circunstancias lo aconsejen, una institución museística existente o de nueva creación, podrá acogerse a la tutela de un museo. En el convenio de adhesión deberá figurar de

**II.8. Castilla-León.** La ley de museos de Castilla-León, L.10/94, de 8 de julio, ha sido derogada por la Ley de Centros museísticos de 28 de marzo de 2014 (L.2/2014). La anterior ley diferenciaba entre museos y colecciones museográficas. La diferencia, tal como indicaba la exposición de motivos de la antigua ley, resultaba de la mayor o menor complejidad de sus servicios e instalaciones y de su grado de dedicación a la actividad propiamente museística. De esta forma, se pretendía otorgar el reconocimiento como museo a los centros que reunían las condiciones necesarias para cumplir las funciones que definen a aquéllos en las convenciones internacionales; por otra parte, el reconocimiento como colección museográfica quedaba abierto a los restantes casos, permitiendo acoger en el ámbito material de la ley a colecciones cuyos fondos e instalaciones no se dedicaban de forma primordial ni exclusiva a los fines propios de los museos.

La nueva ley, dentro del concepto amplio de centro museístico, diferencia las categorías de museo, colección museográfica y centros de interpretación del patrimonio cultural. Esta última categoría se introduce por la nueva ley quedando fuera de su regulación los centros de interpretación vinculados a recursos y medios del patrimonio natural (art. 2.2.b).

En la definición de cada categoría de centro museístico la ley parte de una fórmula dual. Por un lado precisa los requisitos mínimos de constitución del centro museístico y por otro concreta una declaración de misión<sup>125</sup> para cada una de estas categorías.

---

forma clara y taxativa las condiciones en que se ejerce la tutela por el museo tutor, y los servicios que este proporciona a la institución tutelada. Este convenio habrá de ser visado y autorizado por la Consejería competente en materia de museos, visto el informe del Consejo de museos de Castilla-La Mancha.”

<sup>125</sup> DAVIES, S. (1996): *Producing a Forward Plan, MGC Guidelines for good practice, Museums and Galleries Commissions*, London. Señala éste autor que la declaración de misión se enmarca dentro de la planificación estratégica. Según Davies la declaración de misión debe contener las siguientes cláusulas: 1.- La explicación de por qué existe ese museo. 2.- Los objetivos a conseguir, es decir las finalidades a que está llamado a realizar. 3.- Las funciones que realiza (lo que el museo hace de hecho). 4.- Los valores básicos del museo. 5.- Para quien se hace o a quien va dirigido lo que el museo hace.

La planificación estratégica, la misión o declaración de misión son conceptos extraídos del sector privado comercial e implantados en el ámbito museístico con las lógicas adaptaciones.

El concepto de centros museísticos, así pues, viene determinado por los requisitos mínimos de constitución, por la declaración de misión y las funciones que están llamados a desempeñar.

A la definición de museos dedica el art. 6, a la de colecciones museográficas el art. 7 y a la de centros de interpretación del patrimonio cultural el art. 8.

El art. 6.1 señala que “tendrán la consideración de museos, las instituciones y centros de carácter permanente abiertos al público que, cumpliendo los requisitos del apartado 2 (requisitos mínimos), reúnen, conservan, documentan, restauran, investigan, comunican y exhiben de forma científica, didáctica y estética, sin fines lucrativos y al servicio de la sociedad y su desarrollo, conjuntos de bienes con valor histórico, artístico, arqueológico, tecnológico, industrial, científico, técnico o de cualquier otra índole cultural”.

La nueva ley, en la definición de museo, difiere en pequeños matices respecto de la anterior. Por un lado condiciona su constitución al cumplimiento de una serie de requisitos mínimos. Por otro, dentro de la enumeración de funciones introduce los términos *restaura* y *comunica* y prescinde de los de *ordena* y *difunde*.

Más en consonancia con la L. 16/85 y con las nuevas orientaciones del ICOM, pone de relieve la función de comunicación que todo museo debe de desempeñar. También se resalta esta función en la declaración de misión al señalar en el párrafo 2 del art. 6.1 que “será misión de los museos la protección, estudio y comunicación de los conjuntos de bienes culturales que custodian, con fines de educación, exhibición y disfrute y cumplir las funciones que se les señala en el apartado 3”.

Dentro de los requisitos mínimos a cumplir para la válida constitución de un museo destaca la necesidad de contar con un director ya que tanto para las colecciones museográficas como para los centros de interpretación lo que se les

exige es un administrador. Se deja entrever la discusión existente acerca de quién debe de dirigir un museo; o bien un director (se da prevalencia al aspecto artístico) o bien un gerente administrador (se da prevalencia al aspecto económico considerando el museo como una empresa). No hay duda que conforme a la nueva legislación debe ponerse al frente del museo a un director el cual puede venir auxiliado en las funciones de gestión económicas por una persona cualificada que se incluiría dentro de lo que la ley denomina personal técnico o cualificado<sup>126</sup>.

Dentro de las funciones que el museo está obligado a desempeñar destaca, por su relación directa con la comunicación, los apartados c), d) y e) del art. 6.3<sup>127</sup>.

Todos los centros museísticos deben de contar con un plan museológico (museos, colecciones museográficas y centros de interpretación) lo que resulta plausible ya que conforme al art. 21.2 de la L.2/14 “todo Plan Museológico señalará los contenidos del centro, así como sus líneas de actuación prioritarias, sus objetivos y necesidades...” estando al servicio del cumplimiento de sus funciones y de la misión que tenga señalada. En este sentido la ley concreta la misión para la categoría de los museos lo que no es óbice para que dentro de cada museo sus estatutos o normas de funcionamiento concreten la declaración de misión sin ir en contra de esa formulación general.

A las colecciones museográficas se refiere el art. 7. En su apartado primero señala que “tendrán la consideración de colecciones museográficas, las instituciones y centros abiertos al público que, cumpliendo los requisitos del apartado 2 (requisitos mínimos indispensables para su constitución), exponen al público de forma permanente y sin fines lucrativos conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica, pública o privada”.

---

<sup>126</sup> WEIL, S.E. “El director más eficaz: ¿Especialista o generalista?”, en MOORE, K. (1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, págs. 409-416.

<sup>127</sup> El art. 6.3 c) de la L. 2/14 señala, dentro de las funciones del museo “exhibir de manera permanente, ordenada y accesible los fondos que custodia”. En el apartado d) indica: “usar planteamientos didácticos en la utilización educativa de sus recursos culturales”. Por último, en el apartado e) dice: “difundir y divulgar los valores culturales de los fondos que custodia”.

Dentro de los centros museísticos podemos hacer una división entre los museos y colecciones museográficas por un lado en los que se exponen bienes culturales necesariamente y por otro los centros de interpretación en los que no resulta necesario la exposición de bienes culturales ya que pueden estar simplemente vinculados a bienes culturales o a bienes incluidos dentro del Inventario de Bienes del Patrimonio Cultural de Castilla y León o bien asociados a manifestaciones del patrimonio inmaterial.

La misión de las colecciones museográficas viene prevista en el apartado segundo del párrafo primero del art. 7 siguiendo la definición dual a que se hace referencia en la exposición de motivos de la ley. Dice este párrafo que “será misión de las colecciones museográficas proteger y exponer los conjuntos de bienes culturales que las integran de forma coherente y ordenada (es decir de forma que con ello pueda lograrse una comunicación) cumpliendo las funciones señaladas en el apartado 3 del mismo artículo”.

A los centros de interpretación del patrimonio cultural se refiere el art. 8 L. 2/14, en cuyo apartado primero dice que “tendrán la consideración de centros de interpretación del patrimonio cultural, las instalaciones permanentes abiertas al público que, sin exponer necesariamente bienes culturales muebles y cumpliendo los requisitos del apartado 2, y sin fines lucrativos, se encuentren vinculados a bienes a los que se aplique el régimen de protección correspondiente a los bienes de interés cultural o incluidos en el Inventario de bienes del patrimonio cultural de Castilla y León, así como aquellas instalaciones asociadas a expresiones, representaciones o actividades del patrimonio documental, bibliográfico o lingüístico y al patrimonio de la cultura popular y tradicional, productiva o inmaterial que tienen por objeto revelar al público el significado cultural de esos bienes, expresiones, representaciones o actividades.”

El hecho de no poseer una colección estable, en la mayor parte de los casos, implica la imposibilidad de documentarlos. Caso de tenerla, la documentación se realizaría mediante su inventariado al igual que ocurre en las colecciones museográficas. El museo dentro de sus funciones tiene la de inventariar sus

fondos preceptivamente (igual que las colecciones museográficas) y en su caso catalogarlos (no se regula dentro de las funciones de las colecciones).

La misión de los centros de interpretación del patrimonio cultural se resume en informar y poner en valor los bienes culturales materiales o inmateriales a los que se vincula o asocia.

El D. 13/97, de 30 de enero, desarrollaba parcialmente la antigua ley de museos. Este desarrollo reglamentario queda derogado en la parte en que se oponga o resulte incompatible con la nueva ley<sup>128</sup>.

La Comunidad Autónoma de Castilla León tiene una ley de patrimonio cultural de 11 de julio de 2002 (L. 12/02).

Como conclusión podemos decir que la nueva ley concede una importancia fundamental a la comunicación. No solo se menciona ésta dentro de las funciones y declaraciones de misión de los centros museísticos sino también dentro de la organización de los mismos. A este respecto señala en art. 26 de la ley que los museos contarán al menos con tres áreas de trabajo, una de las cuales es el área de difusión, que se ocupará de las funciones de educación, acción cultural, divulgación y comunicación.

**II.9. Cataluña.** La L. 17/90 de 2 de noviembre relativa a los museos<sup>129</sup> señala en su exposición de motivos que el museo se encarga de custodiar el patrimonio histórico, artístico, arqueológico, técnico y científico de Cataluña. El

---

<sup>128</sup> La Disposición derogatoria única sólo deroga expresamente la L. 10/94, de 8 de julio fijando en la Disposición final primera la supletoriedad de la legislación general reguladora del patrimonio histórico cultural (L. 12/02) e indicando en la Disposición final sexta una *vacatio legis* de 2 meses desde su publicación en el boletín oficial.

<sup>129</sup> Esta ley ha sido objeto de diferentes modificaciones la mayor parte de las cuales se realizan aprovechando una ley de medidas fiscales y financieras. En concreto se ha modificado por L. 25/98, de 31 de diciembre que modifica el art. 22 y el art. 42.a) relativo a los directores y administradores de museos nacionales. Por L. 31/02, de 30 de diciembre se da nueva redacción al apartado 3º de la D.A 2ª relativa al Museo de Arqueología.; por L. 11/05, de 7 de julio se modifica el apartado 4º de la D.A 3ª, en la que se señala que la gestión del Museo de Arte de Cataluña será ejercida por un consorcio. Por L. 7/11, de 27 de julio se derogan determinados artículos y apartados de disposiciones Adicionales de la ley de museos, entre los que figuran algunos de los modificados por las leyes anteriores dichas. Por L. 5/12, de 20 de marzo se modifican algunos artículos de la ley de museo de Cataluña.

museo se configura como un centro de servicio cultural abierto y relacionado con la sociedad, la cual tiene derecho a recibir del mismo unas prestaciones culturales que vayan más allá de la simple custodia.

Define en el art. 1 los museos como “instituciones permanentes, sin finalidad de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abiertas al público, que reúnen un conjunto de bienes culturales muebles e inmuebles e inmateriales, los conservan, los documentan y estudian, los exhiben y difunden su conocimiento para la investigación, la enseñanza y el goce intelectual y estético y se constituyen en espacio para la participación cultural, lúdica y científica de los ciudadanos”.

Tienen la consideración de museos los espacios y monumentos con valores históricos, arqueológicos, ecológicos, industriales, etnográficos o culturales que reúnan, conserven y difundan conjuntos de bienes culturales.

No se considerarán museos las bibliotecas, archivos, filmotecas e instalaciones culturales similares.

También se ocupa de definir lo que entiende por colección en el art. 2.

El artículo 3 define los bienes culturales como los testimonios materiales que constituyan puntos de referencia importantes del desarrollo del hombre y de su entorno. Este artículo parece excluir del patrimonio cultural el inmaterial, que en la actualidad se considera plenamente incluido dentro de aquel.

Así desde el punto de vista de la legislación nacional debemos hacer referencia a la L. 10/15, de 26 de mayo para la salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial. Esta ley en su art. 2 considera como bienes integrantes del patrimonio cultural inmaterial los usos, las representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, grupos y excepcionalmente los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Es cierto que el patrimonio cultural inmaterial puede haberse incorporado a un soporte material como explícitamente la ley citada reconoce en su art. 4 al hablar de la protección que se otorga a esos bienes materiales asociados (aquellos a los que se han incorporado los usos, tradiciones, etc.). La L. 10/15 considera en su exposición de motivos que la “configuración externa de los

soportes a través de los que se manifiesta el patrimonio cultural es lo que permite la distinción entre lo material e inmaterial”.

Si ponemos en relación los art. 1 (define lo que entiende por museo) y 3 (define lo que entiende por bien cultural) de la L. 17/90 de museos de Cataluña podemos concluir que la no inclusión dentro del patrimonio cultural de los bienes inmateriales se debe a un mero olvido y una falta de coordinación en las reformas de dicha ley. Por L. 5/12 se modifica el concepto de museo del art. 1 de la L. 17/90. En la actualidad se considera que el museo reúne tanto bienes culturales materiales como inmateriales a deferencia de la redacción anterior que sólo hacía mención a los bienes culturales muebles e inmuebles. Por ello debe de entenderse que el art. 3 de la ley de museos debería decir que “son bienes culturales los testimonios materiales e inmateriales”. Confirma lo anterior el hecho de que el art. 72 de la L. 7/11, de 27 de julio al ocuparse de la Agencia Catalana de Patrimonio Cultural considera a efectos de la ley que en el patrimonio cultural se incluye tanto el material, el inmaterial, el mueble, inmueble, documental, bibliográfico y etnológico.

Desde el punto de vista internacional hay que mencionar la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 aprobada en la 32ª reunión de la UNESCO de 17 de octubre de 2003 y ratificada por España en el 2006.

Se completa la regulación sobre patrimonio cultural con una ley de patrimonio cultural L. 9/93, de 30 de septiembre.

**II.10. Ciudades autónomas Ceuta y Melilla.** En sus respectivos estatutos de autonomía (el de Ceuta L.O 1/95, de 13 de marzo y el de Melilla L.O 2/95, de 13 de marzo) señalan (Art. 21 en ambas) que tienen competencia sobre los museos que no sean de titularidad estatal.

Por Orden 795, de 14 de agosto de 2009 se procede a la aprobación del Decreto por el que se regulan los museos y las exposiciones permanentes dependientes de la ciudad autónoma de Melilla. En el art. 1 de dicho Decreto se transcribe el concepto de museo dado en el art. 59.3 L.16/85.

El Decreto se refiere también a las exposiciones permanentes (art. 1.2) señalando que sus colecciones deberán ser expuestas con criterios museísticos. Completa las definiciones la enumeración de funciones, que no difiere de las realizadas por el resto de las Comunidades Autónomas. Se indican dentro de las funciones las de orden didáctico.

La regulación de museos sigue en la organización de la institución las áreas básicas que señala el RD.620/87 para los museos de titularidad estatal, y así consigna el área de difusión (art. 10) que atiende a los aspectos relativos a la exhibición y montaje de los fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación.

Al no apartarse de la definición que de museo señala la L.16/85 consigna expresamente la función de comunicación que esta institución tiene y que se logrará a través del área de difusión.

Por su parte la ciudad autónoma de Ceuta tiene su propia regulación en materia de museos. Esta viene constituida por el Reglamento por el que se regula el servicio de museos de la ciudad Autónoma de Ceuta de 14-4-1999. No hace referencia a las colecciones museográficas ni a los centros de interpretación.

**II.11. Extremadura.** En esta Comunidad Autónoma rige la ley 2/99, de 29 de marzo de patrimonio histórico y cultural de Extremadura. Esta ley ha sido objeto de modificación parcial por la L. 3/11, de 17 de febrero<sup>130</sup>. La modificación se produce (según la nueva ley), entre otras razones, para realizar la transposición de la Directiva 2006/123/CE que quiere potenciar el desarrollo de las actividades de servicio en la UE a través de la eliminación de obstáculos que dificultan la libertad de establecimiento y la libre circulación de servicios. Se procede por ello a eliminar los regímenes de autorización y a establecer una

---

<sup>130</sup> La L. 2/99 de patrimonio histórico y cultural de Extremadura ha sido objeto de otras modificaciones que no afectan al régimen de los museos. Estas modificaciones se producen por L. 2/07, de 12 de abril de archivos y patrimonio documental de Extremadura y por L. 12/10, de 16 de noviembre de impulso al nacimiento y consolidación de empresas en la Comunidad Autónoma de Extremadura.

simplificación administrativa. La creación de museos y exposiciones museográficas permanentes de titularidad autonómica se hará mediante Orden del titular de la Consejería competente y no mediante Decreto del Consejo de Gobierno (se modifica por ello lo dispuesto en el art. 63 L. 2/99). La L. 2/99, en la definición que da de museo (art. 61), viene a recoger literalmente la definición dada en el D. 110/96, de 2 de julio sobre la creación de la red de museos y exposiciones museográficas permanentes en Extremadura, añadiendo que deben de contar con los medios necesarios para el desarrollo de sus fines. Además respecto de la definición dada en el Decreto (también respecto de otras definiciones dadas en las diferentes C.A) se resalta el carácter participativo e interactivo a que el museo debe de orientarse<sup>131</sup>.

En el art. 62 define las exposiciones museográficas permanentes, y en el art. 65 completa la definición de museo con las funciones que debe de desempeñar. Dentro de ellas destacamos la señalada en su apartado c) que dice: “La exhibición ordenada de sus colecciones, atendiendo a criterios de difusión, divulgación, comprensión y estética dirigida tanto al público en general como a sus diferentes sectores específicos en particular”.

**II.12. Galicia.** En la Comunidad Autónoma gallega era la Ley 8/1995, de 30 de octubre, de patrimonio cultural de Galicia la que regulaba los museos en el Tit. V (Art. 67-74)<sup>132</sup>. Esta ley ha quedado derogada por la nueva L. 5/2016, de 4 de mayo del patrimonio cultural de Galicia a partir de su entrada en vigor el 16 de agosto de 2016. Junto con la anterior Ley de Patrimonio cultural, la nueva deroga la L. 3/1996, de 10 de mayo de Protección de los caminos de

---

<sup>131</sup> Art. 61 párrafo segundo de la L. 2/99: “Los museos deberán orientarse de manera dinámica, participativa e interactiva”.

<sup>132</sup> La L. 8/1995, de 30 de octubre había sido objeto de diversas modificaciones que no afectaban al tema que tratamos. Entre estas modificaciones destacamos la realizada por L. 1/10, de 11 de febrero que modificaba su art. 29 para adaptarla a la Directiva Europea 2006/123/CE relativa a los servicios en el mercado interior. Otras leyes modificativas fueron: L.7/02, de 27 de diciembre por la que se modificaba la D.A 6ª de la L. 8/95 relativa a la actividad de vigilancia e inspección del patrimonio cultural. L. 7/2014, de 26 de septiembre relativa a los archivos y documentos de Galicia. L. 12/2014, de 22 de diciembre por la que se modificaba el art. 32.4 y 52.1 y se añadía el art. 91 relativo al régimen sancionador.

Santiago y la L. 12/1991, de 14 de noviembre de trabajos de dotación artística en las obras públicas y Caminos de Santiago. La finalidad de la derogación es unificar el régimen jurídico y con ello lograr una simplificación del mismo.

Existía un D. 314/86, de 16 de octubre que regulaba el sistema público de museos. Regulaba los denominados “museos de interés para Galicia” es decir los que forman parte del sistema público de museos de la Comunidad Autónoma. El art. 111.3 L.5/16 señala que mientras no se redacte normativa específica, los museos se regirán por las disposiciones previstas en el Tit. VIII de la ley que lleva por rúbrica “Museos”.

Diferencia la Ley de patrimonio cultural gallego entre museo (lo define en el art. 111.1 siguiendo la definición dada por el ICOM) y colección visitable (la define negativamente en el Art. 112 por oposición a los museos al señalar que será la que no reúna los requisitos necesarios para su reconocimiento como museo).

Tanto la creación de museos como la de colecciones visitables se hace depender del acuerdo del Consejo de la Junta (Art. 113.1). En el acuerdo se delimitará el ámbito territorial y el contenido temático. Señala a este respecto Bieito que ello evitará la creación de repetitivas instituciones museísticas<sup>133</sup>. Precisamente con esa finalidad creo responde la creación de un registro general de museos y colecciones en el que se deberán de hacerse constar tanto la calificación como las delimitaciones con lo que se evitaban solapamientos o incluso duplicidades.

Es criticable la falta de adaptación de este artículo a la Directiva 2006/123/CE. La creación del museo debería de supeditarse a una declaración responsable de la persona promotora y no al acuerdo del Consejo de la Junta. La Directiva lo que pretende es una simplificación de los trámites administrativos

---

<sup>133</sup> PEREZ OUTEIRIÑO, B. (1997): “La normativa sobre museos desarrollada por la Junta de Galicia” en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 19-27.

con lo que la actividad de inspección a desarrollar por la Administración debería ser a posteriori y no con carácter previo como así sucede.

El Art. 111 define y señala las diversas funciones de los museos. En su apartado primero define los museos como “instituciones de carácter permanente, abiertas al público y sin finalidad de lucro, orientadas a la promoción y desarrollo cultural de la comunidad en general, por medio de la recogida, adquisición, inventario, catalogación, conservación, investigación, difusión y exhibición, de forma científica, estética y didáctica, de conjuntos y colecciones de bienes patrimoniales de carácter cultural que constituyen testimonios de las actividades del ser humano o de su entorno natural, con fines de estudio, educación, disfrute y promoción científica y cultural”. Esta definición es exactamente igual que la utilizada en la anterior ley de patrimonio cultural de Galicia. Puede observarse que se aproxima a la postura italiana en los objetos museables que serán los que esta entiende con el término genérico de bien cultural (la Comisión Franceschini decía que eran bienes culturales los que incorporaban una referencia a la historia de las civilizaciones).

A diferencia de la legislación estatal conceptúa al museo como institución abierta al público sin finalidad lucrativa. Estas dos características son recogidas por las diferentes legislaciones autonómicas, aunque algunas veces sólo se refieren a una de ellas.

Introduce en el concepto un principio constitucional (la promoción pública del acceso a la cultura señalado en el art. 44 CE) cuando dice “...orientadas a la promoción y desarrollo cultural de la comunidad en general...”.

Al enumerar las funciones museísticas habla de “recogida” como categoría independiente que considero no tiene una sustantividad propia y está comprendida dentro del término adquisición a que hace referencia a reglón seguido.

Habla dentro de las funciones de la catalogación y el inventario que el reglamento de museos de titularidad estatal recoge en el Cap. V dentro del epígrafe “tratamiento técnico de los fondos”.

Vuelve a usar términos equivalentes al hablar de la difusión y exhibición cayendo en la reiteración. En la L. 16/85 se habla de comunicar y exhibir. Esa diferencia puede servir de base para sostener que mediante la comunicación el visitante se convierte en sujeto activo mientras que a través de la exhibición el público pertenece como sujeto pasivo limitándose única y exclusivamente a la contemplación del objeto.

En la mayor parte de las definiciones autonómicas de museo se señalan tres formas de exposición (científica, estética y didáctica) que vienen a recoger la clasificación que partiendo de los objetos museables distingue entre museología de objetos y museología de ideas<sup>134</sup>.

En algunas de estas definiciones se integran dentro de las funciones o medios del museo los fines u objetivos que se pretenden conseguir.

La ley del patrimonio en el título de protección dispensada a los bienes muebles, regula la aplicación genérica de la consideración de BIC para los fondos de un museo y colección visitable.

**II.13. Madrid.** La ley de museos de Madrid (L. 9/99, de 9 de abril) señala en su preámbulo que la regulación de los museos que efectúa viene a superar el concepto tradicional de lugar de depósito de bienes y salvaguarda de los mismos y se acerca más a la concepción actual de la cultura como una actividad viva transformadora, participativa e interactiva, y en constante relación con los agentes sociales y con los ciudadanos en general. En este sentido concibe los museos como núcleos de proyección cultural y social, con una continua y decisiva función didáctica, y como espacios que fomenten la creatividad acorde con el origen etimológico del término.

La superación del concepto tradicional de museo puede entrañar ciertos peligros cuando al ponerlo en práctica se deriva hacia una banalización de la cultura a través de la equiparación entre lo cultural y lo meramente recreativo.

---

<sup>134</sup> DAVALLON, J. (1992): *Op. Cit.*, pag.112.

Así parece hacerlo la L. 17/97, de 4 de julio de la Comunidad Autónoma de Madrid sobre espectáculos y actividades recreativas<sup>135</sup>.

Pese al tiempo transcurrido entre la publicación de la ley estatal (1985) y las leyes autonómicas (en Madrid en el año 1999) no se resalta en esas últimas la función comunicativa del museo. Algunas, como la madrileña, se limitan a decirlo en la exposición de motivos pero sin plasmarlo finalmente en el texto legislativo. Se queda, pues en una declaración de intenciones al no tener fuerza vinculante las exposiciones de motivos.

Habla impropia de servicio social cuando debería de estar diciendo que el museo constituye un servicio de interés general no económico. Termina refiriéndose a los medios materiales y personales que el museo tiene que tener para ser considerado tal.

La función de comunicación se deja entrever al hablar de las formas de exposición.

Al museo como núcleo de proyección cultural se refiere la Sentencia del TSJ de Cataluña de 7-7-2011, Sala de lo Contencioso administrativo. En este procedimiento se impugna la desestimación de la solicitud de exención del IBI del inmueble destinado a Archivo Histórico Provincial de Lérida. Se discute si puede aplicarse la exención establecida en el art. 62.1.a) TRLRHL que dice que están exentos los inmuebles propiedad del Estado, Comunidades Autónomas o de las Entidades Locales que estén directamente afectos a la seguridad ciudadana y a los servicios educativos. La sentencia comentada considera no aplicable a los archivos la doctrina sentada por el TS en sentencia de 2-7-2003 para museos y bibliotecas. La sentencia del TSJ de Cataluña señala que existían dos posturas jurisprudenciales antagónicas. Por un lado estaba la seguida por el TSJ de Valencia, que en sentencia de 1-12-1998 resolvía si el IVAM se encontraba incluido dentro del concepto de servicio educativo señalado en el

---

<sup>135</sup> La L. 17/97 en su art. 1.1 entiende por espectáculos públicos aquellos organizados con el fin de congregar al público para presenciar actividades, representaciones y exhibiciones de naturaleza artística, cultural o deportiva.

art. 63.1.a) de la Ley reguladora de las haciendas locales<sup>136</sup>. Consideró que el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) cumple un servicio educativo en la medida en que dicho Instituto, a la vista de su configuración legal, es un instrumento de transmisión de contenidos necesarios para procurar el aprendizaje del arte. Por otro lado estaba la STSJ de Castilla-La Mancha de 17 de junio de 1998 (esta sentencia fue casada por la del TS de 2-7-2003 a la que de inmediato me referiré). En este caso se discutía si la Biblioteca Pública del Estado situada en Toledo podía considerarse un bien directamente afecto a los servicios educativos, para así poder aplicarle la exención del IBI. Considera que si se parte de una interpretación estricta, a la que deben sujetarse las exenciones y bonificaciones fiscales (art. 24 LGT) la expresión “bienes directamente afectos a los servicios educativos” ha de entenderse referida a aquellos que acogen lo que estrictamente pueda considerarse incluido, no sólo funcionalmente sino también orgánica y organizativamente dentro del sistema público educativo. El TS en sentencia de 2-7-2003 considera que cuando la ley habla de bienes “directamente afectos a los servicios educativos” no alude únicamente al sistema público educativo sino a los servicios educativos entendidos como todos aquellos relacionados directamente con la enseñanza, la investigación y la cultura que aparecen como fines en la definición que de las bibliotecas y museos da el art. 59 L. 16/85 de patrimonio histórico español.

Los museos deben contemplarse como centros de servicio público, encargados de dar a los ciudadanos prestaciones derivadas no sólo de la exposición, sino también de la investigación y el goce intelectual y artístico.

Los museos son espacios de fomento de la participación cultural, lúdica y científica, mediante la conexión de los bienes depositados en ellos, con los valores históricos, arqueológicos, artísticos y ecológicos, o de cualquier otra naturaleza, sin perjuicio de las actividades complementarias que incentiven el interés por sus fondos.

---

<sup>136</sup> La L. 39/88, reguladora de las Haciendas Locales ha sido derogada por el RDLeg. 2/04, de 5 de marzo por el que se aprueba el texto refundido de la ley reguladora de las haciendas locales. En esta última la exención de que estamos tratando se contiene en el art. 62.1.a) mientras que en la ley derogada se contenía en el art. 63.1.a) de ahí el cambio de números de las sentencias.

El art. 2 de la ley de museos de Madrid define los museos y las colecciones. Considera respecto de los primeros que son las instituciones de carácter permanente, abiertas al público, que al servicio de la sociedad y su desarrollo adquieren, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural para fines de estudio, educación y contemplación, y que dispongan de una infraestructura material y de personal para el cumplimiento del servicio social que deben prestar, de acuerdo con la Ley 16/1985, debiendo contar con personal técnico especializado en la materia y contenido temático del museo. Ya he señalado en párrafos anteriores que la ley se refiere impropiaemente al servicio social que el museo presta cuando lo que debería decir es que el museo es un servicio público o siguiendo la terminología de la UE un servicio de interés general no económico.

Las colecciones, por su parte las define como los “conjuntos de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que no reúnen todos los requisitos que la Ley establece para los museos”, con lo que se limita a definir las colecciones de manera negativa o residual.

Completa la definición que da de los museos y colecciones el art. 3 al señalar las funciones de los primeros. Las funciones que señala no constituyen una enumeración cerrada (así se desprende del art. 3.8: “Cualquier otra función que se les encomiende por sus normas estatutarias o por disposición legal o reglamentaria”). Las funciones enumeradas vienen a coincidir con las que otras Comunidades Autónomas asignan a los museos. Me parece desacertada la inclusión de la función nº 5 “La realización y desarrollo de actividades pedagógicas y lúdicas, acordes con su naturaleza o especialidad”. Sería conveniente deslindar lo lúdico y recreativo de lo cultural para evitar convertir el museo en un parque temático. La indefinición no es la solución adecuada para atraer más público ya que estaríamos banalizando la cultura.

Como conclusión se puede señalar que la legislación de la Comunidad Autónoma de Madrid relativa al patrimonio cultural toma como referencia la

ley estatal L. 16/85. Así la L.10/98, de 9 de julio de patrimonio histórico de la C.A de Madrid parte de la ley 16/1985, de 25 de junio, del patrimonio Histórico Español, y huye de la utilización de nomenclaturas diversas para expresar la misma realidad protegida. A su vez la ley de museos señala que en sus planteamientos y desarrollo ha tenido en cuenta la ley de patrimonio histórico.

**II.14. Murcia.** El Estatuto de Autonomía de Murcia regula en el Art. 10.1 la competencia exclusiva de los museos que no sean de titularidad estatal. El Art. 12.1.b regula la función ejecutiva de la gestión de museos de titularidad estatal mediante convenio.

La Ley de museos 5/96, de 30 de julio vino a derogar la L. 5/90. En su art. 2 define lo que debe entenderse por museo y colecciones museográficas. Así señala que son museos “las instituciones o centros de carácter permanente, abiertos al público, que reúnen, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural, para fines de estudio, educación o contemplación”.

La definición de museo habla de “reunión” dentro de las funciones del museo, quizás para huir del término adquisición que connota una traslación de propiedad y englobar tanto las adquisiciones traslativas de propiedad como las que lo son de uso (depósito de obras en museo por particulares sin cesión de propiedad).

Como en la mayor parte de las legislaciones autonómicas diferencia entre museo y colección museográfica. En este sentido define las colecciones museográficas como conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, sin reunir todos los requisitos propios de los museos, se expone al público para su contemplación de forma permanente, coherente y ordenada (concepto negativo o residual).

Dentro de la legislación relativa al patrimonio cultural también destacamos el D. 137/05, de 9 de diciembre que desarrolla parcialmente la Ley de museos.

La Comunidad Autónoma murciana también dispone de una ley de patrimonio cultural, L.4/07, de 16 de marzo.

**II.15. Navarra.** El Cap. V de la Ley foral 14/05 de 22 de nov. de patrimonio cultural de Navarra regula los museos en los Art. 84-86.

La Ley foral 10/09, de 2 de julio, de museos y colecciones museográficas permanentes de Navarra en su título I recoge los conceptos de museo y colección museográfica permanente que ya contenía el artículo 84 de la Ley Foral 14/2005, de 22 de noviembre, del Patrimonio Cultural, así como concreta las funciones específicas de estos centros y las competencias de la Comunidad Foral de Navarra en este ámbito, entre las que se encuentra la de elaborar y actualizar las herramientas de diagnóstico y planificación de la política museística de la Comunidad Foral de Navarra. Finalmente, regula las facultades atribuidas en materia de museos al Consejo Navarro de Cultura y destaca como principio fundamental en esta materia el de colaboración de la Administración con los titulares de museos, en orden a su fomento y mejora.

El Cap. I del Tit.III determina los requisitos imprescindibles y el procedimiento para el reconocimiento de los museos y de las colecciones museográficas permanentes simplificando su tramitación y acomodando la regulación a la Directiva 2006/123/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, relativa a los servicios en el mercado interior.

El D. foral 217/86, de 3 de oct., regula la declaración de BIC.

El D. foral de 203/94, de 24 de octubre, establece el régimen de acceso a los museos de titularidad de la Administración de la Comunidad foral<sup>137</sup>.

La ley de museos define los museos como las instituciones de carácter permanente abiertas al público que, sin ánimo de lucro y al servicio de la sociedad y su desarrollo, adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, interpretación, educación y disfrute, bienes y

---

<sup>137</sup> Para una visión más completa se puede consultar ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (1997): “La Red de museos de Navarra. Realidad y expectativas”, en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 97-104.

colecciones de valor arqueológico, histórico, artístico, etnológico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.

Sigue la definición de museos dada por la ley estatal.

Asimismo define las colecciones museográficas permanentes como los conjuntos estables de bienes culturales conservados por una persona física o jurídica que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de personal técnico propio, no puedan cumplir las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen, al menos, la visita pública en horario adecuado y regular, las condiciones básicas de conservación, custodia y exposición, y el acceso de los investigadores a sus fondos.

Dentro de las funciones de los museos, además de enumerar las funciones que en todas las legislaciones de Comunidades Autónomas aparecen, concede especial relevancia al proceso de comunicación. Así en el art. 3.c) dice: “Son funciones de los museos c) La comunicación a la sociedad de los conocimientos generados en el desarrollo de sus funciones y la difusión de sus colecciones; f) La atención a las demandas de los usuarios conforme a las normas de funcionamiento del museo; h)El desarrollo de actividades didácticas y formativas respecto de sus contenidos; i)La mediación interpretativa entre la sociedad y su patrimonio cultural.

**II.16. País Vasco**<sup>138</sup>. El Estatuto de Autonomía del País Vasco fija en su Art. 10.17, 10.19 y 10.20 competencia exclusiva en materia de archivos, bibliotecas y museos que no sean de titularidad estatal.

---

<sup>138</sup> Para una mayor información pueden consultarse los siguientes artículos: LÓPEZ DE ULLÍBARRI, F. (1997): “Evolución museológica en Álava: pasado, presente y futuro” en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 151-162.

CASANOVAS Y LLORENS, T. y GOENAGA MAIZA, N. (1997): “El plan nacional de Museos de Euskadi. La realidad de Vizcaya y Guipúzcoa” en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 167-179.

Por L. 7/06, de 1 de diciembre se regulan los museos en Euskadi. Esta ley deroga el Cap. III del Tit. IV de la L. 7/90 de Patrimonio Cultural Vasco, que hacía referencia a los museos.

La Ley de museos de Euskadi ha sido modificada, como muchas de las leyes autonómicas, para adaptarla a la Directiva 2006/123/CE, de 12 de diciembre del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a los servicios en el mercado interior por L.7/2012, de 23 de abril.

La L. 27/83 de 25 de nov. (Ley de Territorios históricos) en su Art. 7.12 dice que los órganos forales de los territorios históricos tienen competencia exclusiva sobre archivos, bibliotecas y museos de titularidad de territorio histórico. Por ello el art. 2 de la L. 7/06 de museos, en la determinación de su ámbito de aplicación, señala que se aplicará a los museos y colecciones situados en la Comunidad Autónoma de Euskadi, a excepción de los de titularidad estatal o foral.

El Plan Nacional de Museos fue aprobado por el Parlamento Vasco el 8 de junio de 1994.

La L. 7/90 de patrimonio cultural vasco dice en el Art. 4.3 que las Administraciones Públicas de la Comunidad Autónoma del País Vasco colaborarán estrechamente en el ejercicio de sus funciones y competencias para la defensa del patrimonio cultural.

En los museos de titularidad foral en Guipúzcoa, su gestión se realizó a través del contrato de asistencia técnica por medio de concurso público, asumiendo la gestión una empresa privada que presenta un proyecto de gestión de programas culturales. También, posteriormente, se llevo a cabo a través de una concesión administrativa de la gestión de un servicio público.

**II.17. Rioja.** La Rioja dispone de una ley de patrimonio cultural, histórico y artístico de 18 de octubre de 2004 (L. 7/04). El Título V está dedicado a los museos y a las exposiciones museográficas permanentes.

Los establecimientos de esta segunda categoría de centro de custodia, exposición y difusión de fondos museográficos permiten dar cabida a más

iniciativas, tanto públicas como privadas. Sus funciones son más limitadas que la de los museos, pero se les exige unas mínimas reglas de conservación, seguridad, acceso a los investigadores y al público.

En el art. 65 define los museos y las exposiciones museográficas. Así dice que son museos las “instituciones de carácter permanente, sin ánimo de lucro, al servicio del interés general de la comunidad y de su desarrollo, abiertas al público, destinados a acopiar, conservar adecuadamente, estudiar y exhibir de forma científica, didáctica y estética bienes y colecciones de valor histórico y cultural. Los museos deberán orientarse de manera dinámica, participativa e interactiva”.

Mientras que son exposiciones museográficas permanentes aquellas colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico y técnico expuestas con criterios museísticos en un local permanente, y que carecen de personal técnico propio, servicios complementarios y capacidad suplementaria de almacenamiento, custodia y gestión de fondos”.

El art. 66 concreta las funciones de los museos.

**II.18. Valencia**<sup>139</sup>. En la Comunidad Valenciana rige la Ley de Patrimonio Cultural (L. 4/98, de 11 de junio). Dicha ley ha sufrido diferentes modificaciones. De entre ellas podemos destacar la que tiene lugar por L. 10/2012, de 21 de diciembre de Medidas fiscales, de gestión administrativa y financiera y de organización de la Generalitat. El Cap. IX de esa ley modifica aspectos como la determinación de los bienes de interés cultural con entornos de protección, la agilización de la concesión de licencias en ámbitos

---

<sup>139</sup> LLOP I BAYO, F. (1997): “Museos y colecciones museográficas permanentes en la Comunidad Valenciana”, en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 45-55.

patrimoniales protegidos y la restricción del concepto de núcleo histórico protegido<sup>140</sup>.

El art. 68 de la ley de patrimonio cultural define lo que entiende por museo y colecciones museográficas permanentes. En tal sentido dice que son museos las instituciones sin finalidad de lucro, abiertas al público, cuyo objeto sea la adquisición, conservación, restauración, estudio, exposición y divulgación de conjuntos o colecciones de bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico, etnológico o de cualquier otra naturaleza cultural con fines de investigación, disfrute y promoción científica y cultural.

La definición valenciana todavía añade mayor indeterminación en lo que respecta a la función comunicativa. No se refiere a ella ni dentro de las funciones ni en los fines salvo que se quiera ver que en el término promoción cultural se encuentran funciones didácticas-comunicativas (interpretación atendiendo a la realidad social del tiempo en que ha de ser aplicada).

Para completar la definición dada en el artículo señala las funciones de los museos, como hace una parte considerable de las restantes comunidades autónomas.

Por su parte el art. 69 indica lo que entiende por colecciones museográficas permanentes. Son colecciones museográficas permanentes “aquellas que reúnan bienes de valor histórico, artístico, científico, técnico o de cualquier otra naturaleza cultural y que, por lo reducido de sus fondos, escasez de recursos o carencia de técnico competente a su cargo, no puedan desarrollar las funciones atribuidas a los museos, siempre que sus titulares garanticen al menos la visita pública, en horario adecuado y regular, el acceso de los investigadores a sus fondos y las condiciones básicas de conservación y custodia de los mismos”.

En las legislaciones autonómicas en donde el concepto de colección museográfica no es el negativo (colecciones o conjuntos que no reúnen los requisitos de los museos) sino positivo (tener características propias), éstas se concretan en la ausencia de personal técnico y la falta de dotación

---

<sup>140</sup> L. 9/17, de 7 de abril es la última modificación que ha tenido la L. 4/1998, del patrimonio cultural valenciano. Con ella se pretende dar protección a las construcciones civiles y militares de la Guerra Civil española.

presupuestaria anual estable. Junto con estas características que podríamos denominar cualitativas existe la característica cuantitativa que se concreta en lo reducido de sus fondos. Consecuencia de lo reducido de sus fondos es la innecesidad de contar con un Plan Museológico (hemos criticado esta ausencia en el apartado de la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias), aunque si deberán tener un plan anual de actividades que se fiscalizará a través de la memoria de gestión del año anterior. Las colecciones museográficas, pese a no poder desarrollar todas y cada una de las funciones que caracterizan al museo deben cumplir indefectiblemente las funciones que señala: accesibilidad de sus fondos por los investigadores, conservación y custodia de los mismos en condiciones adecuadas y mantenimiento de un horario de apertura al público.

Existe una Orden de Reconocimiento de museos y colecciones museográficas permanente de 6 de febrero de 1991. Diferencia entre museo y colección museográfica permanente. El museo cuenta con un técnico superior y unas instalaciones adecuadas para la investigación, conservación y difusión de los objetos depositados. La colección museográfica permanente es una colección expuesta de manera continuada (art. 4/6).

La Generalitat Valenciana participa como patrono en fundaciones privadas creadas para gestionar diversos museos.

Una resolución de 21-3-1996 señala que los materiales arqueológicos y paleontológicos obtenidos por prospección, excavación o por hallazgo casual se depositarán en el museo reconocido más próximo, ubicado en la misma localidad de procedencia de los materiales. Se atiende a la cercanía para el depósito de los hallazgos. Sin perjuicio de esto, y siempre que la entidad de la excavación lo permita, podría constituirse un museo de sitio que presenta la ventaja de aminorar las consecuencias de la descontextualización de los objetos. Son interesantes los tres grados de intervención de que habla Jesica S. Juan<sup>141</sup> respecto de la musealización de los yacimientos arqueológicos. En la

---

<sup>141</sup> SAN JUAN FEBRERO, J. (2014): “El programa arquitectónico de la Villa Romana de La Olmeda: la arquitectura al servicio de la difusión del patrimonio arqueológico”, *Nailos*, 1, págs.193-209.

musealización diferencia entre bienes muebles (restos obtenidos de la excavación y que son susceptibles de llevarse de un lado a otro, siguiendo el criterio de diferenciación que establece el código civil) y bienes inmuebles (restos que forman una unidad inseparable respecto del yacimiento arqueológico).

Respecto de los primeros (bienes muebles) suelen depositarse en un museo situado en las inmediaciones del yacimiento para evitar la desvinculación y la pérdida de contexto).

Respecto de los bienes inmuebles caben tres niveles de intervención en orden a su musealización. El primero, que podríamos denominar mínimo, se limita a abrir al público la excavación en curso de modo que la labor de difusión y la de investigación son simultáneas, estableciendo las condiciones para que no existan interferencias que entorpezcan su desarrollo. El segundo grado de intervención (yacimientos musealizados) implica una actuación sobre el terreno. Se procede a su cerramiento y cubrición con el doble propósito de conservar lo desenterrado y facilitar la visita del público. El tercer grado de intervención sería la creación de un edificio que reúne las características propias de un museo tal como lo conocemos actualmente. El edificio tiene la peculiaridad de venir determinado en su estructura por el yacimiento preexistente. En él se depositarían las piezas extraídas de la excavación.

Paralelamente a estos niveles de musealización es frecuente la instalación de aulas arqueológicas que cumplen una función didáctica a través de la interacción con el visitante.

### **III. Naturaleza del museo. El museo entendido como lugar de depósito o como centro de proyección cultural. Análisis semiótico.**

El art. 2.1 de la L. 9/99, de 9 de abril, de museos en la Comunidad de Madrid señala que: “Son museos, a efectos de la presente Ley, las instituciones de carácter permanente y abiertas al público que, al servicio de la sociedad y su desarrollo, adquieren, conservan, ordenan, documentan, investigan, difunden y exhiben de forma científica, didáctica y estética conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural para fines de estudio, educación y contemplación, y que dispongan de una infraestructura material y de personal para el cumplimiento del servicio social que deben prestar, de acuerdo con la L. 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, debiendo contar con personal técnico especializado en la materia y contenido temático del museo”.

En el Preámbulo de la Ley 9/99 de museos de Madrid se hace referencia a dos concepciones de museos. Una primera concepción tradicional de museo que entiende éstos como lugares de depósito y salvaguarda de bienes, y una segunda concepción moderna o actual que considera los museos como centros o núcleos de proyección cultural y social con una función fundamentalmente didáctica. La ley adscribe los museos de la Comunidad de Madrid a esta segunda conceptualización. En este sentido considera que los museos de la Comunidad de Madrid se acercan más a la concepción actual de la cultura como una actividad viva, transformadora, participativa e interactiva, y en constante relación con los agentes sociales y con los ciudadanos en general. Asimismo considera los museos como centros donde se desarrolla la prestación de servicios públicos, encargados de dar a los ciudadanos prestaciones derivadas no sólo de la exposición, sino también de la investigación y el goce intelectual y artístico. En este sentido los museos se constituyen en espacios de fomento de la participación cultural lúdica y científica, mediante la conexión de los bienes depositados en ellos, con los valores históricos, arqueológicos, artísticos y

ecológicos, o de cualquier otra naturaleza, sin perjuicio de las actividades complementarias que incentiven el interés por sus fondos.

Se contraponen el estatismo con el dinamismo de los nuevos museos a través de una actividad cultural viva, interactiva, participativa.

La Ley de patrimonio histórico español L.16/85 hemos visto que define los museos en el art. 59.3.

Pese a los 14 años transcurridos entre la ley de la Comunidad Autónoma de Madrid y la ley estatal, las definiciones de museos que proporcionan no se encuentran tan alejadas la una de la otra.

Cabe entonces plantearse las preguntas ¿difiere tanto el que consideran concepto clásico de museo con el concepto moderno de museo? ¿El objeto expuesto en el museo no determina, en buena medida, las funciones que el museo está llamado a desempeñar? O dicho de otro modo ¿Las funciones y la naturaleza del museo no vendrán condicionadas por el tipo de objetos expuestos?<sup>142</sup>

Hemos anunciado que atenderemos con preferencia en nuestra tesis a los Museos que acogen colecciones de obras de arte. El criterio que permite oponer las colecciones artísticas a las no artísticas es, fundamental y pragmáticamente, el de utilidad. La obra artística, como aclaró Kant, es una “finalidad sin fin”, o, si se prefiere, una obra que no tiene fines prácticos fuera de sí misma, aunque puede tener fines estéticos, éticos, didácticos, etc. Las colecciones de obras no artísticas recogen objetos científicos que por su valor pragmático, es decir, su uso práctico, sin que esto excluya una posible belleza formal, resultan notables entre las creaciones humanas.

---

<sup>142</sup> RICO, J.C. (2003): *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón, Trea, pág. 121. La relevancia del objeto expuesto la pone de manifiesto este autor al dar una primera clasificación de los museos del s. XXI y diferenciar entre museos del objeto y museos de representación en los que las nuevas tecnologías sustituyen a la pieza en sí. Considera que las tipologías expositivas entran en crisis parcialmente presionadas por las nuevas concepciones plásticas y de visión de la obra (video-creación, objetos proyectados, arte electrónico... etc.). Entiende que lo que no funciona es la organización de estas nuevas manifestaciones dentro de un programa global. Una característica que diferencia la imagen proyectada del objeto plástico tradicional es su versatilidad y facilidad de variación. No se exhibe la pieza en este caso sino que se reproduce. Considera que es necesario hacer accesible al público almacenes y talleres dado que la gente muestra cada vez más un mayor interés por estos aspectos.

No es de extrañar que los museos de obras artísticas hayan evolucionado en la historia a la par que ha ido evolucionando el arte en sus conceptos, en sus manifestaciones y en sus objetivos personales, culturales y sociales. Vamos a señalar someramente los cambios más decisivos, como marco de referencias más amplio que explicará la forma y organización de los museos y la finalidad de las leyes por las que se rigen.

Se puede decir que el nuevo concepto de arte condiciona una nueva idea de museo.

El cambio más sustancial, que ya hemos anunciado al principio, es el que opone el arte mimético al arte creativo o de vanguardia, es decir, el que cambia de la objetividad a la subjetividad en la creación e interpretación del arte. Estas dos concepciones harán frente común ante la posición posmoderna de negación de las artes, la deconstrucción, el relativismo del todo vale<sup>143</sup>, el multiculturalismo, o el pensamiento débil, que mantienen la tesis de que no existen escalas de valores, pues no se puede hablar de obras mejores y peores, todo es igual, porque cada cultura tiene sus criterios y lo que vale para unas no vale para otras; cada pueblo adopta expresiones que considera artísticas, según su tradición, sus gustos, o sus necesidades, pero nada es mejor o peor, todo vale. El llamado arte postcolonial, abre el interés por las reivindicaciones de los pueblos que estuvieron obligados a reconocer las formas artísticas de la metrópoli y abandonar las suyas propias.

Por otra parte, y derivada de la idea de la polivalencia semántica del texto artístico, literario, pictórico, etc. (New Critics), que permite lecturas e interpretaciones diversas, la deconstrucción afirma que un exceso de significación es una negación del significado<sup>144</sup>. De la interpretación del lenguaje artístico puede llegarse a diferentes significados de la obra. Ninguna de estas interpretaciones puede considerarse verdadera respecto de las otras. Existe

---

<sup>143</sup> LYOTARD, J.F. (2000): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra (1ª ed. 1979). Lyotard impuso el termino postmoderno: "Cohesión en torno a todo vale porque nada es valioso (anythings goes)".

<sup>144</sup> DERRIDA J. (1971): *De la gramatología*. Buenos Aires. S.XXI.

una inseguridad en la interpretación. Esa pluralidad de significados hace pensar que el lenguaje pictórico no tiene significado, ya que no hay forma de precisarlo. Estamos ante una carencia de significado por exceso de significación.

La profesora Bellido, al hablar del término interactividad lo liga tanto a la capacidad comunicativa como a la participativa<sup>145</sup>. Según la autora con la interactividad se puede alcanzar una comunicación biunívoca. En ella el receptor tiene la posibilidad de elegir de qué forma recibirá la información. Pero aparte de esa capacidad comunicativa, la interactividad posibilita la capacidad participativa. Con la capacidad participativa el receptor puede intervenir en la obra asumiendo el rol de creador. Considera que mediante esa capacidad se hace efectiva la idea de obra abierta sostenida por los movimientos vanguardistas. Ese concepto de obra abierta de la vanguardia podría asimilarse al de obra inacabada.

Debemos precisar que ese concepto de obra abierta mencionado por la profesora Bellido no se asimila con el concepto de obra abierta que da Umberto Eco ya que para éste la obra abierta hace referencia a la posibilidad por parte de los receptores de interpretar de modo diferente una misma obra de arte, de modo que sin variar la forma de la obra ésta es susceptible de diferentes interpretaciones, ya que la participación no se da en las formas sino en el sentido o significado de la obra de arte. La asimilación de la información proporcionada al receptor, su diferente sustrato cultural y la posibilidad relacional que le ofrece dicho sustrato determinarán las diferentes interpretaciones que se haga de una misma obra<sup>146</sup>.

La idea de que el principio generador del arte es de carácter mimético se encuentra en la Poética de Aristóteles; se refiere al arte literario, y cita como referencia muchas veces el arte del pintor. Considera que la obra artística

---

<sup>145</sup> BELLIDO GANT, M.L. (2001): *Op. Cit.*, págs. 81-85

<sup>146</sup> ECO, U. (1979): *Obra abierta*. Barcelona. Ariel. (1ª ed.).

literaria es copia de la Naturaleza, del hombre y de sus conductas: al hombre le gusta reproducir lo que experimenta.

Esta es la concepción del arte que mantendrán todas las poéticas clasicistas italianas, que se inspiran en la aristotélica, o son sencillamente traducción o paráfrasis de ella, como las de Minturno, Castelvetro o, en España, las Tablas Poéticas, de Cascales, y que persisten prácticamente invariables en sus principios y explicaciones en toda la Europa culta hasta finales del siglo XVIII con las Poéticas de Boileau en Francia y de Luzán en España. Todas responden a una misma concepción del origen del arte, según la cual el arte es copia de la Naturaleza, o bien de una obra artística anterior que se ha erigido en canon o modelo.

En principio, el arte copia la naturaleza y la perfección del arte se basa en la exactitud de la copia, en la mayor aproximación posible al modelo. Las poéticas renacentistas italianas, amplían el horizonte y consideran que el arte puede ser también copia de otras obras de arte de autores reconocidos como excelentes, que a su vez han copiado de la Naturaleza, por tanto, el principio de la mimesis no se altera: el arte es copia de la naturaleza, o copia de copia; cuando el artista alcanza la perfección, sus obras adquieren la categoría de clásicas y pueden servir de modelos para artistas posteriores, es decir, merecen ser copiadas.

Este concepto del arte se sitúa en el marco de la filosofía realista: el mundo objetivo existe, puede ser captado, puede ser conocido para el hombre y puede ser reproducido por medio de la palabra (arte literario), por medio de la línea y el color (arte de la pintura), en piedra o en madera (arte escultórico), etc. El arte reconoce como causa, o principio genético, el afán del hombre por observar y reproducir lo que ve, en su modelo, la Naturaleza física o humana, que a la vez le sirve de canon crítico. La posibilidad de saber si una obra artística está bien o mal ejecutada, está en confrontarla con el modelo natural.

El Museo de Bellas Artes en su concepción originaria recoge las obras bellas, formalmente perfectas, o por lo menos que aspiran a esos ideales de belleza y perfección, les da un valor, que señala la sociedad, más allá del cuánto, las guarda en depósitos particulares o públicos, y las expone

adecuadamente para el conocimiento y el disfrute de su dueño o del público en general.

Como resumen del concepto mimético del arte podemos afirmar que el modelo artístico es exterior al hombre; el hombre convierte sus percepciones en arte objetivado por medio de la palabra o del color; el contraste crítico es objetivo, puesto que el canon es exterior al artista, y el artista puede definirse como un observador de la naturaleza y un técnico en su reproducción (de ahí la discusión existente hasta el renacimiento sobre si el creador de obras de arte es un artista o simplemente un artesano); y, si se sigue la idea italiana de copiar otras obras artísticas anteriores, es decir, modelos artísticos, el artista es un observador que reproduce no solo la naturaleza, sino también obras realizadas por artistas anteriores.

La filosofía idealista, a partir de Kant, da un vuelco a estas ideas y parte del planteamiento gnoseológico que concibe el conocimiento como la relación de un Sujeto con un Objeto. El Sujeto, según Fichte, no es capaz de alcanzar y penetrar el mundo de los objetos, no tiene acceso a la realidad en sí, y, por tanto, no puede copiarla en su ser; es él quien crea el objeto de su conocimiento, y también la obra artística.

Esta idea tiene una gran repercusión en el ámbito de las artes: supone que el artista abandonará su capacidad de observación y de reproducción de un mundo externo, deja de hacer copias de la Naturaleza y es reconocido como un creador de formas nuevas, que son la proyección de su propio espíritu, de su imaginación, de su sensibilidad y de sus sentimientos, en mundos total o parcialmente ficcionales. La idea del arte como creación libera al artista de sus ataduras con la realidad y a la perfección en la verdad o correspondencia del arte con las cosas; al artista da forma a su interior y no está vinculado a la reproducción de la realidad en sus términos propios.

Esta concepción da puerta abierta a las vanguardias, que más que la fidelidad a un modelo o la perfección de la copia, valora la expresividad, la originalidad, y admite la desproporción, la falta de armonía, etc., porque las obras artísticas son creación del espíritu humano, que ha superado la

servidumbre de la exactitud y de la perfección formal impuesta por el modelo de la naturaleza.

Esto dicho así de sencillo, implica una formidable revolución en el arte, en la concepción de los Museos, en la cultura en general. Por de pronto, al desaparecer el modelo de la naturaleza arrastra consigo el canon: una obra artística no remite a nada fuera de sí misma, no tiene por qué ser figurativa, y la perfección y armonía de sus formas no deriva de la reproducción directa u homológica de la realidad. El crítico, a falta de una realidad exterior copiada en la obra de arte con exactitud y perfección, debe buscar otros criterios de valoración, suponiendo que admita el valor de la obra de arte, o bien limitarse a admitir como arte lo que los creadores dicen que es arte, para acogerlo en el Museo. La falta de canon objetivo y su sustitución por el gusto, siempre subjetivo, produce, respecto al arte vanguardista, un desconcierto bastante acusado en el público, y una falta de seguridad en el crítico y teórico del arte: el canon del gusto, sin dar entrada a la correspondencia con la realidad, es siempre arriesgado y, por supuesto, subjetivo. El desconcierto puede explicar que se acojan entre los fondos de museos cosas atrabiliarias, como los excrementos de Goldoni en el Moma. En el mismo contexto pueden situarse los readymades de Duchamp en su doble aspecto de objeto cotidiano y obra de arte<sup>147</sup>.

Si atendemos a esta situación de la cultura en el mundo occidental pueden distinguirse dos clases de Museos: los llamados de Bellas Artes y los llamados de Arte Moderno, siempre con unos límites muy difusos. Parece que la seguridad que daba el canon realista se ha perdido a la hora de considerar el límite de la estética formal.

Una nueva fase se inaugura con la aparición del posmodernismo, movimiento negativo respecto a la cultura que se inicia después de los años cincuenta del siglo XX, y la negación de toda forma intrínsecamente artística: el

---

<sup>147</sup> KUSPIT D. (2006): *El fin del arte*. Madrid, Akal, pág. 21-40. Duchamp, en el caso de los readymades, convierte en arte lo que es objeto cotidiano. La frontera entre arte y no arte queda desdibujada. Se considera arte por el artista (subjetivamente) y no arte en la vida real (objetivamente). Duchamp no admite un juicio estético ya que con él se destruye la identidad arte/no arte y la ambigüedad que pretende.

arte tradicional y el arte de vanguardia constituirían el bloque de la Modernidad frente a la Posmodernidad. La sociedad va incorporando movimientos que en principio niegan las formas (cubismo, fauvismo, arte pop... etc.) y, después de pensarlo unos años, los incorpora a los templos del arte que son los museos. Una vez asumidos por la cultura, más o menos oficial, pierden su carácter revolucionario, iconoclasta, fuera de norma y entran en la historia, en la academia, con unos límites cronológicos (sin perjuicio del solapamiento entre los diferentes ismos) y unos artistas representativos. La sociedad parece dispuesta a explicar y asimilar cualquier orientación que se denomine artística, aunque sea negación de todo sistema canónico anterior. Esta es la razón por la que decimos que los límites entre lo clásico y lo moderno no son netos.

Por tanto, Museos de Bellas Artes frente a Museos de Ciencias (de ciencias naturales, etnográficos, de artesanías, de viajes), pueden constituir dos clases, con límites bastante reconocibles, si usamos el criterio pragmático de “utilidad”. De otra parte, y dentro de los museos de arte: los llamados directamente Museos de Bellas Artes, que acogen el arte “consagrado”, frente a Museos de Arte Moderno, que acogen las vanguardias, con límites difusos; y estos dos tipos frente a posibles Museos de Arte Contemporáneo, posmoderno, en los que se volvería a la indefinición total, pues todo vale.

Arthur Danto afirma que el final del modernismo, es decir, el movimiento posmoderno, aportó la idea de que el arte no tiene unas propiedades visuales diferentes de las cosas reales<sup>148</sup>. Esto no sólo afecta al arte en sí, sino que también hizo estragos en esa institución central del mundo del arte, llamada Museo de Bellas Artes. La primera generación de los grandes museos americanos dio por supuesto que sus contenidos deberían ser tesoros de una gran belleza visual y sus visitantes podrían entrar al *tesorium* para presenciar una belleza visual que era metáfora de la verdad espiritual. La segunda generación, de la que el Museo de Arte Moderno es el gran ejemplo, asumió

---

<sup>148</sup> DANTO, A. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, (1ª ed.1997).

que la obra de arte tiene que ser definida en términos formalistas y apreciada bajo la perspectiva de un relato sin diferencias notables del vaticinado por Greenberg: una historia lineal progresiva con la que debe trabajar el visitante, aprendiendo a apreciar la obra de arte junto al aprendizaje de sus secuencias históricas. Nada iba a distraer la forma visual de las mismas obras.

Conviene pensar en la revolución que algunas de estas ideas implican para la organización de los Museos y para el diseño de las competencias y límites de la figura del Director, o del Comisario de exposiciones, aunque éste sea el Comisario colectivo que ha aparecido en los últimos tiempos con voz y voto<sup>149</sup>: pueden distribuir sus objetos artísticos en secuencias históricas rigurosas, definiendo o no sus límites cronológicos, con lo que implica de señalar tendencias o movimientos, antecedentes y consiguientes; por autores siguiendo la evolución personal, si es que la tienen y se manifiesta cronológicamente en sus obras; por escuelas, por temas, etc., hasta por tamaños y colores de los cuadros, pues, si todo vale para la creación del arte, todo vale para su catalogación y su organización en Museos. Habrá que reconocer el gusto personal por encima de cualquier canon y confiar en la pericia del Director más que en razones, que se han negado totalmente.

El movimiento historicista que inicia W. Dilthey<sup>150</sup> considera el objeto cultural como producto de su tiempo y como pensamiento que responde a las ideas asumidas en la sociedad en que aparece; el creador, como sujeto histórico que es, recoge las ideas de su tiempo y las expresa automáticamente, como una copia directa o como la imagen reflejada en el espejo, siempre a través de su propia ideología, su formación, su modo de ser, su genialidad, que las selecciona, las matiza, las jerarquiza. La organización de los museos con esta

---

<sup>149</sup> En el Museo de Brooklyn, dentro de la exposición fotográfica “La sabiduría de la multitud” el público se constituyó en Comisario Colectivo al seleccionar las obras que finalmente serían expuestas.

<sup>150</sup> DILTHEY, W. (1986): *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Versión española de J. Marías. Prólogo de J. Ortega y Gasset. Madrid. Alianza Editorial.

concepción del arte y del artista, son la secuencia perfecta del tiempo y el escaparate perfecto de la historia de la cultura.

Pero las obras pueden desvincularse de su origen y organizarse por sus rasgos intrínsecos, sin tener en cuenta su valor significativo y simbólico y atendiendo a sus formas y su materialidad; todo sería cuestión de elegir ese criterio para disponer los fondos del museo y explicárselos al visitante. Por otra parte, y según la teoría de los Formalistas rusos (1912), forma y contenido son indivisibles en el objeto artístico, e incluso la verdadera expresión o evolución artística se advierte directamente en las formas, que luego la proyectan sobre los significados y los valores semióticos del arte.

Si se admite este presupuesto, no parece muy descabellado seguir la evolución de las formas como criterio de catalogación y organización del museos, en el entendido de que es una manera de hacerlo, entre otras posibles, que no reclama la exclusividad.

Hay además otros criterios y otras consideraciones que conviene tener en cuenta en la organización del museo, y siguiendo el proceso semiótico, está la figura del receptor, es decir, del público que visita los museos. El que recibe el mensaje no está, como lo está el emisor, ligado a él; es también un sujeto histórico en relación al tiempo de su lectura, pero puede ser contemporáneo o muy posterior al emisor. Su función principal es recibir, pero sobre todo, interpretar el mensaje, con la necesidad de lograr, al menos mínimamente, la “fusión de horizontes” (el del creador, el del receptor), para captar, gustar o entender el arte que esté alejado cronológicamente. Si se limita sólo a recibir el mensaje es como el papel de un escrito o de una copia fotográfica. Lo humano es la lectura receptora, la comprensión, que según la teoría hermenéutica es el nivel que alcanzan las ciencias de la cultura, frente a las ciencia de la naturaleza que no pueden comprender sus objetos, y se limita a reconocerlos, describirlos y clasificarlos: no se entiende una manzana, el granito, o cualquier otro objeto natural, pero se comprende un poema, un cuadro, todo lo humano.

Es un hecho que no ha sido discutido que el visitante del museo no pasa de forma inocua por delante de los cuadros o de las esculturas, sino que busca

sentido a todo lo que ve, es decir, hace su recorrido por las salas con disposición semiótica e interpreta, si puede, la secuencia histórica, formalista, ideológica, simbólica o directamente temática de los cuadros en el orden en que se les ofrecen. El público se interroga sobre la posible significación de unos cuadros reducidos a la línea, al punto, al color, a las deformaciones de las figuras reales, etc.; interpreta también la proporción: si de un autor hay más o menos cuadros y qué estilo común manifiestan en técnica o en detalles los tratamientos de la luz, de la perspectiva, los temas, los sentimientos que muestran en modo directo o indirecto (por ejemplo, por la combinación de colores estridentes, por el tipo de pincelada, textura, etc.). Todo es signo y todo puede tenerse en cuenta como criterio de organización del Museo y como criterio de entendimiento y lectura.

En este punto es muy interesante tener en cuenta uno de los rasgos que la crítica literaria moderna ha señalado como específico del texto literario y que es trasladable al cuadro: es la polivalencia semántica, a la que ya hemos aludido con anterioridad. Cada lector o cada observador del cuadro puede interpretar su sentido, según sus posibilidades, porque ninguna lectura agota el sentido de la obra de arte. La creación artística no responde a un criterio de verdad, como pretendió en algún momento de la historia el arte figurativo, cuya excelencia derivaba de su fidelidad a la Naturaleza. Hoy se admite que el objeto artístico no se somete al criterio de verdad, porque no tiene referencia, ya que pertenece a un mundo de ficción, y su verdad es intrínseca, no procede de la confrontación arte-naturaleza. Por tanto, cada visitante pone en juego sus propios conocimientos, su gusto, su sensibilidad, su experiencia, su interés, y su capacidad expresiva para explicar lo que comprende y llega a diversos grados: de aceptación, de rechazo, de complacencia, de disgusto, de compasión, etc.

La fusión del horizonte del creador con los horizontes de expectativas que aportan los posibles receptores lleva necesariamente a la polivalencia semántica del objeto artístico (literario, pictórico, etc.), que no dice lo mismo a un observador que a otro. Es la nueva forma de considerar el arte que nos ha aportado la semiótica, a partir de las ideas de teoría literaria que fueron

expuestas por el New Criticism, teoría literaria que se desarrolla en Estados Unidos entre 1930 y 1950<sup>151</sup>.

Esta idea, divulgada después por la semiótica, apoyándose en la falta de referencialidad del signo artístico, ha sido clave para justificar criterios de exposiciones que, externamente, a veces, pueden parecer incluso arbitrarios. La labor del equipo de montaje expositivo deberá extenderse de la organización y disposición hasta la explicación de los criterios que justifican su modo de presentar los objetos artísticos, de aquí deriva que el sistema PRC, al que ya hemos aludido añade a las funciones de exhibición y educación, la función de publicación de las explicaciones necesarias para comprender el arte.

La interactividad, otro de los más destacados conceptos semióticos, está presente en todas las fases del Museo, se inicia en las relaciones que las obras mantienen con los directores y organizadores y culmina con los visitantes.

Las obras de arte son objetos semióticos: tienen un sentido, además de una forma, que puede ser conocido racionalmente, intuitivamente, o de otro modo mediante la empatía, la compasión, etc. del observador. Max Scheler afirma que los valores morales, estéticos, artísticos, etc. se conocen mediante percepción sentimental. El sentimiento es vehículo de conocimiento sobre todo en el arte, en la apreciación de objetos valiosos. Todo puede ser interpretado en sus formas, realistas o idealistas, todo puede ser leído simbólicamente como expresión de un espíritu o de mundos ficcionales. Todo puede reclamar la atención de organizadores y visitantes, porque el arte es humano y recoge los valores humanos.

Nos preguntamos ante estos hechos y ante las múltiples posibilidades de organizar los objetos artísticos y de orientar, se quiera o no, las visitas a los museos, qué criterios o gustos deben prevalecer, ¿el del director? ¿el que se supone en el público y virtualmente manifiesta mediante su presencia o ausencia? ¿el académico tradicional? ¿el revolucionario y la vanguardia? Es evidente que se reclama la labor de un patronato, una legislación, algo a qué atenerse, si se quiere lograr una finalidad de comunicación, mediante la

---

<sup>151</sup> RAMSON, J.C. (1941): *The New Criticism*.

enseñanza, el hedonismo, el entretenimiento... La pregunta básica en un estudio, como el nuestro, que atiende al ordenamiento jurídico de los museos, se centra en si debe establecerse una regulación de las competencias de los profesionales de los museos, pues las interferencias pueden ser continuas, y señalar límites y finalidades específicas a cada uno de los elementos y funciones del museo.

¿Es posible entender que con independencia del tipo o clase de museo las funciones a desarrollar serán las mismas? ¿Se podría sostener un concepto unitario de museo teniendo en cuenta la multiplicidad de especies que del género museo existen? Bastaría con recoger dos criterios clasificatorios para darse cuenta de la variedad de museos que pueden existir<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, pág. 103. Fuera ya de estas dos clasificaciones vistas debemos de señalar por su importancia la que hace referencia a los museos eclesiásticos dentro de la que podemos distinguir siguiendo a Francisca Hernández :

- a) Museos Diocesanos que albergan colecciones procedentes de toda la circunscripción territorial de la diócesis.
- b) Museos catedralicios, ubicados en las propias catedrales.
- c) Museos parroquiales y conventuales. Dentro de estos podemos diferenciar entre:

- 1.- De arte sacro formado por objetos creados para el culto.
- 2.- Arte religioso formado por los objetos religiosos que no son utilizados para el culto.
- 3.- De arqueología sacra. Compuestas por colecciones que sin tener un valor artístico relevante, han tenido un uso religioso.
- 4.- De arte popular constituido por las creaciones populares con un contenido o uso religioso.

La Comisión Pontificia para los bienes culturales de la Iglesia en la Carta Circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos dada en la Ciudad del Vaticano el 15 de agosto de 2001 no establece una clasificación de los museos. Sin embargo en el apartado II del documento que lleva por rúbrica “Naturaleza, finalidad y tipología del museo eclesiástico” considera que se puede partir de un doble criterio para intentar dar una enumeración sumaria de los museos eclesiásticos. El primer criterio atendería al ente eclesiástico que los crea. Este es el primer criterio que sigue Francisca Hernández al diferenciar entre museos diocesanos, catedralicios, parroquiales y conventuales. Podrían añadirse otros mas como los museos monásticos, museos de cofradías, museos de institutos religiosos como por ejemplo los museos misioneros.

El otro criterio es el que hace referencia al propio patrimonio que conserva el museo. Este segundo criterio lo utiliza Francisca Hernández para la subdivisión que efectúa dentro de los museos parroquiales y conventuales, si bien lo considero extensible al resto de los museos por razón del ente que los ha creado. Las piezas agrupadas en torno a este segundo criterio pueden dividirse en dos grandes bloques que corresponderían a las piezas de uso litúrgico y las piezas de uso paralitúrgico. La Comisión señala en el documento diferentes categorías como: obras de arte (pintura, escultura, decoraciones, grabados, impresos, trabajos de ebanistería), vasos sagrados, adornos, relicarios y ex votos, paramentos litúrgicos, tejidos, encajes, bordados, vestiduras eclesiásticas, instrumentos musicales, manuscritos y libros litúrgicos, libros corales y partituras musicales, etc.

Considera este documento, en todo caso, que mas allá de las subdivisiones tipológicas el museo eclesiástico se caracteriza por poner de relieve no sólo el aspecto estético de la pieza conservada sino también la dimensión espiritual y religiosa de la misma.

Por un lado tomaremos la clasificación que de los museos realiza el ICOM<sup>153</sup> que toma como criterio clasificatorio la naturaleza de las colecciones y por otra la que resulta de la legislación española.

A la vista de esta primera clasificación ¿es posible el pretender la equiparación de los museos de arte en donde se enmarcarían las exposiciones de artes plásticas mediante técnicas tradicionales (pintura, escultura, grabado) con los museos de ciencias y técnicas?

La segunda clasificación de los museos es la que atiende a un plano legislativo. Es necesario tener en cuenta no sólo la clasificación de los museos que resulta de la legislación sino también la integración de éstos dentro del

---

Pese a señalar que no existe una catalogación tipológica que agote la variedad de los museos eclesiásticos este acercamiento que efectúa a criterios de clasificación de los museos es interesante habida cuenta de que en la legislación canónica (Código de derecho Canónico de 1917 y Código de 1983) no se mencionan los museos.

<sup>153</sup> La clasificación del ICOM diferencia:

**I.- Museos de arte:** a) Museos de pintura. b) Museos de escultura. c) Museos de grabado. d) Museos de artes gráficas. e) Museos de arqueología. f) Museos de artes decorativas y aplicadas. g) Museos de arte religioso. h) Museos de música. i) Museos de arte dramático, teatro y danza.

**II.- Museos de Historia Natural:** a) Museos de geología y mineralogía. b) Museos de botánica y jardines botánicos. c) Museos de zoología, jardines de zoología y acuarios. d) Museos de antropología física.

**III.- Museos de etnografía y folklore.**

**IV.- Museos históricos:** a) Museos biográficos, de un grupo. b) Museos de objetos y recuerdos de época. c) Museos conmemorativos. d) Museos biográficos de un personaje o las casas-museos. e) Museos de la historia de una ciudad. f) Museos histórico arqueológicos. g) Museos militares. h) Museos de la marina.

**V.- Museos de las ciencias y de las técnicas:** a) Museos de física. b) Museos oceanográficos. c) Museos de medicina y cirugía. d) Museos de técnicas industriales. e) Museos de productos manufacturados.

**VI.- Museos de ciencias y servicios sociales:** a) Museos de pedagogía, enseñanza y educación. b) Museos de justicia y policía.

**VII.- Museos del comercio y las comunicaciones:** a) Museos de la moneda. b) Museos del transporte. c) Museos de correos.

**VIII.- Museos de agricultura.**

organigrama de la Administración. En este sentido debemos de partir del RD 257/2012, de 27 de enero<sup>154</sup>. Este Real Decreto establece en su art. 1 la organización general del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y así señala que:

“El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte es el departamento de la Administración General del Estado encargado de la promoción, protección y difusión del patrimonio histórico español, de los museos estatales y de las artes...”.

En su apartado segundo, el Art. 1 señala que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desarrolla las funciones que legalmente le corresponden a través de los órganos superiores y directivos siguientes: la Secretaría de Estado de Educación, Formación profesional y Universidades, la Secretaría de Estado de Cultura y la Subsecretaría de Educación, Cultura y Deporte. De la Secretaría de Estado de Cultura depende, entre otros la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de archivos y bibliotecas (art. 8.2 RD 257/12).

A la Secretaría de Estado de Cultura le corresponde, entre otras, el ejercicio de la siguientes funciones de conformidad con lo dispuesto en el art. 8 RD 257/12: art. 8.1.b) “La promoción, protección y difusión del patrimonio histórico español, de los museos estatales y de las áreas plásticas y audiovisuales”; art. 8.1.h) “La modernización y gestión de las instituciones culturales de la Administración General del Estado y, en particular, de los museos y archivos de titularidad estatal”.

El Art. 2 establece que se adscriben al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de la Secretaría de Estado de Cultura, el Museo Nacional del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que se rigen por su propia legislación. El primero se encuentra regulado en la L. 46/03, de 25 de nov.

El Art. 10 fija las funciones de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas. Entre ellas establece que le

---

<sup>154</sup> RD. 257/2012, de 27 de enero (BOE 28-1-2012) por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

corresponde la gestión de los museos de titularidad estatal dependientes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través de esta Dirección General, el asesoramiento respecto de los museos de titularidad estatal dependientes de otros ministerios, la coordinación del Sistema Español de Museos y la cooperación con otras Administraciones y entidades públicas o privadas en materia de museos. A la Subdirección General de Museos Estatales es a la que corresponde la ejecución de estas funciones (art. 10.2.b) RD 257/12).

Otra de sus funciones es la promoción de la creación artística y de las exposiciones y cualesquiera otras actividades de difusión de las artes plásticas (art. 10.1.k) que ejercerá a través de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes (art. 10.2.d)

Por su parte en el Reglamento de los Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos se diferencia entre: a) Museos de titularidad estatal que son aquellos que reuniendo las condiciones para ser calificados como museos la Administración del Estado o sus organismos autónomos hayan creado o creen en el futuro.

Museos nacionales, que son una subespecie dentro de los museos de titularidad estatal que se caracterizan por tener singular relevancia por su finalidad y objetivos o por la importancia de las colecciones que albergan. Dentro de los museos nacionales deben destacarse el Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que tienen un régimen concreto, el primero como ente público y el segundo como organismo autónomo asumiendo su presidencia el Ministro de Educación, Cultura y Deporte.

Restringiéndonos a los museos que el ICOM denomina en su clasificación de arte es posible contraponer en ellos el concepto tradicional de museo frente al concepto moderno. Considero que no existe esa diferencia abismal que se pretende poner de relieve. La diferencia radica en el modo de presentación de las obras y no existe por la propia naturaleza de la obra expuesta. Siguiendo a Umberto Eco<sup>155</sup> la obra de arte es una obra abierta, es decir admite la

---

<sup>155</sup> ECO, U. (1979): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, págs. 193-225 en donde se atiene a un enfoque semiótico de la obra de arte.

posibilidad de diferentes interpretaciones. Por ejemplo en la escultura de bulto redondo la “obra abierta” se manifiesta en la posibilidad de rodearla obteniendo diferente información según sea el punto donde se sitúa el observador. La escultura permite una intervención activa del receptor excepto en aquellas que, atendiendo a la evolución técnica, podemos calificar de arcaicas, las cuales están ejecutadas para ser observadas frontalmente (*kuroi* griegos o algunas de las esculturas egipcias).

Ese desdoblamiento acumulativo de la escultura por las diferentes perspectivas puede ser predicable en la pintura. No en cualquier pintura pero si por ejemplo en la obra de Cezanne, como precursor del cubismo, en el que el pintor al plasmar en el lienzo un bodegón acumula diferentes perspectivas de suerte que el tablero donde está colocada la fruta disfruta de una perspectiva cenital en tanto que la fruta tiene una perspectiva frontal.

También puede decirse lo mismo respecto de la pintura cubista en su modalidad analítica, en la que se parte, por ejemplo de un instrumento musical, para ir descomponiéndolo en partes y pintándolo desde diferentes perspectivas<sup>156</sup>. La limitación de la doble dimensión la supera el artista a través de la disección del instrumento. En este caso es el emisor el que proporciona al receptor una mayor información que la que tendría de haber utilizado la mimesis o la copia lo mas fidedigna posible con el objeto real. En el caso de la escultura es al receptor al que se posibilita a obtener mayor información a través de su intervención activa rodeando la figura. La posibilidad se la proporciona el artista que podría haber optado, siempre que la evolución artística de la época lo permita, por escoger entre una perspectiva frontal o una perspectiva que no da preponderancia o restrinja la información a un único punto de vista. En todo caso esa información múltiple que obtiene el receptor al mirar un cuadro cubista o bien al rodear la escultura abre la posibilidad de interactuar con la obra plástica ya que las sucesivas informaciones no son excluyentes entre sí sino que deben ser consideradas de manera acumulativa.

---

<sup>156</sup> GOLDING, J. “Cubismo” en STANGOS, N. (1989): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, págs. 45-66

Si la obra cubista puede considerarse abierta en cuanto a su interpretación y cerrada en cuanto a su ejecución, en los móviles de Calder podríamos hablar de abierta en su interpretación y ejecución pues respecto de esta última si bien la obra se independiza del artista una vez ejecutada sin embargo el movimiento proporciona una diversidad de formas que la hacen abierta (arte cinético)<sup>157</sup>.

La interacción con la obra exige una cierta información sobre ella y sobre la corriente artística a que está adscrita. Solo teniendo esa información se podrá llegar a la comprensión de la obra o a realizar diferentes interpretaciones de ella, ya que puede ocurrir que la obra no transmita un mensaje unívoco sino susceptible de diferentes interpretaciones. La imagen habla, pero con un lenguaje polisémico. Por ello el crítico de arte no puede limitarse a descubrir lo que está viendo (sería como parafrasear un texto) o a remitirse a los aspectos técnicos, caso de que la obra no fuera figurativa. Eso equivaldría a quedarse en la superficie sin llegar a realizar una labor interpretativa.

La información sobre el contexto de la obra puede proporcionarla el museo a través de las audio guías, explicación de cuadros concretos por especialistas, publicación de folletos de exposición de previa lectura o lectura simultánea con la exposición, información colgada en internet sobre la exposición, cartelas explicativas (la decodificación del mensaje de una obra se puede lograr a través de la comunicación escrita) etc.

A excepción de la visita del especialista, la adquisición de esa información por el espectador estándar permitirá a éste interactuar con la obra y posibilita el paso de un museo estático entendido como depósito de objetos artísticos a un museo dinámico entendido como centro didáctico de proyección cultural. En este sentido dentro de los conceptos clave para la museología del diccionario del ICOFOM se acuña el término “mediación”. Según ese diccionario viene a significar toda una variedad de intervenciones llevadas a cabo en el contexto museal, destinadas a establecer puentes entre lo que está expuesto (ver) y el significado que dichos objetos y sitios pueden revestir (saber). Se parte de

---

<sup>157</sup> BARRETT, C. “Arte cinético” en STANGOS, N. (1989): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, págs. 175-184.

diferenciar entre lo que se percibe de modo inmediato y el significado subyacente del fenómeno cultural<sup>158</sup>. Esto adquiere una importancia extraordinaria en los museos etnográficos donde la descontextualización de los objetos es evidente. También en museos donde se ha localizado la pintura al fresco mediante su traslado desde la iglesia donde estaban situados originariamente, a través de diversas técnicas (v. gr. caso de las pinturas al fresco de las iglesias del Románico Catalán como San Clemente de Tahull situadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña). En este último caso la descontextualización es evidente, ya que la pintura al fresco forma una unidad inescindible con la arquitectura y escultura de la iglesia de donde fue arrancado por motivos de conservación<sup>159</sup>, y aún a pesar de que su montaje se efectúa mediante la reconstrucción de ábsides o naves en el propio museo.

En definitiva se trata de una estrategia comunicativa de carácter educativo que utiliza en las exposiciones diversas tecnologías y pone al alcance de los visitantes los medios con qué interpretarlas.

La obra de arte tiene un lenguaje artístico específico. Funciona como signo para comunicar algo. Según Marchán Fiz: “la obra artística...posee su léxico...(los repertorios materiales), modelos de orden entre sus elementos (sintaxis), es portadora de significaciones y valores informativos y sociales (semántico) y ejerce influencia, tiene consecuencias en un entorno social determinado (pragmática)<sup>160</sup>.”

El lenguaje artístico está codificado. Mediante la interpretación de la obras se decodifica. La decodificación plantea problemas. Por un lado para decodificar la obra son necesarios unos conocimientos previos que el espectador puede ya tener (especialista) o puede adquirir proporcionándose los la

---

<sup>158</sup> DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (2010): *Op. Cit.*, págs. 46-48.

<sup>159</sup> Interesantes son las diversas técnicas de traslado (a stacco, a strappo y a massello) cuyo análisis pormenorizado puede encontrarse en MALTESE, C. (2003): *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, págs. 294-296

<sup>160</sup> MARCHÁN FIZ, S. (1997): *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid, Akal, pág. 13.

institución museística para que la visita a la exposición no sea un mero recorrido por las salas. La función didáctica del museo está llamada a permitir la interacción entre la obra y el espectador.

La interacción con la obra da lugar a una clasificación museológica que diferencia entre “museología del objeto” y “museología de la idea”. Con esta terminología se pretende poner de manifiesto dos formas de exponer que pueden realizar los museos. La clasificación no es actual sino que se remonta a los años treinta del S. XX. La consideración del museo entendido como proceso de comunicación o como lugar en que se produce la interacción entre objeto y espectador no es reciente. El adscribir el museo como depósito a una concepción decimonónica de museo y el museo como lugar interactivo a una concepción moderna no es posible ya que esa “concepción moderna” se remonta al primer tercio del siglo pasado<sup>161</sup>.

La consideración del museo como depósito de obras de arte es aplicable tanto en la actualidad como en tiempos pretéritos. Hay que partir de los objetos a exponer y esos objetos están depositados en el museo. La diferencia se produce por la museología y por la consideración de esos objetos expuestos como signos a través de los cuales se produce un proceso semiótico o de comunicación. Por la museología se pasa de una acumulación de objetos expuestos (gabinete de curiosidades) a una exposición ordenada de objetos presidida por un criterio de ordenación científico<sup>162</sup>. A través de la consideración del objeto como signo que tiene un significado y que está orientado a la comunicación se añade a la consideración del museo entendido como depósito el museo como proceso de comunicación. Ese proceso de comunicación se logra a través de lo que Davallon denomina “estrategias de comunicación” que son un conjunto de actuaciones encaminadas a asegurar la

---

<sup>161</sup> DAVALLON J. (1992): *Op. Cit.*, págs. 99-124. Este autor parte del artículo de Peter van Mensch de 1987. Por su parte Prast C., “Finalidad y proyección social de los Museos, desde la perspectiva de la comunicación científica”, *Arqritica*, 1994, se remonta a un artículo titulado “The museum of things versus the museum of ideas” publicado en 1936.

<sup>162</sup> SANTACANA I MESTRA, J. y LLONCH MOLINA, M. (2012): *Op. Cit.*

recepción por parte del visitante del museo. Davallon y Carrier diferencian tres tipos de estrategias comunicativas que se corresponden con la clasificación museológica anteriormente dicha que diferencia entre museología de objetos y de ideas. A la museología de objetos se corresponde una estrategia comunicativa estética porque simplemente supone la mera presentación del objeto al espectador sin ningún añadido más. A la museología de ideas se corresponde la estrategia comunicativa pedagógica ya que con ella se pretende alcanzar un fin docente, transmitir un mensaje. Davallon añade a esa clasificación bipartita un tercer género de exposición que denomina del punto de vista o lúdica a la que adscribe una estrategia comunicativa lúdica<sup>163</sup>.

La terminología empleada por los autores no es uniforme por lo que puede dar lugar a equívocos. Marshall McLuhan, a quien sigue Francisca Hernández, diferencia entre museo caliente o meramente informativo, que proporciona abundante información, lo cual predispone a una falta de participación del espectador que se limita a ser receptor de una información sin convertirse en sujeto activo y un museo frío o comunicativo que proporciona escasa información al espectador<sup>164</sup>.

Esta última clasificación compartimentada creo que no responde a una visión del museo actual. El museo no se adscribe a una u otra categoría sino que participa de ambas. En este sentido el museo proporciona información al espectador (se mantiene como sujeto pasivo hasta este momento). Esa información le permite decodificar los mensajes de las obras plásticas, existiendo una interactividad entre el autor de la obra expuesta y el espectador informado. Este, por la información recibida, se encuentra capacitado para realizar una labor interpretativa del mensaje que la obra transmite que no necesariamente tiene que coincidir con lo que ha querido transmitir el autor, ya que la obra está sujeta a muy diferentes interpretaciones.

---

<sup>163</sup> DAVALLON, J. y CARRIER, C. (1989): *La présentation du patrimoine in situ: communiquer, exposer, exploiter. Rapport de recherche*, París, Ministère de la culture.

<sup>164</sup> MCLUHAN, M. (1968): *Pour comprendre les médias*, París, Points.

La museología de objeto selecciona y expone los objetos artísticos según un discurso científico que permanece oculto, tal como señala García Blanco<sup>165</sup>, de tal modo que la exposición va dirigida a especialistas que son los únicos que pueden obtener información de la acumulación de objetos expuestos. Por el contrario en la museología de ideas se selecciona y expone en función de una idea que se pretende transmitir, se explicita el discurso expositivo de modo que la interpretación resulte factible para el espectador no experto. Por ello Heinich y Pollack<sup>166</sup> hablan de ver o comprender una exposición. García Blanco, posiblemente tomando en consideración algunas definiciones legislativas de museos, considera que una cosa será la exhibición (“cuando la exposición del objeto no tiene más finalidad que mostrarlo”) y otra la exposición en la que se pretende la comunicación, la interacción entre objeto y espectador.

Otro problema que plantea la decodificación del lenguaje artístico es que el lenguaje que emplea la obra entra dentro de la categoría que la escuela The New Criticism denomina emotivo (en nuestro caso podría llamarse “lenguaje artístico”) por contraposición al lenguaje referencial u ordinario.

Mediante el lenguaje referencial, instrumental u ordinario lo único que se pretende es que se logre la comunicación, de tal manera que el receptor tenga conocimiento exacto de lo que se quiere transmitir. A ese conocimiento exacto llega porque el mensaje es único. El receptor actúa como sujeto pasivo. El significado de los signos empleados está previamente determinado y no sería necesario realizar una labor interpretativa sino simplemente recibir el mensaje enviado. Frente a ese mensaje referencial o instrumental se encuentra el mensaje emotivo. El lenguaje de la obra de arte tiene ese carácter por lo que admite una interpretación variada. El receptor o espectador ya no actúa como sujeto pasivo sino activo. Puede encontrar diferentes significados en una misma obra. Los significados que encuentre pueden o no coincidir con el que otro

---

<sup>165</sup>GARCIA BLANCO, A. (2009 reimpresión): *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid, Akal, pág. 60.

<sup>166</sup> HEINICH, N. y POLLACK, M. (1989): *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Paris, Editions de la Bibliothèque publique d'information, Centre George-Pompidou.

espectador, en el mismo tiempo y lugar, realice. Si los significados hallados tras la interpretación de la obra pueden ser diferentes entre personas que viven en un mismo tiempo es lógico constatar que a lo largo de la historia se le hayan dado diferentes significados a una misma obra. Se hace necesario contrastar las diferentes interpretaciones tanto sincrónica como diacrónicamente.

¿Esa pluralidad de interpretaciones puede llegar a invalidar la labor interpretativa? ¿La pluralidad de significados puede servir de base para negar un significado a la obra<sup>167</sup>?

Para evitar ese nihilismo interpretativo es necesario saber qué se busca al hacer esa labor hermenéutica. Por un lado consideramos que la obra trasciende al autor y que por ello no se debe buscar el significado que el autor ha querido dar a su obra.

La crítica historicista afirma que la obra tiene un único significado que es el que el autor le haya dado. Será necesario realizar una interpretación objetiva de la obra, es decir una interpretación que parta de la obra misma.

El espectador debe apartarse de las tres falacias de que hablan los seguidores de la escuela The New Criticism. Así cuando el espectador busca lo que ha querido decir el autor con su obra como única verdad se corre el peligro de caer en una “falacia intencional”. Se busca la intención del autor.

Ese posicionamiento del espectador frente a la obra artística es fácilmente criticable ya que con independencia de que la obra adquiere sustantividad propia desde el momento de su creación con lo que esto conlleva, el autor pudo querer transmitir más de un mensaje o queriendo transmitir un mensaje concreto no lo ha logrado. El lenguaje artístico no puede constreñirse y pretender obtener de él un solo mensaje que se encontraría fuera de la obra y se haría coincidir con lo que el autor ha pretendido transmitir con independencia de si ha llegado o no a conseguir lo que pretendía. Si adoptamos esta postura estaríamos cayendo en un “subjetivismo de autor”.

---

<sup>167</sup> Así lo entienden los representantes de la teoría deconstructivista, entre otros DERRIDA, J. (1966): *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Antropos. Del mismo autor (1989): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós.

Puede ocurrir que el espectador, carente de sustrato cultural, se enfrente a la obra con el único bagaje de los sentimientos que le puede proporcionar su contemplación. En este caso nos situamos en la “falacia afectiva”. Sigue existiendo un subjetivismo, no de autor sino de receptor. En todo caso puede que el autor haya intentado despertar en el espectador unos sentimientos que si se corresponden con el mensaje de la obra y éste a su vez coincide con la interpretación que le da el espectador haría que coincidiese un subjetivismo de autor con un subjetivismo del receptor<sup>168</sup>.

La “experimental” es la tercera de las falacias en la que no se debe caer al interpretar una obra de arte. Se puede contraponer a las dos anteriores falacias que parten de un postura subjetiva. En este caso para interpretar la obra artística se parte de la misma obra (objetividad) pero se llega al absurdo de considerar que la obra tiene un solo significado.

La semiótica aplicada al arte o semiótica artística es la consideración de la obra plástica como un proceso. Considera la obra como elemento intersubjetivo en un proceso que va del emisor o artista al receptor o público.

Esa intersubjetividad lo que nos pone de relieve es que la relación se dará entre sujetos (emisor: artista, comisario de la exposición; receptor: público que acude a la exposición) y no entre objeto y sujeto. El emisor originario es el artista. El comisario o el director del museo pueden ser calificados de emisores derivados o complementarios del anterior. En ningún caso la relación se dará entre un objeto y un sujeto. A esta tesis (relación objeto-sujeto) parece adscribirse Francisca Hernández cuando señala que el museo se convierte en el medio o emisor del mensaje de los signos<sup>169</sup>.

El museo puede condicionar o influir en el mensaje de la obra. Y lo puede condicionar con una cosa tan simple como el título de la exposición. También puede influir en el mensaje la forma de presentación de las obras. Una

---

<sup>168</sup> Podría destacarse la corriente romántica que pretende lograr del espectador un sentimiento de lo sublime, de la grandeza de la naturaleza frente a la nimiedad del hombre. Con carácter general para el romanticismo puede verse HONOUR, H. (2004): *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma.

<sup>169</sup> HERNÁNDEZ F. (2011): *Op. Cit.*, pág. 25.

determinada forma de exposición puede predeterminar el cómo entendamos la obra, puede sugerirnos un significado entre los muchos que pueda tener. Esos posibles significados vendrán limitados por la propia obra. En este sentido no son ilimitados. La interpretación que se haga de la obra puede diferir en cada momento histórico pero lo que está claro es que la interpretación parte de la obra y no puede prescindir de ella.

No sólo por la colocación de las obras en una exposición sino por la previa selección de lo expuesto se pretende transmitir un determinado mensaje<sup>170</sup>. Ese mensaje estará de acuerdo con unos valores y convicciones presentes en el momento en que se presenta al público, pero cabe preguntarse si encajan dentro de los mensajes plurisémicos que el objeto tuvo cuando se creó o bien supone una distorsión inadmisibile.

El llamado “esquema semiótico básico” está integrado por tres elementos: emisor, obra y receptor y para que exista ese proceso semiótico será necesaria la concurrencia de esos tres elementos<sup>171</sup>. Sin embargo la participación y el relieve que se dé a esos elementos determinará los diferentes tipos de procesos que vamos a exponer.

Una vez expuestos los procesos debemos de determinar cuáles de ellos son susceptibles de darse en la comunicación entre el espectador y la obra de arte entendida como conjunto de signos con significante y significado. Esta conceptualización de la obra de arte por último determinará el concepto de museo que se tenga.

En el “proceso expresivo” el artista exterioriza o plasma su idea. Se intenta dar forma a lo que siente en su interior. Crea unos signos-significantes (puras formas o formas abstractas) que no tienen un significado (signo-significado) por lo encriptado de ese lenguaje, lo cual imposibilita la comunicación. El artista no tiene como prioridad el lograr la comunicación. Pretende simplemente que la obra refleje sus sentimientos. Existe una forma pero no un significado.

---

<sup>170</sup> COSSÍO, S. ALONSO I. y RICO, J.C. (2009): La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto, Madrid, Sílex, págs. 99-164.

<sup>171</sup> BOBES NAVES, M. del C. (1989): *La Semiología*, Madrid, Síntesis, págs. 115-131.

Partiendo de esa realidad resulta que incluso si se tuviera en cuenta la corriente estructuralista que considera que la obra está compuesta por un conjunto de relaciones que forman estructuras internas objetivas que sirven para explicar el significado de las partes respecto del todo, así como el significado global de la obra, no podría llegarse a una interpretación lógica de la misma por el modo arbitrario de interrelación de las formas (“action painting” o caso extremo los cadáveres exquisitos del dada).

En el “proceso significativo” los signos parecen actuar por si solos, de modo independiente, con autonomía respecto del sujeto emisor y del sujeto receptor. Sin embargo para que exista un proceso semiótico es necesario la concurrencia de los tres elementos. Puede ocurrir que los signos logren una independencia respecto del sujeto emisor y por su relación con otros adquieran un significado que no es el que el emisor quiso darles. Puede incluso variarse el sentido que el artista le confirió al objeto creado tan sólo con colocarlo en un sitio diferente al que previamente se le había asignado por el artista. En este sentido Josep M<sup>a</sup> Montaner se pregunta: ¿en qué se diferencian los museos de arte contemporáneo de los centros y galerías de arte contemporáneo? La diferencia no radica en el objeto expuesto, ya que en ambos casos se trata de obra plástica actual. La diferencia estriba en el modo de presentación de la obra. Mientras en el museo de arte contemporáneo la obra plástica se exhibe con vocación de permanencia, en las galerías y centros de arte contemporáneos las obras están destinadas a permanecer en los mismos temporalmente, de lo que se derivan ventajas e inconvenientes. Dentro de las primeras está la posibilidad de tener en cuenta el espacio expositivo en el momento de creación de la obra de tal modo que el espacio arquitectónico se fusiona con la obra de arte. Parece un contrasentido que una obra para cuya creación se tuvo en cuenta el espacio donde va a exponerse esté destinada a circular por los diferentes centros (promoción pública) o galerías (promoción privada) de arte contemporáneo. Dentro de las desventajas estaría la dificultad de adaptar las condiciones

técnicas expositivas (iluminación) al caso concreto, ya que la falta de permanencia en el lugar determina la imposibilidad de individualización<sup>172</sup>.

El museo puede considerarse como signo en su conjunto. Las diversas exposiciones temporales que alberga son también signos que pretenden transmitir el mensaje del organizador o comisario. Los propios cuadros que integran la exposición son signos. El significado de los signos varía si se ponen en relación estos signos: museo-exposición/exposición-cuadros/museo-cuadros.

Esa posibilidad de relacionar continente y contenido ya se tuvo en cuenta en la realización de los museos (museo entendido como edificio) como puede ser en la gliptoteca de Munich de Leo Von Klenze o el Museo de Pérgamo de Berlín, en el que el edificio es ejecutado y viene condicionado por lo que en él se va a exponer<sup>173</sup>.

En el “proceso de comunicación” los tres elementos del esquema semiótico gozan de una paridad absoluta, aunque desempeñen funciones diferentes. El artista usa un signo codificado pues pretende ser entendido por el público a través de signos que constituyen el mensaje. Emisor y receptor ostentan siempre esa condición sin que pretendan asumir la del otro.

En el “proceso interactivo” se da el mismo esquema que en el anterior pero el receptor se convierte en emisor de modo que el artista o emisor pasa a ser a su vez receptor (puede ocurrir en los *happenings*). La forma más frecuente de interactividad semiótica se consigue con el sistema lingüístico, en la conversación y, sobre todo, en el diálogo, que supone un intercambio de comunicaciones.

En el “proceso de interpretación” un receptor interpreta como signo algo que no ha sido propuesto por un emisor como signo, ya que en realidad el emisor no actúa como tal. Se pueden interpretar como “hechos semióticos”

---

<sup>172</sup> MONTANER, J. M<sup>a</sup>. (1990): *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona. Gustavo Gili, págs. 26 y ss.

<sup>173</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2011): *El museo como espacio de comunicación*. Gijón, Trea, pág. 88. Señala esta autora cómo “la idea base del museo está siempre presente y muestra cómo existe una estrecha dependencia entre la arquitectura y la intención expositiva”.

fenómenos de la naturaleza sin que en realidad lo sean (v. gr. hablamos del dramatismo de un paisaje en la pintura romántica dando contenido emotivo a fenómenos neutros).

Por último podemos hablar del “proceso de transducción” que se da particularmente en el teatro pero que puede darse en otros ámbitos como en la música, en las artes plásticas. En el caso del teatro un autor (emisor) hace una tragedia que va dirigida a los receptores que la leen. De esa lectura se pueden sacar diferentes interpretaciones al ser la obra abierta. Hasta este punto se da un proceso de comunicación. La obra de teatro está llamada a ser representada. Si se representa, el director de escena le dará su interpretación que será diferente a la puesta en escena de otro director. Al ser representada el público actúa como receptor y el director, antiguo receptor, se convierte en emisor. Existe otro proceso de comunicación, una duplicidad de procesos en los que de enlace actúa una persona que asume la doble condición de receptor-emisor.

Este esquema semiótico es trasladable a los cuadros colgados en una exposición. Existe un emisor que es el artista que crea un cuadro, como signo dirigido al espectador. Alguien del público puede convertirse de receptor en transductor (asume la doble condición de receptor-emisor) desde el momento en que explica como él entiende el cuadro. Es el caso del guía puesto por el museo para la explicación de las obras. La explicación se dirige al público (receptor). La interpretación narrada puede servir de pauta para otros intérpretes o bien puede quedarse con esa interpretación que se ha dado a la obra. Además si el que explica da forma escrita a su interpretación ha creado una nueva obra y ha generado un nuevo proceso semiótico: el de transducción. Pero no sólo el proceso de transducción se puede producir verbalmente mediante la interpretación que de un cuadro realiza el guía sino a través de la creación de otra obra artística partiendo de la primera e interpretándola. El receptor en el primer proceso de comunicación puede ser un artista que a su vez realiza una interpretación de esa primera obra (v. gr. caso de Picasso en la interpretación que de las Meninas de Velázquez efectúa o Francis Bacon respecto de la interpretación que del papa Inocencio X realiza). En estos casos puede existir

un tercer proceso de comunicación cuando el receptor de la obra de Bacon a su vez la interpreta para los visitantes del museo.

Caballero García, al hablar del proceso de comunicación en los yacimientos arqueológicos, viene a reproducir el esquema del proceso de transducción<sup>174</sup>. Entiende Caballero García que en el proceso de comunicación intervienen tres sujetos (investigador, comunicador y público). El comunicador reformula el discurso científico del investigador para adecuarlo a los conocimientos previos del público. El proceso de significación o atribución de un significado al yacimiento va a transformar éste en un parque arqueológico, comprensible para el público en general. Considera que el emisor es un equipo integrado por científicos, comunicadores y diseñadores, siendo el público el receptor en el proceso comunicativo.

El esquema comunicativo es algo diferente al señalado por este autor. Por un lado existe un emisor (científico) con un lenguaje científico que transmite al comunicador (receptor) un mensaje. Este último transforma el lenguaje científico en lenguaje divulgativo para que pase a ser inteligible para el público. Una vez transformado en lenguaje divulgativo el comunicador pasa a ser emisor y el receptor será el público. Es decir se ha producido un proceso semiótico de transducción en el que el comunicador ha asumido la doble condición de receptor-emisor.

El proceso de transducción adquiere especial trascendencia en el actual concepto de museo donde cada vez cobra mayor importancia el espectador. Se habla de empoderar o apoderar al visitante para significar que el visitante no actúa como sujeto pasivo sino que se convierte en sujeto activo en la medida en que expresa sus ideas y sus necesidades.

---

<sup>174</sup> CABALLERO GARCÍA, L. (1999): "La comunicación en los espacios patrimoniales. Una crítica a las propuestas para la gestión del patrimonio desde la arqueología", *Revista de la Asociación profesional de museólogos de España*, 4, págs. 27-37. En la segunda parte de este artículo Caballero habla de "La puesta en valor comunicativa del parque arqueológico; construcción relacional del discurso expositivo", y es aquí donde aborda el proceso semiótico de comunicación considerando que los arqueólogos no pueden servir para ser emisores del mensaje y necesitan de una persona intermedia (comunicador) que lo reelabore para que éste resulte inteligible al público.

Desde hace poco tiempo, en España, se toma conciencia de la importancia de los estudios del público y de la evaluación de las exposiciones, se utilizan técnicas para obtener datos relevantes (estudios de frecuentación, test pre y post exposición, etc.), se hace indispensable conocer al usuario del museo y también al público potencial; se habla de programas de audiencia que vienen a ser las directrices que han de seguir los museos para intentar conectar con los receptores del mensaje.

En el año 2008 el Ministerio de Cultura pone en marcha el Laboratorio Permanente de Público de Museos. Se pretende obtener de forma continuada conocimientos relevantes sobre el público de los museos estatales que sean útiles para mejorar la gestión museística. El objetivo es convertir la investigación sobre el público en un instrumento de gestión integrado en la actividad habitual de los museos que ayude a planificar y programar teniendo en cuenta los intereses y necesidades de los visitantes.

Pese a lo anterior existen autores como Desvallées y Mairesse que consideran que la comunicación en el museo es unidireccional. El público se comporta como receptor pasivo. Entiende que la interactividad se da en las exposiciones que se asemejan más a parques de diversión que a museos propiamente dichos<sup>175</sup>. Estos autores parten del error de considerar la interactividad (comunicación) como fenómeno que se produce entre el receptor y el medio (v. gr. juego de ordenador realizado por espectador para comprobar una ley física) siendo así que la interactividad se produce entre personas emisor-receptor.

La consideración que hace Desvallées sobre la unidireccionalidad de la comunicación en el ámbito del museo es consecuencia de partir de concepciones semióticas de la década de los 90.

Desde el momento en que el público se convierte en sujeto activo y se tiene en cuenta su opinión se produce el proceso semiótico interactivo o dialógico, en el que se da una doble comunicación bidireccional. Por un lado se produce un

---

<sup>175</sup> DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (2010): *Op. Cit.*, págs. 28-31.

proceso de comunicación entre el comisario (organizador del proyecto expositivo) y el público (receptor de ese discurso expositivo). Por otro surge un segundo proceso en el que el receptor (público) se convierte en emisor al expresar sus ideas y experiencias que se transmiten al comisario que actúa en este segundo proceso de comunicación como receptor.

En la actualidad se habla de comisario colectivo<sup>176</sup> ya que algunas instituciones culturales tienen en cuenta la opinión del público para seleccionar las obras que con posterioridad se expondrán<sup>177</sup>. En este sentido se puede hablar de que la participación del público no se circunscribe a la exposición como resultado sino que la participación llega al propio montaje de la exposición.

Después de analizar el museo como proceso de comunicación llegamos a la conclusión de que la función comunicativa se encuentra dentro de las más importantes que el museo está llamado a desempeñar.

---

<sup>176</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2012): “El protagonismo de los visitantes dentro del museo” en *Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta*, 34 Simposio anual del Icofom, Túnez, Study Series, págs. 211 y ss.

<sup>177</sup> Caso del Museo de Brooklyn en la exposición fotográfica “La sabiduría de la multitud” en la que el proceso de concepción de la exposición atravesó por tres momentos: convocatoria de artistas, elección de obras por el público y exposición propiamente dicha.

#### **IV.1.- La comunicación: exposición y educación.**

Hemos señalado que de las funciones que el museo está llamado a desempeñar, la que tal vez revista mayor importancia en los tiempos actuales es la exposición. Con la exposición se pretende una comunicación, una proyección cultural hacia un receptor que se encuentre capacitado para captar el mensaje. En este sentido Verhaar y Han definen la exposición como un medio de comunicación que se dirige a un vasto público con el fin de informar, transmitir ideas y emociones relacionados con los testimonios materiales del hombre y de su entorno mediante métodos esencialmente visuales y dimensionales<sup>178</sup>.

Es necesario precisar que el concepto de comunicación que utilizamos cuando hablamos del museo como centro de comunicación cultural no viene referido a la comunicación como proyección al exterior del museo (dar a conocer el museo). Este es el punto de vista o sentido que estudia Mateos Rusillo<sup>179</sup>. Nosotros nos referiremos con el término comunicación a la interacción entre los sujetos que intervienen en el proceso semiótico (emisor-receptor).

La exposición presupone las otras funciones internas del museo (adquisición, conservación, catalogación, investigación, etc.) ya que previamente ha existido una selección de obras de acuerdo con el mensaje que se pretende transmitir.

El comisario, especialista en la materia, parte de una investigación. El hecho de hacer una retrospectiva de un pintor, de hacer una exposición de un pintor en una época determinada, de hacer una exposición de diversos autores pertenecientes a un mismo movimiento vanguardista o hacerla de diferentes pintores para ver como a lo largo de la historia se ha tratado de diferente forma

---

<sup>178</sup> VERHAAR, J. y HAN, M. (1989): *Project Model Exhibitions*. Amsterdam, Amsterdamse Hogeschool voor Kunsten.

<sup>179</sup> MATEOS RUSILLO, S.M. (2012): *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales*. Gijón, Trea, págs. 18-36.

ese tema no es una cuestión banal, ya que condiciona el mensaje que se pretende transmitir al público.

A fines de los 80 la Reinwardt Academie de Amsterdam<sup>180</sup> diferenció tres funciones en los museos: 1.- la preservación. Dicha función comprende la adquisición, la conservación y la gestión de las colecciones; 2.- la investigación; 3.- la comunicación. La comunicación comprende, a su vez, la exposición y la educación. El ICOM no recurre al vocablo “preservación” sino al de “adquisición y conservación”. La preservación reúne un conjunto de funciones vinculadas a la entrada de un objeto en el museo (adquisición, inscripción en el inventario, catalogación, reserva, conservación, restauración...). La preservación englobaría, como concepto más amplio, el de conservación. La conservación tiene como objetivo la puesta en marcha de los medios necesarios para garantizar el estado de un objeto contra toda forma de alteración, a fin de legarlo a la posteridad lo más intacto posible.

En el contexto del museo la comunicación aparece como la presentación de los resultados de la investigación efectuada sobre la colección (catálogos, artículos, conferencias, etc.) y a la vez como la disposición de los objetos que conforman la exposición (objetos artísticos e información ligada a ellos).

El proceso de comunicación se inicia con la presentación sensible de los objetos expuestos.

Respecto de la educación no hay duda que si se produce la comunicación y el receptor entiende el significado del signo se logrará el objetivo de educar al visitante.

La doctrina habla de una educación “no formal” por contraposición a la educación reglada. En este sentido Carmen Valdés siguiendo a Coombs diferencia entre una educación formal, otra no formal y por último la que llama

---

<sup>180</sup> La Escuela de las Artes de Amsterdam es una institución de educación superior profesional en las artes que comprende 6 facultades. Dentro de dicha institución se encuentra integrada la Reinwardt Academy en la que se imparte una licenciatura en patrimonio cultural. Para una mayor información puede verse su página oficial <http://www.ahk.nl/en/reinwardt/the-academy> (captura el 12-5-2017).

educación informal<sup>181</sup>. Considera Coombs que la educación formal es un sistema de enseñanza oficial, altamente institucionalizada y reglada. La educación no formal es una actividad educativa organizada al margen del sistema oficial de enseñanza y la educación informal es la que la persona adquiere a lo largo de su vida mediante experiencias diarias<sup>182</sup>. Carmen Valdés entiende que cuando los grupos de escolares u otros grupos utilizan los recursos didácticos que el museo les proporciona, éste se integra en la educación formal. Cuando la persona utiliza los servicios ofertados por el museo, participa en actividades organizadas para difundir los contenidos científicos de sus colecciones. Participa, por tanto, en la educación “no formal”, mientras que cuando un visitante contempla una exposición el museo colabora en su educación informal. Considero que en los dos primeros ejemplos propuestos por Carmen Valdés el museo colabora en la educación no formal por cuanto en la ley de educación no existe una enseñanza reglada del museo<sup>183</sup> que permitiría calificar de enseñanza formal el primer ejemplo propuesto.

Pese a ser uno de los objetivos prioritarios, la creación de departamentos educativos en los museos no tiene lugar en España hasta 1970.

Los museos utilizan los departamentos educativos para traducir el significado de los objetos artísticos y hacer accesible, de esta manera, la información latente en ellos. Carmen Valdés entiende que: “el museo tiene dos pilares esenciales, la colección y la sociedad”<sup>184</sup>.

La difusión es la función que se encarga directamente de poner en relación el museo con la sociedad, la que pretende hacer inteligible al público el

---

<sup>181</sup> VALDÉS SAGÜÉS, C. (2008): “La difusión, una función del museo”, *Rev. museos.es*, 4, págs. 64-75. En dicho artículo cita la triple clasificación que de la educación realiza COOMBS, P.(1985): *La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales*. Madrid, Santillana.

<sup>182</sup> *Ibidem* págs. 69-71.

<sup>183</sup> El art. 3.2 de la L.O 2/06, de 3 de mayo, de educación señala que “las enseñanzas que ofrece el sistema educativo son las siguientes: educación infantil, primaria, enseñanza secundaria obligatoria, bachillerato, formación profesional, enseñanzas de idiomas, enseñanzas artísticas, deportivas, educación de personas adultas y la enseñanza universitaria”

<sup>184</sup> VALDÉS SAGÜÉS, C. (2008): “La difusión, una función del museo”, *Rev. museos.es*, 4, pág. 64.

significado del signo y la que colabora en la concepción y creación de las exposiciones.

M<sup>a</sup> Inmaculada Pastor considera indispensable la creación de departamentos educativos para transformar los museos en instituciones dinámicas y plenamente integradas en la sociedad<sup>185</sup>”.

Si nos trasladamos al ámbito internacional un hito importante en orden a la consecución del objetivo educacional de los museos es la creación en 1963 de la Comisión Internacional para la educación y la acción cultural (CECA) dentro del ICOM<sup>186</sup>.

Los objetivos de este Comité son la búsqueda de información y de ideas sobre la importancia de la educación en los museos a fin de aplicarlas en la política y en los programas del ICOM, la promoción del papel educativo de los museos y el desarrollo de normas profesionales de alto nivel en el sector de la educación museística.

La “educación museal” sería el conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuyo objetivo es el desarrollo del visitante. Los conceptos de animación cultural, acción cultural y mediación son utilizados en el ámbito del museo para hacer referencia a la labor del museo en cuanto transmisor o comunicador.

Como preludeo al Diccionario de museología Desvallées, dentro del ICOM, sistematiza los conceptos clave de museología. Dentro de la entrada “educación” considera que la educación museal tiene por objeto el desarrollo del visitante. La educación se apoya fundamentalmente en la pedagogía. La pedagogía museal tiene como objetivo el aprendizaje de saberes en el visitante. El aprendizaje se define como un acto de percepción, interacción e integración

---

<sup>185</sup> Con carácter general puede verse PASTOR HOMS, M<sup>a</sup> I. (2009): *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona, Ariel. De la misma autora (2002): “La Pedagogía museística ante los retos de una sociedad en cambio. Fundamentos teórico-prácticos” en *Boletín de la Asociación de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalistas y Museólogos*, Vol. 13, nº 1, págs. 13-22.

<sup>186</sup> La página web del CECA <http://network.icom.museum/ceca/> (captura 19-5-2017).

de un objeto por parte del sujeto, lo que conduce a la adquisición de conocimientos<sup>187</sup>.

Es criticable la definición que de aprendizaje efectúa Desvallées ya que habla de interacción entre objeto y visitante cosa que no es posible ya que la interacción se da entre personas emisor-receptor/receptor-emisor.

Dentro de las funciones que enumera la legislación, nacional o internacional, al conceptualizar la institución de museo nos vamos a detener en el estudio pormenorizado de la exposición entendida como término final de un proceso y base para que se realice a su vez otro proceso, el semiótico.

La doctrina suele hacer una primera diferenciación entre exhibición y exposición<sup>188</sup>. Con el primer término se hace referencia a una simple muestra de algo mientras que con el segundo término se designa no sólo una simple muestra sino la exhibición de objetos con la interpretación que se hace de ellos lo cual presupone un discurso expositivo que se quiere transmitir.

Por parte de los autores se han formulado múltiples clasificaciones de las exposiciones. He optado en este epígrafe por seguir el criterio clasificatorio espacio-temporal para hacer la distinción entre exposiciones permanentes y temporales por considerar que la diferenciación entre estos dos tipos de exposiciones es la que presenta mayor importancia en el momento actual<sup>189</sup>. Belcher diferencia entre las exposiciones permanentes y las temporales. Dentro de estas últimas, diferencia entre exposiciones especiales, itinerantes, portátiles y exposiciones móviles<sup>190</sup>.

Considera Belcher que en todo caso los objetivos de una exposición permanente pueden diferir de los de una exposición temporal pero las funciones

<sup>187</sup> DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F. (2010): *Op. Cit.*, págs. 32-33.

<sup>188</sup> En este sentido BURCAW, G. E.(1983): *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History (2ª ed.).

<sup>189</sup> ALONSO FERNANDEZ, L. y GARCÍA FERNANDEZ, I.(1999): *Diseño de exposiciones, concepto, instalación y montaje*. Madrid, Alianza Editorial. Estos autores hacen una clasificación exhaustiva de los diferentes tipos de exposiciones en las páginas 23-24 siguiendo el trabajo de BELCHER, M. (1994): *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Gijón, Trea.

<sup>190</sup> BELCHER, M. *Op. cit.*, págs. 59-75.

básicas comunicativas son las mismas. Diferencia dentro de las temporales las de corto plazo (hasta 2 meses), medio plazo (entre 3 y 6 meses) y largo plazo en que no está predeterminada su duración y dependerá de diferentes factores. Habla de las exposiciones especiales como una subcategoría de las temporales y las define como exposiciones extraordinarias que tienen como característica captar masas de gentes (grandes exposiciones de éxito).

Las exposiciones itinerantes permiten rentabilizar la inversión llevada a cabo. Esta afirmación es constatable en la práctica entre los museos franquiciados (v. gr. Guggenheim de Nueva York y de Bilbao) desde el momento en que pueden ser copropietarios de las obras a exponer.

La exposición portátil se diferencia de las itinerantes por su tamaño. El objeto expuesto puede estar compuesto de varios paneles gráficos. Con ella se pretende dar publicidad al museo con ocasión de algún evento cultural (ferias de arte) o bien proceder a su instalación en lugares de mucho tránsito para difundir la imagen del museo (bancos, comercios, etc.). Propiamente no se puede hablar de exposición ya que estrictamente ésta persigue unos fines diferentes y lo expuesto difiere totalmente.

Por último Belcher habla de las exposiciones móviles que define como “exposiciones autosuficientes que funcionan independientemente del lugar en el que se las sitúe”. Se incorporan a un medio de transporte (camión publicitario, trenes) por lo que el contenido de la exposición tiene que ser muy limitado.

Belcher considera que las exposiciones permanentes deben de tener una duración mínima de 10 años.

Con independencia de esta diversidad tipológica, lo que nos interesa es resaltar la dualidad entre exposiciones permanentes y temporales y estudiar dentro de éstas últimas los convenios de colaboración como formas de instrumentación jurídica a través de los cuales puede organizarse la exposición temporal.

#### **IV.2.- Exposición temporal. Los convenios de colaboración como forma de instrumentación de las exposiciones temporales.**

En las exposiciones temporales la intención didáctica es evidente. A través de la comunicación se comparte no solo los objetos que conforman la colección sino también las investigaciones que se han realizado sobre ellos.

En las exposiciones se habla de discurso expositivo, se tiene en cuenta el valor pedagógico y el interés cultural para el público asistente a la exposición y las actuaciones que son necesarias para la comunicación y la difusión de la exposición.

La solicitud de préstamos de bienes culturales se realiza para la mejor comprensión del discurso expositivo. El comisario será quien defina ese discurso expositivo para lo cual procederá a la selección de bienes culturales. El montaje, como una fase posterior al proyecto expositivo, deberá respetar la coherencia y unidad del discurso científico-cultural y favorecerá la lectura, comprensión e interpretación por el público.

La exposición temporal requerirá la presencia de personal de difusión y comunicación para coordinar las labores de publicidad y actividades educativas. Será necesario además personal especialista en nuevas tecnologías para posibilitar la comunicación (material informático, audiovisual, etc.).

Todo este conjunto de actividades, medios materiales y personales va encaminado a lograr la comunicación. El organizador asume el papel de emisor frente al visitante que será el receptor.

La organización de la exposición temporal llevará consigo la formalización de convenios de colaboración (organización en colaboración con otras instituciones públicas o privadas) y dará lugar a un sinnúmero de contratos.

Existen dos tipos de convenios de colaboración por los sujetos intervinientes. Por un lado están los convenios de colaboración interadministrativos, a los que se refiere el art. 4.1.c) del RDLeg. 3/2011, de 14

de noviembre, por el que se aprueba el Texto refundido de la Ley de contratos del sector público. El art. 4 al delimitar el ámbito objetivo de aplicación de la ley señala en el apartado 1.c) que quedan excluidos de su ámbito “los Convenios de colaboración que celebre la Administración General del Estado con las entidades gestoras y servicios comunes de la Seguridad Social, las Universidades públicas, las Comunidades Autónomas, las Entidades locales, organismos autónomos y restantes entidades públicas, o los que celebren estos organismos y entidades entre sí, salvo que, por su naturaleza (es decir por su objeto), tengan la consideración de contratos sujetos a esa ley”.

Frente a los convenios de colaboración interadministrativos están los convenios de colaboración con los administrados. A estos últimos convenios se refiere el art. 4.1.d) del RDLeg. 3/11 cuando señala que también quedan excluidos de su ámbito de aplicación “los convenios que, con arreglo a las normas específicas que los regulan, celebre la Administración con personas físicas o jurídicas sujetas al derecho privado, siempre que su objeto no esté comprendido en el de los contratos regulados en esta ley o en normas administrativas especiales”.

En uno y otro caso (convenios interadministrativos o convenios con administrados) vemos que lo que es materia de contrato no puede ser objeto de convenio de colaboración es decir, el objeto del convenio no puede ser el propio de ninguno de los contratos típicos regulados en la ley de contratos.

Se hace necesario diferenciar los contratos de los convenios de colaboración. En los convenios de colaboración entre entes públicos se asume conjuntamente la gestión de un servicio que es de interés o de titularidad común a ellos mientras que en los contratos administrativos uno de los entes colabora en la prestación de un servicio cuya titularidad corresponde exclusivamente a otro. Ambos (contrato y convenio) tienen en común la nota de ser negocios jurídicos bilaterales en los que existe un acuerdo de voluntades. La bilateralidad significa una pluralidad de partes (no de personas intervinientes). Al menos serán dos partes. La característica de la bilateralidad sirve para diferenciar de un lado los contratos y los convenios de colaboración y de otro las encomiendas de

gestión. En las encomiendas de gestión no se puede hablar de dos partes diferenciadas ya que la prestadora del servicio está en relación de subordinación respecto de la entidad encomendante.

Pese a que el estudio de las encomiendas de gestión se abordará en el apartado VI de esta tesis doctoral, dentro de las formas de gestión de los servicios públicos, es interesante adelantar su concepto jurídico pues ello nos permitirá delimitar claramente los convenios de colaboración.

El art. 4.1.n) RDLeg. 3/11 señala que quedan excluidos de su ámbito de aplicación los negocios jurídicos por los cuales se encargue a una entidad que tenga la condición de medio propio y servicio técnico del ordenante la realización de una determinada prestación. Es decir se trata de entidades instrumentales a las que se encarga, por razones de eficacia, la realización de determinadas actividades. Existe, pues, una relación de subordinación respecto a la entidad encomendante.

La doctrina<sup>191</sup> señala que debe de diferenciarse entre los convenios de colaboración y los convenios de encomienda de gestión, a los que hacía referencia el art. 15.4 de la L. 30/92<sup>192</sup>. Actualmente la materia se regula en el art. 11 de la L. 40/2015<sup>193</sup>, en concreto en el art. 11.3.b). Las encomiendas de gestión cuando se realizan entre órganos de distintas Administraciones deben de adoptar la forma jurídica de convenio. En este sentido es necesario diferenciar entre las encomiendas de gestión y los convenios de encomienda de gestión.

La bilateralidad en los convenios de colaboración interadministrativos se manifiesta por la concurrencia de dos distintas administraciones mientras que en los convenios con particulares la pluralidad de partes se hace aún más evidente al concurrir de un lado la Administración y de otro un particular.

---

<sup>191</sup> PASCUAL GARCÍA, J. (2012): *Convenios de colaboración entre administraciones públicas y convenios con administrados*. Madrid, BOE.

<sup>192</sup> La L. 30/92 queda derogada por la L 39/2015, de 1 de octubre de procedimiento administrativo común de las Administraciones Públicas.

<sup>193</sup> L. 40/2015, de 1 de octubre de régimen jurídico del sector público.

El otro elemento común a los contratos y a los convenios de colaboración es el acuerdo de voluntades. El acuerdo de voluntades caracteriza el contrato. En la teoría general civilística del contrato, el acuerdo de voluntades se nos aparece como elemento fundamental en la definición. Así el art. 1.254 del código civil señala que: “el contrato existe desde que una o varias personas consienten en obligarse respecto de otra u tras a dar alguna cosa o prestar algún servicio”.

En los convenios de colaboración las partes que intervienen tienen competencias concurrentes sobre una misma materia y persiguen fines comunes. Al intervenir al menos una parte como Administración el fin habrá de ser de interés público aun cuando puedan concurrir intereses privados complementarios que nunca tendrán la condición de principales. No existe un intercambio de contraprestaciones patrimoniales entre las partes sino una colaboración entre las mismas, una contribución económica de las partes para sufragar las actividades en cogestión. En el contrato cada parte persigue la satisfacción de su propio interés lo que se traduce en la característica de la sinalagmaticidad o de prestaciones recíprocas equivalentes (art. 1.274 C.c en relación con el art. 1.255 del mismo cuerpo legal<sup>194</sup>). Por ello en el art. 1.274 del C.c se dice que en los contratos onerosos se entiende por causa para cada parte contratante la prestación o promesa de una cosa o servicio por la otra parte mientras que en los convenios de colaboración la causa no puede ser la obligación de dar o hacer de la contraparte ya que se persigue un fin común y lo fundamental será la cooperación para la consecución de ese fin.

A través del convenio de colaboración se procederá a distribuir las responsabilidades entre los firmantes. Al darse una cogestión existen órganos comunes pudiendo repartirse las funciones. En el convenio de colaboración no existe la contraposición de intereses que el contrato lleva ínsito como acuerdo de intereses contrapuestos. La ley de contratos de las administraciones públicas excluye de su ámbito de aplicación dichos convenios de colaboración. El principio de colaboración (art. 3.1.k L. 40/15) entre las Administraciones

---

<sup>194</sup> Así se resalta en el Dictamen de la Abogacía General del Estado de fecha 9-2-2009. Ponente Javier Lamana Palacios. Para ver el Dictamen [http://www.boe.es/buscar/abogacia\\_estado.php](http://www.boe.es/buscar/abogacia_estado.php).

públicas también regirá entre éstas y las entidades privadas. El convenio de colaboración entre el Estado y las Comunidades Autónomas<sup>195</sup> se encuentra previsto en los art. 47 a 53 de la L. 40/15 mientras que el que se efectúa entre la Administración local y las Comunidades Autónomas se encuentra desarrollado en el art. 57 L. 7/85.

La ley de contratación pública permite al Estado celebrar convenios de colaboración con personas físicas y jurídicas sujetas al derecho privado. En este sentido el art. 25.1 L. 49/02 de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo habla de los convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general.

Los convenios de colaboración en el marco de las exposiciones temporales pueden ser de muy diferentes clases. A título ejemplificativo citamos:

1.- Convenio marco de colaboración para el desarrollo de proyectos comunes que posteriormente se concretarán en convenios específicos.

2.- Convenios de colaboración para la realización de una exposición temporal.

3.- Protocolos generales mediante los que se fijan las directrices y la metodología a emplear para el desarrollo de la colaboración para la organización de una exposición entre el Estado y una Comunidad Autónoma siempre que contenga compromisos jurídicos concretos y exigibles.

4.- Convenios de cesión temporal empleados para la itinerancia de una exposición temporal ya montada.

5.- Convenios de cesión de salas de exposición por otra entidad.

Incluso a través de convenios de colaboración se puede regular el patrocinio de una exposición.

La fiscalización de los convenios de colaboración se prevé en el apartado 13º de la Res. 4-3-2002 de la Intervención General de la Administración del Estado por la que se hace público el acuerdo del Consejo de Ministros de 1-3-2002 en el que se da aplicación al art. 95.3 TRLGP. Existirán durante la vigencia del convenio los preceptivos controles, de acuerdo con la L. 47/03, de

---

<sup>195</sup> Véase el art. 145.2 CE sobre Convenios entre Comunidades Autónomas.

26 de nov. Ley General Presupuestaria. El art. 53 L. 40/15 prevé el control por parte del Tribunal de cuentas o órgano externo de fiscalización de las Comunidades Autónomas cuando los compromisos económicos asumidos en el convenio superen los 600.000 euros.

La producción de una exposición temporal puede dar lugar a una infinidad de contratos. Los más frecuentes serán el contrato de suministros (v. gr. encargo de fabricación de expositores), contratos de consultoría y asistencia (v. gr. contratación del comisariado de una exposición), contrato de realización de servicios (v. gr. contratación del transporte de los objetos a exponer), contrato de diseño del montaje de la exposición, el de diseño del catálogo (maquetación), contrato de seguro, etc.

Resultan aplicables las normas del Código civil relativas al contrato de préstamo (art. 1740 y ss.) ya que para reunir los bienes culturales objeto de la exposición se requerirá del préstamo entre instituciones<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> A este respecto puede verse el art. 6 de la L.16/85

### **IV.3.- El contrato de exposición.**

#### a. Definición jurisprudencial de exposición.

Una primera definición del contrato de exposición, de la que se puede partir para introducirnos en los problemas que plantea este contrato, es la dada por la STS de 3 de junio de 1991 en la que en el Fundamento Jurídico 3º señalaba que el contrato de exposición se caracteriza porque bien mediante retribución bien de forma gratuita el artista plástico cede sus obras creativas al organizador que adquiere con ello el derecho a exponerlas al público dentro de un local y periodo determinado, transcurrido el cual deberá devolver las obras en el mismo estado en que le fueron entregadas salvo que se hubiera pactado el derecho de vender lo expuesto en cuyo caso devolverá el sobrante junto con la parte del precio convenido.

El contrato de exposición es un contrato atípico. Dentro de los contratos atípicos la doctrina diferencia entre los contratos totalmente atípicos y los contratos mixtos. Los primeros son aquellos que además de carecer de una regulación específica no pueden ser integrados por la regulación de otros contratos, pues no existen contratos que con él guarden similitudes o analogías. Los contratos mixtos son aquellos contratos atípicos que aún careciendo de regulación específica sin embargo pueden ser integrados por la regulación de contratos afines con los que presentan analogías.

El contrato de exposición puede calificarse de atípico mixto. Dada esta conceptualización es posible la integración del contrato mediante la aplicación de las normas de diferentes contratos que con él guardan similitud. Sería posible, incluso, la aplicación simultánea de más de una normativa afín, siempre que no resulten incompatibles entre sí.

Tampoco es óbice para aplicar la regulación de un contrato afín el que éste contenga en su regulación legal determinadas reglas que no pueden aplicarse de ningún modo al contrato de exposición (v. gr. el contrato de depósito es uno de

los contratos susceptibles de ser aplicado por analogía pese a que el depositario no puede usar de la cosa depositada, lo que pugna con la esencia del contrato de exposición).

La jurisprudencia señala como contratos integradores el comodato y el depósito (STS 3-6-1991 dice: “Dicho contrato atípico (contrato de exposición), válido y eficaz, conforme al artículo 1.255 del Código Civil, ofrece matiz de innominado mixto, ya que se integra por diversos elementos típicos y atípicos, en cuanto que los primeros viene configurados, por la estructura positiva-legal de los convenios de comodato (art. 1.740-1.741 y 1.746, en relación al 1.094, 1.747 y 1.748 del Código civil) y así como del depósito (art. 1.758, 1.760, 1.763, 1.766, 1.768, 1.770 y 1.774 del Código civil))”.

En ocasiones ha llegado a conceptualarlo como un contrato de sociedad. Así la STS de 9-2-1993 consideró adecuada la calificación realizada por la Audiencia de contrato de sociedad y no de aparcería a la relación jurídica consistente en la cesión de uso de una galería comercial ubicada en un hotel para realizar exposiciones de cuadros a cambio de satisfacer el cesionario el porcentaje del 20% sobre las ventas que efectuase. Se desecha el calificarlo de arrendamiento lo cual es importante pues, en realidad, lo que se discutía era si cabía o no la prórroga forzosa del contrato.

La doctrina amplía los contratos que pueden servir para integrar el de exposición, y así citan, además de los dos ya mencionados (depósito y comodato), el de arrendamiento de cosas, el de arrendamiento de servicios y el contrato de sociedad.

Esa variedad normativa, potencialmente aplicable al contrato de exposición, no implica una regulación dispersa y desordenada, ya que el de exposición como todo contrato, atraviesa por diferentes fases (generación, perfección y consumación) a las que le resultarán aplicables las normas que en cada momento se adapten mejor a la fase de desenvolvimiento que presenta.

El contrato de exposición es un contrato consensual, por lo que se perfecciona por el mero consentimiento de cedente y organizador (art. 1.258 C.c). Una vez perfeccionado surge como obligación fundamental del

organizador la cesión del uso del local por tiempo determinado, a la vez que nace en el cedente la obligación de ceder el uso de las obras plásticas a exponer.

Pero no sólo en esta fase el contrato se singulariza por la cesión del uso del local sino también por la actividad que el cesionario tiene que desplegar en orden a hacer efectivo el proyecto expositivo (recepción de las obras, desembalaje, montaje, etc.)

Una vez desplegados los efectos anteriores, y vencido el plazo contractual pactado surge como obligación principal la restitución de la obra expuesta.

En cada uno de esos momentos resultará aplicable la regulación contractual que mayor adaptación presente con los efectos que en ese momento se produzcan. Así cuando el peso del contrato gravita en la obligación de cesión del uso del local le será aplicable la regulación del contrato de arrendamiento de cosas siempre que exista contraprestación, ya que en otro caso le sería aplicable la regulación del comodato o préstamo de uso.

Juntamente con la normativa integradora anterior puede concurrir la del arrendamiento de servicios ya que el organizador no sólo asume la obligación de proporcionar el local sino la obligación de hacer encaminada a la efectividad de la exposición. En una fase posterior, donde la obligación de devolución de la obra expuesta pasa a primer plano, será la normativa del contrato de depósito la que devendrá operativa para proceder a la integración de las posibles lagunas que los contratantes hayan dejado al plasmar su acuerdo de voluntades.

Una dificultad añadida es que no existe un único tipo de exposición sino diferentes tipos condicionados por las clases de objetos expuestos, por las diferentes finalidades que se persigan, etc. Existirá una pluralidad de contratos de exposición que se podrán reconducir, como especies, a un contrato de exposición genérico atípico. Cada caso concreto determinará la aplicación preferente de la regulación de un tipo de contrato típico sin que por ello deba excluirse lo que resulte aplicable de otros contratos con los que presenta también analogías<sup>197</sup>.

---

<sup>197</sup> MACIÁ BOBES, R. (2011): “El contrato de exposición”, *Diario La Ley*, nº 7686, págs. 8-12.

b. Sujetos personales:

Básicos (cedente y cesionario).

Accesorios (comisario, comunicador, diseñador, patrocinador)

Las exposiciones realizadas por los museos posibilitan el cumplimiento del principio constitucional de que los poderes públicos promuevan y tutelen el acceso a la cultura de todos los ciudadanos (art. 44.1 CE). Junto con esa finalidad pueden aparecer otras muchas como la promoción de los artistas contemporáneos caso de exposiciones realizadas en centros de arte contemporáneo.

Estos dos casos mencionados no sólo difieren por la finalidad expositiva sino que pueden diferenciarse en otros muchos mas aspectos.

En el primer caso puede que estemos ante una exposición pero que no haya contrato de exposición porque éste no sea necesario al no existir una dualidad de partes que haga necesaria la regulación de las relaciones entre esas partes con intereses diferentes. Un ejemplo sería el relativo a las obras plásticas cuya propiedad pertenezca a la Administración que gestiona el museo el cual organiza la exposición temporal con fondos propios y con derechos patrimoniales de autor ya extinguidos al haber pasado al dominio público.

Dentro de los elementos personales del contrato de exposición distinguimos los que necesariamente han de concurrir para que se produzca el acuerdo de voluntades constitutivo del contrato de exposición y los que junto a los anteriores pueden aparecer en el contrato para posibilitar su efectividad, bien desarrollando el proyecto expositivo bien financiando su realización. Los elementos personales básicos son el cedente de la obra plástica y el cesionario u organizador de la exposición. Los elementos personales accesorios más relevantes son el comisario y el patrocinador.

Cedente.- Podemos conceptuar al artista como el que concibe una idea artística que la mayoría de las veces incorpora a un soporte material. La persona que concibe una idea y el que la ejecuta pueden coincidir o no. Puede suceder

que sean dos personas diferentes, con lo que la condición de artista la tendrá el que concibe la idea; el ejecutante se podría conceputar como mero artesano. La obra de arte es una creación del hombre que reviste los caracteres de singular e individual lo que excluye los productos realizados por medios mecánicos. (STS 26-10-1992).

Lo que es susceptible de propiedad intelectual y por tanto de protección a través de la ley de propiedad intelectual es la obra artística expresada por cualquier medio o soporte (art. 10.1 LPI) pero no las ideas expresadas a través de tales obras. La propiedad intelectual corresponde al artista desde el momento de su creación sin necesidad de otros requisitos como puedan ser la registración (art. 2 LPI). Tal como señala la Sentencia de la A.P de Barcelona (Sec. 15) de fecha 29 de septiembre de 2000, la característica de la obra plástica única es la identidad entre la creación y el soporte material en la que se expresa, es decir una indisoluble unión entre el *corpus mysticum* y el *corpus mechanicum*<sup>198</sup>

Si la obra se plasma en un soporte material puede suceder que la posición de cedente se desdoble. Por un lado estaría el artista como titular de los derechos de autor, y por otro estaría el propietario del soporte al que se ha incorporado la obra. Esa dualidad de derechos se manifiesta claramente en el art. 3 TRLPI al señalar que los derechos de autor son independientes, compatibles y acumulables con la propiedad y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual. El propietario del soporte a que se ha incorporado la obra no tiene ningún derecho de explotación sobre la misma (art. 56.1 LPI RD.Leg. 1/96). Sin embargo tendrá un derecho de exposición pública de la obra, aun en el caso de que esta no se hubiera dado a conocer al público, salvo que el autor en el momento de la enajenación del soporte al que se ha incorporado la obra hubiera retenido ese derecho (Art. 56.2 LPI RD.Leg.1/96). En el caso de que se produzca esa retención será necesario contar con el consentimiento del autor para autorizar la exposición. Ese consentimiento implicaría una cesión de los derechos de autor

---

<sup>198</sup> Ver a este respecto MARÍN LÓPEZ, J.J. (2006): *El conflicto entre el derecho moral del autor plástico y el derecho de propiedad sobre la obra*. Navarra, Aranzadi.

que, de acuerdo con lo dispuesto en el art. 45, exigiría ser recogida por escrito. Si se retiene el derecho de exposición por el autor ello le posibilitaría a autorizar o negar la exposición que se pretenda realizar.

Caso de autorizar la exposición también podría exigir un derecho de remuneración por la exposición a realizar.

Cesionario.- En la definición jurisprudencial el cesionario u organizador es la parte que tiene derecho a exponer las obras plásticas. Bercovitz Álvarez<sup>199</sup> critica la sentencia del TS de fecha 3 de junio de 1991 en su intento de definición, ya que el organizador no solamente adquiere el derecho a exponer la obra plástica sino que adquiere correlativamente la obligación de llevar a cabo la exposición. Una vez perfeccionado el contrato surgen obligaciones para las dos partes contratantes (cedente-cesionario) por lo que se puede calificar de contrato bilateral en contra de la conceptualización que realiza Roca Juan que lo caracterizaba como unilateral.

Muchas veces el organizador será una administración pública. Señala Bercovitz Álvarez que aún tratándose de una Administración, en el cumplimiento de sus obligaciones contractuales, queda sujeta al derecho privado<sup>200</sup>.

Se puede considerar que esas Administraciones no sólo estarán sujetas al derecho privado sino que también estarán sujetas a la jurisdicción civil y no a la contencioso-administrativa. El hecho de estar sujetas al derecho privado puede deducirse sin mayor dificultad de lo dispuesto en el art. 20 del RDLeg. 3/11, de 14 de noviembre, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Contratos del Sector Público. El art. 20.1 pfo. 2 señala: “Igualmente, son contratos privados los celebrados por una Administración Pública que tengan

---

<sup>199</sup> BERCOVITZ ÁLVAREZ, G.(1991): “Comentario a la sentencia del Tribunal Supremo de 3 de junio de 1991”, *Cuadernos Civitas de Jurisprudencia Civil*, págs. 739-757.

<sup>200</sup> BERCOVITZ ÁLVAREZ, G. “El contrato de exposición”, en BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R. (2009): *Tratado de contratos*, T. IV, Valencia, pág. 4.429. Cita las STS de 3-6-1983 (RJ 3288) y 24-3-1994 (RJ 2172) como fundamento de dicha afirmación.

por objeto servicios comprendidos en la categoría 6 del Anexo II<sup>201</sup>, la creación e interpretación artística y literaria o espectáculos comprendidos en la categoría 26 del mismo Anexo, y la suscripción a revistas, publicaciones periódicas y bases de datos, así como cualesquiera otros contratos distintos de los contemplados en el apartado 1 del artículo anterior” (la categoría 26 hace referencia a los servicios de esparcimiento, culturales y deportivos).

En el art. 20 LCSP se combinan el criterio subjetivo (no ser celebrado el contrato por una Administración pública) y el objetivo (contratos de las categorías 6 y 26 del Anexo II) para delimitar los contratos administrativos y los contratos privados. Respecto de estos últimos el art. 20.2 LCSP señala que se regirán, en cuanto a su preparación y adjudicación, en defecto de normas específicas, por la ley de contratos del sector público y sus disposiciones de desarrollo, y supletoriamente por las normas de derecho administrativo o, en su caso, las de derecho privado. En sus efectos y extinción se regirán por el derecho privado.

En la Sentencia de 16 de junio de 2010 de la A.P de Vizcaya (Sec. 3<sup>a</sup>) no se plantea la cuestión de si la jurisdicción civil es la competente o no para enjuiciar los hechos pese a que el contrato de encargo de obra artística para su posterior exposición en el museo es concertado entre el artista y la Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao (las instituciones fundadoras son el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Vizcaya y el gobierno Vasco<sup>202</sup>).

En otras ocasiones el organizador será una galería de arte. Se plantea el problema de calificar el contrato de exposición como de naturaleza civil o mercantil<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> El Anexo II relativo a los “Servicios a que se refería el art. 10” había sido modificado por la D.F 3<sup>a</sup> del RD 817/09, de 8 de mayo para adaptar la L. 30/07 a la Directiva 2004/18/CE. La ley 30/07 ha sido derogada por el RDLeg. 3/11, de 14 de noviembre por el que se procede a integrar en un texto único todas las modificaciones introducidas a la L.30/07.

<sup>202</sup> La sentencia señalada se recoge en el nº 7526 del Diario La Ley. Sección de jurisprudencia.

<sup>203</sup> Roca Juan consideraba que para delimitar la naturaleza mercantil o civil del contrato de exposición debería atenderse a las normas de la contratación mercantil y a lo dispuesto en el art. 2 C.com. A pesar de tener en cuenta, con carácter preferente, el art. 2 (define lo que debe de entenderse por acto de comercio y por ello el código parece inclinarse por el criterio objetivo en la delimitación del derecho mercantil)

Dado que el código de comercio no sigue un criterio unitario para delimitar el derecho mercantil considero de sumo interés lo establecido en el art. 3 de la L.3/08, de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original, cuando habla de las reventas sujetas al derecho de participación. El artículo 3 considera como profesionales del mercado del arte las salas de venta, las salas de subastas, las galerías de arte, los marchantes de obras de arte y, en general, cualquier persona que realice habitualmente actividades de intermediación en el mercado del arte.

El art. 1 C.com define al empresario individual como el que teniendo capacidad legal para ejercer el comercio se dedica a él habitualmente. La habitualidad se presume cuando disponga de un establecimiento mercantil en el que pueda realizar los actos u operaciones de comercio (art. 3 C.com). En este caso la calificación de comerciante se tiene *ad initio* sin que sea necesario haber realizado una pluralidad de actos de comercio (no es necesario la reiteración de las operaciones de comercio para ser calificado de comerciante).

Sin embargo cuando el art. 3 de la ley del derecho de participación en la reventa de obras plásticas habla de cualquier persona física o jurídica que realice habitualmente actividades de intermediación en el mercado del arte se está refiriendo a personas que pese a no disponer de un establecimiento mercantil actúan como intermediarios en el mercado del arte y por la reiteración con que lo hacen se les puede calificar como profesionales del mercado del arte. Pretende evitar que dichas personas puedan quedar excluidas de la obligación de retener el porcentaje que conlleva el derecho de participación por la sola circunstancia de actuar en el mercado de arte por cauces diferentes de los tradicionales.

---

Roca Juan se inclinaba por el criterio subjetivo cuando considera que será mercantil el contrato de exposición cuando el organizador es un comerciante (criterio subjetivo). Sin embargo considera que en el contrato de exposición es mercantil tanto cuando el exponente u organizador es comerciante como cuando el contrato de exposición tenga por objeto un acto u operación de comercio sean o no comerciantes los que intervengan en la formalización del contrato de exposición. Entiende que no será mercantil, aún cuando el organizador sea comerciante, cuando la exposición se realiza sin fin de venta o sin retribución para el organizador ya que el fin altruista excluye la profesionalidad (nota subjetiva de profesionalidad). En definitiva parece dar a entender que será mercantil cuando en el contrato intervenga un comerciante y los actos u operaciones derivados del contrato sean propios del giro o tráfico de su industria mercantil.

Para que surja el derecho de participación será necesario la concurrencia de dos elementos:

1.- La condición de profesional del mercado del arte que es el elemento subjetivo.

2.- El acto u operación de comercio (la reventa) que es el elemento objetivo. Este acto de comercio tiene como característica que lo individualiza la especulación (ánimo de obtener un lucro).

Es necesaria la concurrencia del elemento objetivo y el subjetivo. Si concurre el elemento subjetivo pero no el objetivo no surgirá el derecho de participación. Este es el caso del art. 3.3 L. 3/08 en el que pese a concurrir el elemento subjetivo (galería de arte como profesional del mercado de arte) sin embargo el elemento objetivo no concurre ya que la reventa se realizará no con ánimo de lucro sino para promocionar al artista al que previamente (con tres años de antelación como máximo) se le haya adquirido la obra. El galerista asume el riesgo de compra sin saber si logrará revender la obra y menos aún si la venderá revalorizada. La reventa no es especulativa sino promocional.

Para que el contrato de exposición pueda calificarse de mercantil es necesario que concurren dos elementos:

1.- La condición de profesional del mercado del arte (elemento subjetivo). El profesional del mercado del arte o comerciante tiene como condición para ser calificado de tal la habitualidad (art. 3.1 L. 3/08 y art. 1.1. C.com).

2.- El fin que se persigue con el contrato de exposición es la venta de las obras expuestas. Cuando la finalidad perseguida sea promocionar al artista expuesto o simplemente proporcionar al público en general la posibilidad de deleitarse con la contemplación de las obras expuestas el contrato no será mercantil. Puede suceder que aun siendo la finalidad del contrato de exposición la venta de las obras de arte no llegue a venderse ninguna. No por esta circunstancia el contrato tendrá naturaleza civil sino que mantendrá la naturaleza mercantil siempre que se haya concertado con carácter oneroso. En este caso (falta de venta) el ánimo de lucro existe. No se ha obtenido un lucro directo (porcentaje en el precio de venta para el galerista) pero si indirecto al

obtener uno o varias obras plásticas del artista expuesto que podrán ser vendidas cuando cambien las condiciones del mercado.

Sujetos personales accesorios (comisario, comunicador, diseñador y patrocinador).- La exposición es un acto de comunicación pública (art. 20.2.h) LPI). La comunicación pública supone que una pluralidad de personas puedan tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas (art. 20.1 LPI).

Para realizar el acto de comunicación pública que supone la exposición se requiere, según entiende la generalidad de los autores, la concurrencia de tres campos de conocimiento: el referido al contenido de la exposición, el relativo a la comunicación y el atinente al diseño de la exposición y montaje<sup>204</sup>.

El Reglamento de museos de titularidad estatal y del sistema español de museos aprobado por el RD. 620/1987 señala en su exposición de motivos que el reglamento diseña las áreas de trabajo de los museos de titularidad estatal, sin prejuzgar su estructura orgánica, y establece las normas básicas que los museos han de observar a fin de garantizar el cumplimiento de los fines que tienen encomendados. El art. 17 Rd. 620/87 señala que todas las funciones y servicios de los museos de titularidad estatal se integran en las áreas de conservación e investigación, difusión y administración. Dichas áreas están subordinadas a la dirección del museo. El art. 19 indica que el área de difusión atiende los aspectos relativos a la exhibición y montaje de los fondos, de tal modo que permita alcanzar los objetivos de comunicación. El párrafo segundo del art. 19 posibilita la intervención de un comunicador desde el momento en que señala que la actividad del área de difusión tendrá por finalidad el acercamiento del Museo a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, la aplicación de técnicas de comunicación y la organización de actividades complementarias.

---

<sup>204</sup> Así lo reseña GARCÍA BLANCO, A. (2009): *Op. Cit.*, págs. 74 y ss. Cita autores que mantienen esa postura, entre otros Heinich, N. y Pollack, M. Considera esta autora que esta compartimentación de funciones deriva de la propia especialización de las exposiciones. Entiende que en España el equipo técnico estaría constituido por el conservador y por el diseñador sin que el comunicador aparezca en escena. No obstante considera que la normativa establecida por los museos de titularidad estatal puede dar pie para introducir esa figura en la práctica.

El primero de los tres campos de conocimiento que presupone la exposición (contenido de la exposición) se materializa en un proyecto expositivo y en una selección de obras que van a integrar la exposición. Tradicionalmente esta función era encargada al conservador del museo. En la actualidad se realiza por el comisario. El comisario puede ser una persona integrada dentro del propio departamento de conservación del museo) o una persona ajena al museo que ofrece a éste la posibilidad de llevar a la práctica su proyecto expositivo. En todo caso el comisario asume la doble función de receptor-emisor en el proceso de comunicación lo que posibilita, tal como señalamos, el proceso de transducción.

El segundo campo de conocimiento presupone un comunicador que haga inteligible al público el mensaje que encierra la obra plástica sin que ello suponga el cercenar el carácter de obra abierta que presenta toda obra plástica (diferentes significados que la obra puede tener en cada uno de los receptores o público a quien va dirigida la exposición).

El tercero de los campos supone la existencia de un diseñador que presenta la exposición de acuerdo con unos determinados criterios expositivos (diseña el espacio expositivo en las salas de exposición a la vez que ordena con determinados criterios el conjunto de la obra plástica que se expone). De esta obligación de hacer puede surgir un derecho de propiedad intelectual para el que ordena la exposición ya que conforme al art. 12 LPI son objeto de propiedad intelectual las colecciones de obras ajenas que por la selección o disposición de sus contenidos constituyan creaciones intelectuales.

Agotadas las posibilidades que ofrecen los medios de publicidad tradicionales se pretende la promoción de las entidades financieras y empresariales a través del patrocinio de actividades culturales. Ello conlleva no sólo la publicidad de la entidad sino también el que se le vincule a la cultura lo cual redundará en su prestigio profesional. Al mismo tiempo que se publicita se beneficia de los incentivos fiscales que se ligan al patrocinio de actividades culturales. La L. 49/02 de régimen fiscal de entidades sin fines lucrativos e incentivos fiscales al mecenazgo regula en el Tit. III los convenios de

colaboración empresarial en actividades de interés general que responden a estos criterios (art. 25 L. 49/02).

Junto con el contrato de exposición será frecuente que aparezca el contrato de patrocinio publicitario entre la institución cultural y la entidad financiera. El art. 22 de la ley general de publicidad (L.34/88, de 11 de noviembre) define el contrato de patrocinio publicitario como “aquel por el que el patrocinado, a cambio de una ayuda económica para la realización de su actividad cultural se compromete a colaborar en la publicidad del patrocinador”.

La publicidad se logra mediante la inserción de su nombre comercial o logo en lugar bien visible dentro de la exposición, en los propios catálogos que se editen con ocasión de la misma o en su propia página web.

#### c. Contrato de exposición: perfeccionamiento y forma.

Roca Juan en orden a calificar el contrato de exposición como consensual o real parte de un criterio tradicional que distingue entre pacto de exponer y contrato de exposición. En el segundo caso considera que el contrato se perfecciona por la entrega de los objetos que deben ser expuestos.

Considero que el contrato de exposición es un contrato consensual que se perfecciona por el mero consentimiento siempre que quede precisado el objeto del contrato. La entrega de los objetos a exponer no supone más que la ejecución de un contrato perfeccionado.

El contrato de exposición no requiere documento público para su validez. Sin embargo, por su carácter de atípico es conveniente la plasmación por escrito para evitar posibles conflictos futuros.

#### d. El contrato de exposición: contenido.

El contenido de derechos y obligaciones del contrato de exposición se configurará por las partes en aplicación del principio de autonomía de la voluntad consagrado en el art. 1.255 C.c. La autorregulación que se den las

partes devendrá obligatoria para ellos de acuerdo con lo dispuesto en el art. 1.091 del C.c que señala que las obligaciones derivadas de los contratos tienen fuerza de ley entre las partes contratantes y deben cumplirse al tenor literal de los mismos, sin perjuicio de que deban cumplirse también todas las consecuencias que según su naturaleza sean conformes con la buena fe, el uso y la ley (art. 1.258 C.c).

El cesionario u organizador tiene como obligación principal la cesión del uso de un local por tiempo determinado. Si se centra la atención en esta obligación podría asimilarse al contrato de arrendamiento de cosa siempre que la cesión se produzca a cambio de un precio. El en arrendamiento de cosa una de las partes se obliga a dar a la otra el goce o uso de una cosa por tiempo determinado y precio cierto (art. 1.543 C.c). Sin embargo en el arrendamiento de cosas el arrendador entrega al arrendatario la cosa objeto del contrato lo que no sucede en el contrato de exposición en el que tan sólo se cede el uso. Supone una cesión de uso temporal del local sin perder su posesión y con la limitación de no poder emplear el espacio expositivo concertado para otros usos.

En el contrato de exposición existe una doble cesión de uso. Por un lado está la que el cedente realiza al cesionario u organizador. Esta cesión de uso consiste en la entrega de la obra plástica que puede realizarse gratuitamente o a título oneroso. Esta cesión de uso implica la transmisión de la posesión del cedente al cesionario. La exhibición de la obra lleva consigo una segunda cesión de uso del cesionario u organizador al cedente. Esta cesión, a diferencia de la anterior, sólo es de uso ya que la posesión la retiene el cesionario. Otra diferencia entre esas dos cesiones será que la primera es de cosa mueble mientras que la segunda es de cosa inmueble y se cede precisamente para albergar la primera. La cesión de local puede realizarse de modo gratuito o a título oneroso.

Cuando no existe contraprestación por la cesión que de sus obras realiza el cedente la doctrina entiende aplicable por analogía los preceptos del contrato de comodato (Tit. X Lib. IV Cap. I del Código civil arts. 1.740 a 1.752).

En el comodato o préstamo de uso una de las partes (en este caso el cedente) entrega a la otra (cesionario) alguna cosa no fungible (la obra de arte sería una cosa mueble no fungible en su doble acepción de no sustituible ya que es obra original ni consumible ya que no se destruye por el uso) para que use de ella por cierto tiempo y se la devuelva. Es un contrato esencialmente gratuito por lo que el comodatario (cesionario-organizador) adquiere el uso de la cosa sin que tenga que pagar una contraprestación por ella, dado que si se viera obligado a pagar cualquier tipo de emolumento el contrato perdería la condición de comodato (art. 1.741 C.c).

Vemos que según exista o no una contraprestación por la cesión del uso la doctrina considera aplicable las normas del comodato o las normas del arrendamiento. Sin embargo además de la existencia o no de contraprestación como elemento determinante para aplicar una u otra normativa considero que es fundamental tener en cuenta el carácter unilateral o bilateral de los contratos susceptibles de aplicación analógica. Lógicamente parece que podrán adaptarse mejor a las singularidades de un contrato atípico bilateral (así se conceptúa por una buena parte de la doctrina aunque no dejan de existir excepciones como Roca Juan que lo califica de contrato unilateral) las normas de un contrato bilateral (contrato de arrendamiento; contrato de depósito) que las de un contrato unilateral (comodato).

El contrato de comodato se realiza en interés únicamente del comodatario con lo que el contenido de derechos y obligaciones del comodatario viene determinado por esa circunstancia. Así se justifica que el comodatario venga obligado a satisfacer los gastos ordinarios que sean de necesidad para el uso y conservación de la cosa prestada (art. 1.743 C.c) y que no pueda repetir del comodante lo satisfecho por este concepto, a diferencia del depositario el cual tiene derecho a ser reembolsado de los gastos realizados para la conservación de la cosa depositada por parte del depositante. Este régimen más riguroso del contrato de comodato respecto de la regulación del depósito también se manifiesta en los casos de pérdida de la cosa. En el comodato el comodatario responde de la pérdida de la cosa, incluso aunque ésta suceda por caso fortuito,

en el caso de que la utilice para uso distinto de aquel para el que se hubiera entregado, en el caso de que la tenga en su poder por más tiempo del convenido (en estos dos casos el rigor con el que se expresa la norma se justifica porque el comodatario, por la vía de hecho, ha transformado el contrato de comodato en un contrato de precario<sup>205</sup>), y por último en el caso de pérdida de la cosa que se hubiera entregado tasada al comodatario.

Aun en el supuesto de que en el contrato de exposición el cedente transmita el uso de las obras plásticas sin que el organizador le satisfaga contraprestación alguna, sin embargo dado que el interés de cedente no tiene por qué circunscribirse única y exclusivamente a obtener una remuneración inmediata (el interés del cedente puede consistir en la promoción de su obra, asegurada por el prestigio de la institución en donde se va a exponer ya que el acuerdo para exponer implica una selección rigurosa de los autores y sus obras; el interés puede centrarse en una expectativa de incremento de ventas bien por la publicidad, bien por la comunicación pública que de su obra se realiza al exponerse en un museo o galería; puede consistir en una previsión de aumento de cotización de su obra como consecuencia de la difusión a través de una galería o institución de prestigio, mas cuando trasciende que el museo adquiere algunas de estas obras) considero que seguiría manteniendo su condición de bilateral con lo que deben de tener difícil encaje las normas de un contrato unilateral como es el de comodato.

Roca Juan<sup>206</sup> entiende que con ser la cesión de uso la obligación principal sin embargo el cesionario asume otras obligaciones (obligaciones de hacer)

---

<sup>205</sup> El contrato de precario se diferencia del contrato de comodato en que en el primero no se pacta la duración del préstamo ni el uso al cual va a ser destinado el objeto prestado por el prestatario por lo que el prestamista puede reclamarlo en cualquier momento, de conformidad con lo dispuesto en el art. 1.750. En este aspecto se asimila al contrato de depósito, ya que conforme al art. 1.775 del código civil el depósito debe de ser restituido al depositante cuando lo reclame, incluso aunque en el contrato se haya pactado un plazo o tiempo de terminado para la devolución. En ambos casos se trata de excepciones a la regla general que determina que la validez y el cumplimiento de los contratos no debe dejarse al arbitrio de ninguna de las partes contratantes (art. 1.256 C.c).

<sup>206</sup> ROCA JUAN, J. (1948): "El contrato de exposición", en la *Rev. Anales de la Universidad de Murcia*, Murcia, págs. 611-647. Sin embargo el contrato de arrendamiento de servicios, con el que lo asimila, no es un contrato unilateral sino bilateral, ya que surgen obligaciones para las dos partes contratantes

como la apertura y cierre de la exposición, el montaje y desmontaje de la misma, la publicidad, etc. que hacen del contrato un arrendamiento de servicios. El arrendador (cesionario) se obliga a prestar el servicio (organizar la exposición) mientras que el cedente adquiere el derecho al servicio que se obliga a pagar (1.546 C.c).

En el contrato de exposición la persona que puede o no pagar la contraprestación por exponer su obra es el cedente no el cesionario u organizador que pone los medios para que la exposición pueda llevarse a cabo.

Otro de los contratos que tanto la doctrina como la jurisprudencia consideran aplicables para subsanar las posibles lagunas que las partes puedan dejar al regular el contrato de exposición es el contrato de depósito.

El contrato de depósito viene regulado en el Tit. XI del Lib. IV del C.c (art. 1.758-1.789)

Las normas del contrato de depósito parecen pugnar con el contenido esencial del contrato de exposición ya que dentro de las obligaciones del depositario, el art. 1.767 C.c señala que este no puede servirse de la cosa depositada sin permiso expreso del depositante. Cuando el depositario tiene permiso para usar de la cosa depositada el contrato pierde el concepto de depósito y se transforma en préstamo o comodato. El organizador en el contrato de exposición no sólo tiene la obligación de custodiar las obras plástica cedida sino que tiene derecho al uso de la misma, a su exhibición bien con finalidad de venta (galerías de arte) bien para que el público en general pueda tener acceso a la cultura (museos).

El depositario no solo tiene la obligación de guarda de lo recibido en depósito sino también la de restituirlo cuando le sea pedido. Es en este punto donde presenta analogías con el contrato de exposición ya que el organizador recibe una cosa para exhibirla durante un determinado tiempo transcurrido el cual surge la obligación de devolver las cosas recibidas. Considero que en esta fase final del contrato de exposición (desde el momento en que una vez

---

terminada la exposición se hace efectiva la obligación de devolver lo expuesto) son aplicables las normas del contrato de depósito.

### **V.1 Titularidad y gestión de las instituciones de comunicación cultural.**

Señala el art. 3 del Rd. 620/87 Reglamento de museos de titularidad estatal y del sistema español de museos que: “son museos de titularidad estatal las instituciones culturales a que se refiere el art. 1 de este reglamento, que la Administración del Estado y sus organismos autónomos tengan establecidos o que creen en el futuro en cualquier lugar del territorio nacional”.

De la definición anterior se desprende que el titular del museo es aquel que lo ha creado o que caso de existir ya en el tráfico jurídico asume la titularidad respecto de esa institución cultural.

No se puede identificar titular con persona que gestiona el museo<sup>207</sup>. En algunas ocasiones coincide titular del museo con persona que gestiona el museo pero en otras muchas no. La diferencia se aprecia nítidamente en el art. 5.2 RD. 620/87 cuando dice “sin perjuicio de lo dispuesto en el párrafo anterior, la Administración del Estado puede establecer convenios con las Comunidades Autónomas para la gestión de Museos de titularidad estatal, que no alterarán su adscripción ministerial”. La posibilidad de gestión por parte de las Comunidades Autónomas de Museos de titularidad estatal a través de Convenios de gestión venía prevista ya en la CE en el art. 149.1.28 cuando determina que el Estado tiene competencia exclusiva sobre museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas.

Tal es el caso, entre otros muchos, del Museo Arqueológico de Asturias. El titular del Museo es el Estado mientras que el gestor del museo es la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias. El art. 6.5 de la Resolución de 10 de diciembre de 1991 por la que se da publicidad al Convenio entre el

---

<sup>207</sup> Así lo hace PEÑUELES I REIXACH, LI. (2208): *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*, Madrid, Marcial Pons, pág. 135 cuando dice que en algunos textos se emplea otra acepción diferente de titular del museo que él considera que es la del sujeto que gestiona el museo. Esas otras posturas entienden que por titular del museo se designa el propietario del edificio y de las colecciones.

Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias sobre la gestión del Museo Arqueológico de Asturias, de titularidad estatal, señala que: “El Ministerio de Cultura y el Principado de Asturias, en sus respectivas condiciones de administración titular y administración gestora...”. Además, en este caso, la gestión de la institución cultural no otorga la facultad reglamentaria, ya que ésta sigue perteneciendo al Estado. Así lo señala el art. 1.2 de la Resolución antes citada al decir: “la gestión se ejercerá de acuerdo con lo dispuesto en la ley de patrimonio histórico español, estatuto de autonomía y respectivas leyes de desarrollo, así como por lo previsto en el presente Convenio conservando la Administración del Estado la potestad reglamentaria en todo caso”.

Señala Concepción Barrero<sup>208</sup> que la L.8/2007, de 5 de octubre de museos y colecciones museográficas de Andalucía al determinar las fuentes de los museos de titularidad estatal gestionados por la Comunidad Autónoma de Andalucía (art. 11) indica que la gestión de dichos museos y colecciones museográficas se adecuará a lo dispuesto en el Convenio entre el Estado y la Comunidad Autónoma andaluza, siéndoles de aplicación la legislación estatal sin perjuicio de las potestades asumidas por la Comunidad Autónoma andaluza en virtud de lo dispuesto en su Estatuto de Autonomía. La L.O 2/07, de 19 de marzo, del Estatuto de Autonomía de Andalucía señala en el art. 68.2: “La Comunidad Autónoma asume competencias ejecutivas sobre los museos, bibliotecas, archivos y otras colecciones de naturaleza análoga de titularidad estatal situados en su territorio cuya gestión no se reserve el Estado, lo que comprende, en todo caso, la regulación del funcionamiento, la organización y el régimen de su personal”. Por ello en esos ámbitos regirá la legislación autonómica y no el convenio suscrito entre la Autonomía y el Estado.

Tampoco puede identificarse el titular del museo con el propietario de las colecciones que se exhiben. El art. 9 del RD 620/1987 señala que los museos

---

<sup>208</sup> BARRERO RODRÍGUEZ, C. (2009): “Algunas notas sobre el régimen jurídico de los museos de titularidad estatal y gestión autonómica en la Comunidad Autónoma de Andalucía”, *Rev. de los Museos de Andalucía*, nº 11, págs. 36-40.

de titularidad estatal pueden tener en depósito diferentes categorías de bienes. Unos pueden pertenecer a la Administración del Estado o a sus organismos autónomos (art.9.1.a), otros pueden pertenecer a la Comunidad Autónoma (art. 9.1.c) y otros a terceros (v. gr. particulares) que la administración gestora acuerde recibir mediante contrato de depósito (art.9.1.d). Por ello puede ser diferente el titular, el gestor y el propietario de los objetos que se exhiben en el museo.

Tampoco puede identificarse el titular del museo con la persona que ostenta la titularidad dominical del inmueble donde se encuentra instalado el museo. La titularidad del inmueble y la finalidad a la que se destine no resultan ser intrascendentes. Señala en este sentido Alegre Avila<sup>209</sup> que cuando la titularidad recae en las Administraciones públicas ello posibilita la aplicación de la L. 33/2003, de 3 de noviembre, del patrimonio de las Administraciones públicas para lograr una optimización de la utilización de los edificios para usos administrativos, si bien a ello se pueden poner restricciones cuando el servicio se refiere a la cultura ya que la rentabilidad queda postergada por otros criterios preferentes.

Existe una relación entre el inmueble y los objetos muebles que se exponen dentro de él ya que si el inmueble ha obtenido la declaración de interés cultural los muebles contenidos en el inmueble tendrán la misma consideración (art. 27 LPH).

El titular del museo es quien determinará la forma jurídica que adopte para su gestión. Dependiendo de la forma jurídica será uno u otro el órgano de gobierno (v. gr. caso de fundaciones el patronato).

Es diferente el órgano de gobierno del órgano directivo o director del museo. La dirección puede estar encomendada a una persona individual pero puede también estar constituida por un órgano.

---

<sup>209</sup> ALEGRE AVILA, J.M. (2006): “Público y privado en la prestación de servicios culturales: fórmulas personales, organizativas y funcionales”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 10, Madrid, págs. 71-89.

En la gestión de los museos de titularidad estatal, dependiendo del órgano directivo, se han de crear unas áreas básicas de trabajo que asuman las funciones y servicios del museo. Estas áreas básicas, de acuerdo con lo dispuesto en el art. 17 RD 620/87, son la de conservación e investigación, la de difusión y la de administración.

## V.2. El museo como servicio de interés general. Diferentes concepciones de “servicio público”.

El art. 149.2 CE tras señalar la competencia autonómica en materia de cultura, especifica que el Estado concurre en el título competencial de la cultura y considera ésta como un servicio entendido como deber y atribución esencial (art. 149.2 CE “Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial...”).

Señala Antonio Descalzo<sup>210</sup> que los museos prestan un servicio cultural. En la medida en que la prestación del servicio se efectúa por las Administraciones constituye un servicio público. Sin embargo la actividad de los museos es una actividad de interés general que puede realizarse no sólo por las Administraciones sino también por particulares. Por ello el régimen jurídico de los museos no tiene en cuenta la titularidad del museo sino el efectivo cumplimiento de los fines que tiene asignados. Ello da pie a que este autor pueda hablar, más que de servicio público, de un servicio abierto al público en la medida de que puede ser prestado por el sector privado.

Desde un punto de vista legislativo la calificación de servicio público está fuera de duda. En el ámbito de la Administración local, el art. 85 de la L. de bases de régimen local(L. 7/85, de 2 de abril) señala en su apartado 1 que “son servicios públicos locales los que prestan las entidades locales en el ámbito de sus competencias” y el art. 25 del mismo cuerpo legal señala en su apartado 2 que “el municipio ejercerá como competencias propias, en los términos de la legislación del Estado y de las Comunidades Autónomas” en materia de “promoción de la cultura y equipamientos culturales” (apartado m).

El concepto de servicio público sin embargo no es unívoco. Su delimitación no es clara ni en la legislación ni en la doctrina. Por ello nos vemos obligados a

---

<sup>210</sup> DESCALZO GONZÁLEZ, A. (2009): “Museos, archivos, libros y bibliotecas”, en *Lecciones y materiales para el estudio del derecho administrativo*. Tomo VIII .Vol. II, Madrid, Iustel.

exponer sus diferentes conceptualizaciones para después desechar las que consideremos que no se ajustan a la definición que de servicio público debe de mantenerse en la actualidad.

Un concepto amplio de servicio público es aquel que lo identifica con cualquier actividad administrativa. El origen de esta conceptualización se sitúa en la doctrina francesa, en la llamada Escuela del Servicio Público.

Frente a esta concepción amplia está una concepción restringida u objetiva que considera el servicio público como aquel cuya titularidad corresponde a una Administración y responde a una finalidad prestacional. Pero el hecho de que la titularidad corresponda a una Administración no es óbice para que la gestión pueda ser encomendada a un particular a través de un título habilitante.

Existe una tercera postura (tesis subjetiva) que mantiene que por servicio público debe de entenderse toda actividad esencial para la sociedad que ha sido reservada por ley a la exclusiva titularidad pública. En este sentido el sector público puede asumir en exclusiva (excluye toda posible intervención del sector privado) un servicio esencial cuando exista un interés general que lo justifique. A esa concepción responde el art. 128.2 CE. Es necesario que la reserva se efectúe mediante ley (*publicatio*), que se trate de servicios esenciales y que exista un interés general que motive esa intervención pública.

Dentro de esta tercera postura no dejan de existir matizaciones señalando algunos que lo característico no es que la titularidad sea exclusivamente pública (la reserva no constituye un obstáculo para que pueda existir una gestión privada del servicio esencial e incluso una titularidad privada junto con la pública) sino el obligado cumplimiento de las obligaciones de servicio público impuestas por la Administración y cuyo cumplimiento es objeto de control por ésta.

Según Herreros López la concepción de servicio público en sentido objetivo se ha ido imponiendo en nuestro ordenamiento a través del concepto servicio de interés general tomándolo, éste último, del derecho comunitario que hablaba de servicios de interés económico general ya en el Tratado de Roma de 1957 en el art. 90 pfo. 2 (actual art. 106 del TFUE). La concepción objetiva se caracteriza

no ya por la reserva exclusiva al Estado sino por la necesidad de asegurar el cumplimiento de determinadas prestaciones dentro de la competencia propia del mercado<sup>211</sup>.

La liberalización ha llevado a que servicios esenciales considerados como servicios públicos sean prestados por la empresa privada ya que resulta indiferente quien sea el titular del servicio o quien lo gestione. Lo esencial es que exista por parte de la autoridad una determinación del interés general que el servicio tiene, lo que lleva al sometimiento de obligaciones de servicio público y en ocasiones a excepcionar la aplicación de las reglas de competencia para posibilitar el cumplimiento de la misión de interés general asignada. En este sentido el apartado 2.2 del Libro Blanco de 2004 es revelador: “aun cuando la prestación de servicios de interés general puede gestionarse en concertación con el sector privado o encomendarse a empresas públicas o privadas, la definición de lo que constituyen obligaciones o misiones de servicio público sigue compitiendo a las autoridades públicas al nivel que corresponda<sup>212</sup>”.

En el Libro Blanco de 2004 se consigna como principio el alcanzar objetivos de servicio público dentro del marco de mercados abiertos y competitivos al ser compatible la existencia de un mercado interior competitivo y abierto con el desarrollo de servicios de interés general accesibles, asequibles y de calidad. En conclusión se hace compatible la libertad de empresa dentro de la economía de mercado con el servicio público, lo que posibilita la gestión de éste tanto por el sector privado como por el público a la par que resulta necesario introducir una serie de limitaciones y prohibiciones por las autoridades públicas para encauzar los servicios públicos evitando distorsiones que puedan surgir por la gestión privada.

---

<sup>211</sup> HERREROS LÓPEZ J.M. (2003): “Las transformaciones del servicio público”, *Rev. Actualidad administrativa*, nº 39, págs.931-957.

<sup>212</sup> Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Libro Blanco de los Servicios de Interés General de 12 de mayo de 2004.

La Comunicación de la Comisión sobre los servicios de interés general (incluidos los sociales) de 20 de noviembre de 2007 considera que esos servicios abarcan una amplia gama de actividades. Entiende que los servicios de interés general son servicios esenciales para la vida cotidiana de los ciudadanos y aseguran la cohesión social, económica y territorial en toda la Unión.

No existen servicios de interés general por naturaleza o esencia sino que para su delimitación se deja amplia discrecionalidad a los Estados ya que razones de tradición, geográficas, técnicas, económicas, etc. pueden influir en la concreción que cada Estado efectúe<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> Para ver la Comunicación de la Comisión sobre los servicios de interés general puede consultarse <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:52007DC0725>. Captura de página web realizada el 15 de mayo de 2017.

### **V.3. Los servicios de interés general: servicios de interés económico general y servicios no económicos.**

La comunicación de 2007 define los servicios generales como servicios, tanto económicos como no económicos, que los poderes públicos clasifican de interés general y sujetan a obligaciones específicas de servicio público<sup>214</sup>.

Según la Comunicación de la Comisión de 20 de noviembre de 2007, se pueden distinguir dos grupos de servicios de interés general tomando como criterio de delimitación de cada grupo el sometimiento o no a las normas de la UE; estos son los servicios de interés económico general y los servicios no económicos.

En los Servicios de interés económico general su prestación y organización se somete a las normas del Tratado CE sobre mercado interior y competencia. Por ello si no se ejerce una actividad económica no se aplica el derecho de competencia.

Se han excluido del ámbito de aplicación del derecho de la competencia misiones de interés general en que la actividad implica el ejercicio de prerrogativas del poder público por considerar que figuran entre las funciones esenciales del Estado (se estarían ejercitando prerrogativas del poder público que no tienen un carácter económico y que tienen como consecuencia que la entidad que actúa investida de la autoridad pública no queda sometida a las normas sobre la competencia del Tratado). La prueba de que una actividad forma parte de las misiones de interés general puede proporcionárnosla su inclusión dentro de los principios constitucionales del Estado (apartado 22 sentencia Diego Calí y Figli; asunto C-343/95 en la que se habla de misión de interés general que forma parte de las funciones esenciales del Estado).

---

<sup>214</sup> La definición que de servicio de interés general proporciona la Comunicación de 2007 no difiere mucho de la efectuada en la Comunicación sobre Los Servicios de interés general en Europa (DOCE de 26-9-1996). En la Comunicación de 1996 se dice que por servicios de interés general se designan las actividades de servicio, comerciales o no, consideradas de interés general por las autoridades públicas y sujetas por ello a obligaciones específicas del servicio público.

Los servicios no económicos no se someten a leyes concretas de la UE, ni están cubiertos por las normas del Tratado sobre mercado interior y competencia.

El art. 2 del Protocolo nº 26 sobre los servicios de interés general, anejo al Tratado de Lisboa considera que “las disposiciones de los Tratados no afectarán en modo alguno a la competencia de los Estados miembros para prestar, encargar y organizar servicios de interés general que no tengan carácter económico”.

La sujeción de una entidad al derecho comunitario de la competencia depende de su consideración como empresa. El Tratado de la Unión Europea no define que debe de entenderse por empresa. La jurisprudencia comunitaria para delimitar el concepto empresa sigue un criterio funcional. Considera que cualquier entidad que ejerza una actividad económica con independencia de su estatuto jurídico y de su modo de financiación constituye una empresa. Para concretar si una actividad es económica o no habrá que estar a la naturaleza de la actividad que desarrolla guiándose el Tribunal para realizar la delimitación por criterios relacionados con las condiciones de funcionamiento del servicio.

El criterio funcional parte del criterio comparativo cuya formulación, a su vez, arranca de la sentencia Höfner y Elser (considera una actividad como económica porque la misma no siempre ha sido ejercida por entes públicos). El criterio comparativo es fácilmente criticable desde el momento en que la iniciativa privada puede llegar a ejercer cualquier actividad y por ello ninguna actividad quedaría sustraída del sometimiento a las normas de la competencia.

La jurisprudencia comunitaria para soslayar estas críticas considera que el criterio comparativo debe de complementarse con el criterio de participación en el mercado. El tribunal equipara la participación en el mercado con el carácter económico de la actividad ejercida. Así en las sentencias Pavlov (C-180/98) y *Ambulanz Glöckner* dice: “constituye una actividad económica cualquier actividad consistente en ofrecer bienes o servicios en un determinado mercado”. Lo decisivo no es que pueda ser ejercitada por operadores privados sino que se ejerza en condiciones de mercado. Las condiciones de mercado se caracterizan

por un comportamiento que persigue fines de capitalización en vez de regirse por principios de solidaridad.

En la Comunicación de 2007 se señala que para que un servicio sea considerado actividad económica la característica esencial es que tiene que prestarse a cambio de una remuneración. El TJCE en sentencia de 20-3-1985 Asunto 41/1983 República Italiana/Comisión señaló que se considera actividad económica toda actividad, incluso sin fines lucrativos, que participe en los intercambios económicos.

La categoría jurídica de los servicios no económicos de interés general fue introducida por el art. 2 de la Directiva 2006/123/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de fecha 12-12-2006 relativa a los servicios en el mercado interior. En el art. 2 se prevé la exclusión de su campo de aplicación.

La terminología empleada no es uniforme. Unas veces se habla de servicios no económicos (Comunicación de 2007). Otras de Servicios de interés General de naturaleza no económica (Libro Blanco de los Servicios de Interés General de 2004). En ocasiones se habla de servicios de interés no económico general o de servicios no económicos de interés general.

Hay actividades de iniciativa privada en las que concurre un interés general que sirve de base para proceder a su regulación administrativa. Son servicios de interés general.

La cuestión de saber si un servicio considerado como de interés general por un Estado miembro es de naturaleza económica o no debe ser apreciado a la luz de la jurisprudencia de la Corte de Justicia, es decir caso por caso.

El tribunal de justicia sigue un criterio funcional para delimitar la actividad económica de la no económica con el problema añadido de que una misma entidad puede dedicarse tanto a actividades económicas como no económicas. En todo caso para que un servicio determinado sea considerado actividad económica será indispensable que se preste a cambio de una remuneración aunque no necesariamente tienen que pagar el servicio las personas que lo utilizan.

En el Protocolo nº 26 anexo al Tratado de Lisboa se reconoce la expresión servicios no económicos de interés general pero no se da una definición de ellos. De lo señalado anteriormente se puede concluir que los servicios no económicos de interés general forman parte de los Servicios de Interés general y no se encuentran sometidos a la competencia comunitaria.

En el Libro verde de 2003 sobre los servicios de interés general (SIG) la Comisión señala que los términos SIG y servicios de interés económico general no deben ser confundidos con la expresión servicio público.

En el Protocolo nº 26 las partes contratantes determinan disposiciones interpretativas respecto de los servicios de interés general. En este sentido señala en su art. 1 que para los servicios de interés económico general las autoridades nacionales, regionales y locales gozan de amplia discrecionalidad para prestarlos, encargarlos y organizarlos; la disparidad de necesidades de los diferentes usuarios, determinado por su ámbito geográfico, situación cultural y social determina la diversidad de los servicios de interés económico general que en todo caso deberán prestarse con un alto nivel de calidad, igualdad de trato y facilidad de acceso.

El protocolo se basa en una serie de principios<sup>215</sup> que podemos resumir en la discrecionalidad para concretar lo que consideran servicios de interés económico general (principio de discrecionalidad). En este sentido la acción de la UE debe de respetar los principios de proporcionalidad y subsidiariedad. El principio de diversidad de servicios y de necesidades (principio de diversidad). La necesidad de favorecer el desarrollo de servicios de interés económico general de calidad, seguros y asequibles. El principio de asegurar la igualdad de trato y promover el acceso universal (principio de accesibilidad universal); avalar los derechos de los usuarios lo que a menudo requiere la existencia de organismos reguladores independientes.

---

<sup>215</sup> Los principios recogidos en el Protocolo 26 vienen a coincidir con los señalados en el Libro Blanco sobre los servicios de interés general de 2004 de la Comisión. El Libro Blanco presenta un mayor desarrollo de los principios que han de regir los servicios de interés general por ser una exposición de las conclusiones a las que se ha llegado en el debate abierto sobre los servicios de interés general, iniciado ya con el Libro Verde.

Por su parte el art. 2 se refiere a los servicios de interés general que no tengan carácter económico para destacar que las disposiciones de los Tratados no afectan a las competencias de los Estados miembros para prestarlos, encargarlos y organizarlos.

El Protocolo introduce la noción de servicio de interés general en el derecho primario de la UE.

El art. 106 TFUE establece que los Estados miembros no adoptarán ni mantendrán respecto de las empresas públicas y las empresas a las que se concedan derechos especiales o exclusivos ninguna medida contraria a las normas de los Tratados. En su apartado segundo, el art. 106 señala que las empresas encargadas de la gestión de servicios de interés económico general o que tengan el carácter de monopolio fiscal quedan sometidas a las normas de los Tratados (entre ellas las de la competencia) siempre que la aplicación de esas normas no impida el cumplimiento de la misión encomendada a dichas empresas.

#### **V.4.- Jurisprudencia del TJUE respecto de los servicios de interés general.**

El art. 102 pfo. 1 del TFUE establece que “Será incompatible con el mercado interior y quedará prohibida, en la medida en que pueda afectar al comercio entre los Estados miembros, la explotación abusiva, por parte de una o más empresas, de una posición dominante en el mercado interior o en una parte sustancial del mismo”.

Este art. 102 TFUE regula los comportamientos contrarios al derecho de la competencia comunitario adoptados por las empresas por iniciativa propia y no derivados de medidas estatales, a las que le serán aplicables el art. 106 TFUE (apartado 20 del asunto C-18/88).

¿Qué debemos de entender por empresa? La Sentencia de 23-4-1991 Asunto Höfner C-41/90 señaló que en el derecho de la competencia, el concepto de empresa comprende cualquier entidad que ejerza una actividad económica con independencia de su estatuto jurídico y de su forma de financiación<sup>216</sup>.

Pero qué debe entenderse por posición dominante. En el apartado 9º de la sentencia del Tribunal de Justicia de fecha 19-5-1993 (Asunto Corbeau C-320/91) se dice que una empresa que disfruta de un monopolio legal en una parte sustancial del mercado común ocupa una posición dominante a efectos del art. 86 del Tratado (actual 102 TFUE). En el apartado 17 de la sentencia de 13-12-1991 del Tribunal de Justicia Asunto RTT C-18/88 (Régie des télégraphes et des téléphones) se señala que una empresa que disfruta de un monopolio legal puede considerarse que ocupa una posición dominante y el territorio del Estado al que se extiende el monopolio constituye una parte sustancial del mercado común.

En el apartado 11 del asunto Corbeau se señala que el hecho de que un Estado miembro cree una posición dominante mediante la concesión de

---

<sup>216</sup> Para ver la jurisprudencia <http://curia.europa.eu/juris/recherche.jsf?language=es> (captura 19-5-2017).

derechos exclusivos no es incompatible con el art. 86 (art.102 TFUE). Si lo sería si con el establecimiento del monopolio legal no se puede satisfacer la demanda (Asunto Höfner; C-41/90).

Según el apartado 31 del Asunto Job Centre C-55/96 no se infringe las normas de competencia por el mero ejercicio del derecho exclusivo sino cuando explota su posición dominante de modo abusivo, lo que concuerda con la literalidad del art. 102 TFUE.

Sólo generará responsabilidad al Estado cuando el comportamiento abusivo pueda afectar al comercio entre los Estados miembros (aunque sólo sea potencial y no efectivo) según lo señalado en el apartado 32 del Asunto C-41/90 Höfner y Elser.

De conformidad con el apartado 18 en el Asunto 18/88 (RTT) constituye un abuso a efectos del art. 86 (actual 102 TFUE) el hecho de que una empresa que goza de posición dominante en un mercado, se reserve sin necesidad objetiva, una actividad auxiliar que pudiera ser ejercida por tercera empresa en el marco de un mercado conexo, eliminando con ello todo tipo de competencia.

El art 106 (antiguo art. 90) señala en el párrafo primero la regla general: “Los Estados miembros no adoptarán ni mantendrán, respecto de las empresas públicas y aquellas empresas a las que concedan derechos especiales o exclusivos, ninguna medida contraria a las normas de los Tratados...” Por ello estas empresas están sujetas a las normas de competencia. Ello lleva a decir a algunos autores (Tomás Ramón Fernández, entre otros) que la aplicación automática de las normas de competencia ha dado al traste con la empresa pública como instrumento de política económica.

Sin embargo creemos que la injerencia de la normativa comunitaria resulta tangencial y no invasiva ya que respeta de un lado las legislaciones nacionales<sup>217</sup>, exclusivamente somete a las normas de competencia los servicios económicos de interés general para no falsear los mercados y permite soslayar

---

<sup>217</sup> El art. 36 de la Carta de los derechos fundamentales de la Unión Europea dice: “La Unión reconoce y respeta el acceso a los servicios de interés económico general, tal como disponen las legislaciones y prácticas nacionales, de conformidad con los Tratados, con el fin de promover la cohesión social y territorial de la Unión”.

la aplicación de las normas de competencia cuando éstas impidan el cumplimiento de las misiones de servicio público a las empresas encargadas de la gestión, tal como señala el párrafo 2 del Art. 106 TFUE: “las empresas encargadas de la gestión de servicios de interés económico general o que tengan el carácter de monopolio fiscal quedarán sometidas... a las normas sobre competencia en la medida en que la aplicación de dichas normas no impida... el cumplimiento de la misión específica a ellas confiada.”

En las Conclusiones al asunto C-393/92 (Almelo) se consigna que cabe no aplicar las normas sobre competencia, no sólo cuando éstas hacen imposible el cumplimiento de la misión de servicio de interés general confiada a la empresa sino cuando se ponga en peligro el equilibrio económico, de tal modo que el titular de unos derechos exclusivos puede explotar en exclusiva servicios rentables para compensar los resultados deficitarios de otro sector de su actividad.

Para reconocer que una empresa cumple un servicio económico de interés general será necesario la concurrencia de una serie de condiciones. Será necesario un acto expreso de la autoridad pública (asunto Port Mertret de 14-7-1971). Es indispensable la determinación de la naturaleza del interés a proteger. Se estudia que el impacto en el sector del mercado en el que actúe no sea distorsionante, ya que conforme al art. 106.2 en su párrafo final TFUE: “el desarrollo de los intercambios no deberá quedar afectado en forma tal que sea contrario al interés de la Unión”. Es indispensable que las especificaciones técnicas de los productos o servicios sean establecidas por los organismos independientes de la empresa que gestiona los servicios tal como se pone de manifiesto en el asunto RTT de 13-12-1991. Por último las reglas de la concurrencia deben hacer imposible el cumplimiento de la misión (no es suficiente que lo hagan difícil o complicado).

Las empresas encargadas de la gestión de servicios de interés económico general quedan sujetas a las normas sobre competencia. En la medida en que las empresas se sujetan a esas normas se prohíben las ayudas públicas a las mismas ya que podrán llegar a afectar a los intercambios comerciales entre los Estados

miembros (art. 107 TFUE) y falsear con ello la competencia. Los Estados miembros disponen de amplias facultades discrecionales a la hora de decidir sobre la conveniencia y la manera de financiar la prestación de servicios de interés económico general, tal como señala el Libro Blanco de 2004. Sin embargo la discrecionalidad no es absoluta ya que se encuentra sujeta a determinados límites marcados, entre otros, por la imposibilidad de que a través de la financiación se falsee la competencia en el mercado común. Es en el ámbito de la financiación y de la adjudicación de los contratos en donde la discrecionalidad de los Estados para definir y proyectar las funciones de los servicios de interés general guarda una estrecha relación con el derecho comunitario.

En la sentencia de 24 de julio de 2003, asunto C-280/00 *Altmark Trans* es donde el Tribunal de Justicia aborda el tema de la financiación y define los requisitos del art. 92.1 del Tratado (actual art. 107.1 TFUE).

El apartado 75 del asunto C-280/00 señala en primer lugar que debe de tratarse de una intervención del Estado o mediante fondos estatales; en segundo lugar que dicha intervención debe de poder afectar a los intercambios entre los Estados miembros; en tercer lugar la financiación debe de conferir una ventaja a la empresa beneficiaria y en cuarto lugar debe de falsear o amenazar falsear la competencia.

Si la intervención estatal es una compensación que constituye la contrapartida a las prestaciones realizadas por la empresa beneficiaria para el cumplimiento de obligaciones de servicio público, de forma que ello no se traduce en una ventaja financiera que sitúe a la empresa en una posición competitiva más favorable respecto de las empresas competidoras, tal intervención no estaría sujeta a lo dispuesto en el art. 107.1 TFUE.

Para que una compensación no sea calificada de ayuda del Estado debe de cumplir unos requisitos:

- 1.- La empresa beneficiaria debe de estar encargada de la ejecución de obligaciones de servicio público y éstas deben de estar claramente definidas.

2.- Los parámetros para el cálculo de la compensación deben establecerse con carácter previo y de forma objetiva y transparente para evitar que la compensación confiera una ventaja económica que pueda favorecer a la empresa beneficiaria respecto de las empresas competidoras. En este sentido se calificaría de ayuda del Estado la compensación de las pérdidas sufridas por una empresa sin que se hayan establecido previamente los parámetros de compensación cuando a posteriori se comprueba que la explotación de determinados servicios en el marco de la ejecución de obligaciones de servicio público no ha sido económicamente viable.

3.- La compensación no puede superar el nivel necesario para cubrir total o parcialmente los gastos ocasionados por la ejecución de las obligaciones de servicio público, teniendo en cuenta los ingresos correspondientes y un beneficio razonable por la ejecución de esas obligaciones.

4.- Cuando la empresa encargada de la ejecución de las obligaciones de servicio público no se haya elegido por un procedimiento de contratación pública que permita seleccionar al candidato que sea capaz de prestar el servicio al menor coste posible los parámetros de compensación deben de calcularse sobre la base de un análisis de los costes que una empresa media bien gestionada y adecuadamente equipada habría de soportar para ejecutar esas obligaciones teniendo en cuenta los ingresos correspondientes y un beneficio razonable.

La intervención que no cumpla uno o varios de estos requisitos debe de considerarse ayuda estatal a los efectos del art. 107.1 TFUE.

La no concesión de ayudas públicas con carácter general presenta algunas excepciones recogidas en el apartado 2 del art. 107 TFUE.

En lo que a nosotros nos interesa el apartado 3 d) del art. 107 TFUE prevé la posibilidad de ayudas destinadas a promocionar la cultura y la conservación del patrimonio cuando no alteren las condiciones de los intercambios y de la competencia.

**V.5. La Directiva 2006/123/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 12 de diciembre de 2006 relativa a los servicios en el mercado interior y su transposición en el derecho español a través de la L. 17/09, de 23 de noviembre y la L.25/09, de 22 de diciembre.**

El TFUE parte de la libertad de establecimiento y de la libertad de prestación de servicios dentro de la comunidad.

El art. 49 TFUE dice que: "... quedarán prohibidas las restricciones a la libertad de establecimiento de los nacionales de un Estado miembro en el territorio de otro Estado miembro."

Por su parte el art. 56 TFUE señala que: "...quedarán prohibidas las restricciones a la libre prestación de servicios dentro de la Unión para los nacionales de los Estados miembros establecidos en un Estado miembro que no sea el del destinatario de la prestación."

Se establece la distinción entre los prestadores de servicios que quieren establecerse en otro Estado miembro y los prestadores que desean prestar un servicio sin establecerse dentro de ese Estado.

La Directiva 2006/123/CE tiene como objetivos suprimir los obstáculos existentes para que la libertad de establecimiento y la libre prestación de servicios dentro de los Estados miembros de la Unión Europea sea una realidad. Su finalidad es pues la creación de un mercado interior de servicios.

La mayor parte de las legislaciones autonómicas en materia de museos han adaptado sus disposiciones al contenido de esta Directiva.

El apartado 8º delimita el ámbito de aplicación de la Directiva y lo restringe a los servicios sujetos a la libre competencia: "conviene que lo dispuesto en la presente Directiva sobre la libertad de establecimiento y la libre circulación de servicios se aplique siempre que las actividades de que se trate estén abiertas a la competencia y, por tanto, no se obligue a los Estados miembros ni a liberalizar servicios de interés económico general ni a privatizar entidades públicas que presten este tipo de servicios".

Asimismo el apartado 17 restringe los servicios sobre los que se aplica a aquellos que se realizan por una contraprestación económica. Este apartado dice: “los servicios de interés económico general son servicios que se realizan por una contraprestación económica, por lo que entran dentro del ámbito de aplicación de la presente Directiva. Sin embargo, determinados servicios de interés económico general...están excluidos...”.

El apartado 34 se ocupa de fijar lo que entiende por contraprestación económica o remuneración ya que considera que “...la característica de la remuneración no se da en las actividades que realiza el Estado sin contrapartida económica, o en nombre del Estado en el marco de sus obligaciones en los ámbitos social, cultural educativo y judicial... que no constituyen una actividad económica. El pago de cuotas por parte de los destinatarios, por ejemplo, las tasas...para hacer una contribución a los gastos de funcionamiento de un sistema no constituyen por sí mismo remuneración porque el servicio se sigue financiando fundamentalmente con fondos públicos. Estas actividades no responden, pues, a la definición de servicio del artículo 50 (actual art. 57) del Tratado y, por tanto, no entran en el ámbito de aplicación de la presente Directiva”.

En el apartado 70 de la Directiva 2006/123/CE delimita los servicios sobre los que se aplica y así dice que: “...los servicios solo pueden considerarse servicios de interés económico general si se prestan en ejecución de una tarea especial de interés público confiada al prestador por el Estado miembro en cuestión. Este encargo debe de hacerse por medio de uno o varios actos, cuya forma ha de determinar el Estado miembro de que se trate, y debe precisar la naturaleza concreta de la tarea especial”.

El art. 2 de la Directiva 2006/123/CE señala el ámbito de aplicación indicando en su punto 2º aquellas actividades sobre las que no se aplica. En su apartado a) señala que no se aplicará a los servicios no económicos de interés general. Por su parte el art. 4 de la Directiva 2006/123/CE define el “Servicio” como cualquier actividad económica por cuenta propia, prestada normalmente a cambio de una remuneración regulada en el art. 57 del TFUE.

De acuerdo con este artículo cuarto para conceptuar a una actividad como servicio sería necesario la concurrencia de tres requisitos: 1.- Tratarse de una actividad económica. 2.- Prestarse a cambio de una remuneración. 3.- Ser realizada por cuenta propia.

En realidad los tres requisitos quedan reducidos a dos, el remuneratorio y el ser realizado por cuenta propia. Este segundo excluye de su ámbito de aplicación los servicios por cuenta ajena (debe de realizarse al margen de un contrato de trabajo). En cuanto a la refundición de los dos restantes requisitos viene señalada ya en la Comunicación de 2007 al decir que para que un servicio se considere actividad económica la característica esencial es que tenga que prestarse a cambio de una remuneración. Entiende José Vida<sup>218</sup> que el hecho de que se requiera la existencia de una actividad económica tiene su indudable transcendencia ya que permite excluir del concepto “servicios” las prestaciones realizadas a título de liberalidad o aquellas otras en las que por decisión colectiva institucionalizada se asume el coste del servicio (servicios públicos gratuitos o servicios de interés general). Así ocurre respecto de los segundos cuando se prestan por el Estado en el marco de sus obligaciones en los ámbitos social o cultural.

El art. 57 TFUE define los servicios como las prestaciones realizadas normalmente a cambio de una remuneración.

La jurisprudencia del TJCE señala que la característica esencial de la remuneración reside en el hecho de que constituya la contrapartida económica de la prestación recibida (apartado 17 de la sentencia del Tribunal de Justicia de fecha 27 de septiembre de 1988 en el Asunto C-263/86 Estado belga/Humbel<sup>219</sup>). Asimismo en el apartado 18 señala que la remuneración no

---

<sup>218</sup> VIDA FERNÁNDEZ, J. (2010): “La transformación de los mercados de servicios en Europa: el alcance de su impacto sobre el ordenamiento jurídico”, *Cuadernos de derecho transnacional*, Vol. 2, nº 1, págs. 268-287.

<sup>219</sup> A esa jurisprudencia se refiere el Manual de transposición de la Directiva de Servicios realizado por la Comisión. Manual sobre la trasposición de la Directiva de Servicios, Luxemburgo, Oficina de publicaciones oficiales de las CE, 2007. Puede descargarse el documento en [http://ec.europa.eu/internal\\_market/services/services-dir/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/internal_market/services/services-dir/index_en.htm) (captura el 26-4-2016).

existe en el caso de los cursos impartidos en el marco del sistema educativo nacional. Al establecer y mantener tal sistema, el Estado no se propone realizar actividades remuneradas sino que cumple su misión para con la población en los ámbitos social, cultural y educativo. Por otra parte ese sistema se financia, por lo general, a través de los presupuestos públicos, y no por los alumnos y padres (en este sentido no podría calificarse de servicio tal cual lo entiende el art. 57 TFUE).

La jurisprudencia del TJCE en el ámbito del sistema educativo nacional es trasladable *mutatis mutandi* a los museos de titularidad pública porque a través de ellos se pretende que los ciudadanos tengan acceso a la cultura cumpliendo la misión que los poderes públicos tienen encomendada a este respecto (art. 9.2 y 44.1 CE<sup>220</sup>).

Refrenda la anterior conclusión el hecho de que la financiación de estas instituciones permanentes se realice, fundamentalmente, a través de las correspondientes asignaciones presupuestarias. Es decir cuando la finalidad perseguida es ofrecer un servicio a cambio de una remuneración estamos en presencia de un servicio en los términos del art. 57 TFUE.

Si, como en los museos de titularidad pública, la normativa que regula la entrada<sup>221</sup> prevé la posibilidad de acceso gratuito en determinados horarios y días de la semana y tiene en cuenta la condición de las personas que van a acceder a las instalaciones (grupos culturales, grupos educativos, etc.) no parece que la finalidad de la prestación del servicio radique en la obtención de un lucro sino en posibilitar el acceso a la cultura a todos los ciudadanos sin que el precio de entrada pueda constituirse en un obstáculo insalvable.

---

<sup>220</sup> No parece razonable que la L. foral 10/09 de museos y colecciones museográficas permanentes de Navarra fundamente, entre otras razones, en el apartado 5 de la exposición de motivos, la nueva regulación en la necesidad de acomodar las disposiciones del Cap. I Tit. III, relativo al “Reconocimiento de museos y colecciones museográficas permanentes”, a la Directiva 2006/123/CE que en su art. 2 al fijar el ámbito de aplicación dice que no resulta aplicable a los servicios de interés general no económicos, concepto en el que se debe de integrar los museos y colecciones museográficas permanentes de titularidad pública.

<sup>221</sup> Para el Museo del Prado la Resolución de 8 de agosto de 2011 del Ministerio de Cultura.

Dentro del concepto de servicios de interés general encontramos pues dos subespecies, los servicios económicos de interés general y los servicios no económicos de interés general, tal como ya dijimos. En esta segunda categoría es donde deben de encuadrarse la actividad prestacional desplegada por los museos de titularidad pública.

Según la jurisprudencia del TJCE es irrelevante que la remuneración sea abonada por el destinatario del servicio o por un tercero (Sentencia de 12 de julio de 2001 en el Asunto C-157/99 apartado 57 relativo al reintegro de gastos hospitalarios).

La L. 17/2009, de 23 de noviembre de libre acceso a las actividades de servicios y su ejercicio señala en su DF. 2ª que: “mediante esta ley se incorpora parcialmente al derecho español la Directiva 2006/123/CE del Parlamento europeo y del Consejo de 12-12-2006 relativa a los servicios en el mercado interior”.

El art. 2 de la L. 17/09 define su ámbito de aplicación y considera que se aplica a los servicios que se realizan a cambio de una contraprestación económica quedando exceptuados, entre otros, los servicios no económicos de interés general.

La L. 17/09 ha sido completada por la Ley Ómnibus de 22 de diciembre de 2009 (L. 25/09) de modificación de diversas leyes para su adaptación a la ley sobre libre acceso a las actividades de servicios y su ejercicio.

## **VI.1.- La Gestión del museo. Formas de gestión de los servicios públicos en la legislación y su traslado a las instituciones de comunicación cultural.**

Josep Ballart y Jordi Juan i Tresserras definen la gestión del patrimonio como el conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales (lo cual requiere como actividad previa la realización de una cuidadosa selección de los mismos) y un uso adecuado a las exigencias sociales contemporáneas (sin que este uso produzca su descontextualización) ya que tiene que guardar un nexo con el espacio y tiempo en que ha sido creado, es decir, supone un uso como recurso conservacionista según Aloïs Riegel<sup>222</sup>

Indica Lapointe que las funciones sobre las que incide la gestión en los museos son cinco:

1.- La planificación. Consiste en definir los objetivos y elegir los medios para conseguirlos.

2.- La organización. Permitirá determinar las competencias y las responsabilidades para llevar a cabo los objetivos.

3.- La dotación de personal.

4.- La dirección que posibilitará la coordinación de todas las actividades.

5.- El control que exigirá un seguimiento del cumplimiento del plan<sup>223</sup>.

Los museos son responsables, entre otras, de la gestión patrimonial.

En la organización de los museos de titularidad estatal, el reglamento diferencia tres áreas básicas para lograr el adecuado funcionamiento de acuerdo con sus fines. Dichas áreas básicas son las de conservación e investigación, la

---

<sup>222</sup> Con carácter general para la gestión de los museos puede verse BALLART HERNÁNDEZ, J. y TRESSERRAS, J.J. (2005): *La Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona, Ed. Ariel, (2ª ed.).

<sup>223</sup> LAPOINTE, A. (1991) : « Gestion et Musées » en *Musées et gestion*. Musée de la civilisation. Québec, págs. 26-46.

de difusión y la de administración<sup>224</sup> El área de difusión la veremos más tarde ya que es el área que mayor relación guarda con el marketing al incidir ambos (marketing y área de difusión) en la relación del museo con el público.

El área de conservación e investigación tiene como núcleo el estudio de las colecciones permanentes o estables. Estas aparecen definidas en el art. 6 RD 620/87 cuando dice que estarán constituidas por los bienes del patrimonio histórico español pertenecientes a la Administración del Estado o a sus Organismos Autónomos asignados a los museos de titularidad estatal. El área de conservación e investigación abarca la función de identificación. Dentro de las actividades que se desarrollan en esta área se encuentra la elaboración de los instrumentos de descripción precisos para el análisis de los fondos. Como instrumentos para la identificación y descripción de los fondos el reglamento señala la realización de inventarios, la catalogación (art. 12 RD. 620/87) y los registros de la colección permanente del museo, así como de los fondos recibidos en depósito (art. 10 RD 620/87).

Respecto del inventario tiene por finalidad la identificación de los fondos asignados y depositados en el museo haciendo expresa referencia a su valoración artística o científica, dando a conocer su ubicación topográfica (art. 12.1.a) RD 620/87).

El catálogo contendrá los datos relativos al estado de conservación de la pieza, tratamientos, biografía, bibliografía y demás incidencias relativas a la misma (art. 12.1.b. pfo. 2 RD 620/87). Su finalidad es la documentación y estudio de los fondos asignados y depositados en el museo en relación con su marco histórico, artístico, arqueológico, científico o técnico.

El reglamento regula, dentro del tratamiento administrativo de los fondos, la inscripción de todos los que por cualquier concepto ingresen en los museos adscritos al Ministerio de Cultura, excepto los que vayan a ser destinados al montaje de una exposición temporal. Se llevarán registros de los fondos que componen la colección permanente del museo, de los depósitos de fondos pertenecientes a la Administración del Estado o a sus Organismos Autónomos.

---

<sup>224</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, págs. 103-108

En el caso de que éstos estén asignados a otros museos de titularidad estatal no se verá por ello alterada dicha asignación y de otros depósitos de fondos cuya titularidad sea diferente (registro de colecciones permanentes y fondos en depósito).

Otra de las funciones dentro del área de conservación e investigación es la de preservación y tratamiento de los fondos del museo. El museo realizará actividades tendentes al examen técnico y analítico de los programas de preservación, rehabilitación y restauración<sup>225</sup>.

La restauración de los fondos custodiados en los museos de titularidad estatal se hará de conformidad con lo dispuesto en el art. 39 de la L. 16/85, en cuyo párrafo tercero señala que las restauraciones de los bienes respetarán las aportaciones de todas las épocas que se hayan incorporado al mismo, ya que éste se considera como un documento histórico. Por ello la eliminación de alguna de esas aportaciones tendrá carácter excepcional siempre además que concurren las circunstancias de que la aportación a suprimir vaya en demérito del bien suponiendo una degradación del mismo, y que además se posibilite con la supresión una mejor interpretación histórica del bien. Es decir que lo que no se pretende con la restauración es lograr la unidad de estilo.

Otra de las funciones dentro de esta área de conservación e investigación es el control científico de los fondos, lo que puede lograrse con la elaboración y ejecución de programas de investigación relativos a los fondos del museo. Para ello el reglamento permitirá a los investigadores la observación y estudio de los fondos no expuestos al público, así como la consulta de los catálogos (art. 23 RD.620/87).

---

<sup>225</sup> Sobre conservación en los Museos puede verse:

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1996): *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona, Ed. Ariel.

FORNIÉS MATÍAS, Z. (2011): *La climatización de los depósitos de archivos, bibliotecas y museos como método de conservación*. Gijón, Ed. Trea

GÓMEZ MARTÍN, J. (2011): *La seguridad en los museos: introducción, conceptos fundamentales y legislación*, Madrid.

JIMÉNEZ DE GARNICA, R. (2011): *La conservación preventiva durante la exposición de dibujos y pinturas sobre lienzo*. Gijón, Ed. Trea.

Otra de las actividades encuadrables en esa área es la redacción y elaboración de publicaciones relativas a sus fondos que entra de lleno en la función docente, de difusión y comunicación que el museo tiene asignada. En conclusión, este área debe de alcanzar mayor protagonismo en los tiempos actuales cuando el museo ha sufrido una transformación y ha pasado de ser un lugar de depósito a un centro de proyección cultural integrándose plenamente en los procesos comunicativos.

En el área de administración se incluyen las funciones relativas al tratamiento administrativo de los fondos del museo, la seguridad de los mismos y las funciones referentes a la gestión económico-administrativa y de régimen interior del museo.

Barry Lord y Gail Dexter Lord<sup>226</sup> mencionan cuatro tipos de organización diferente de gestión de los bienes culturales:

- 1.-Dependencia orgánica (Organizaciones dependientes).
- 2.-Dependencia con autonomía de gestión (Organizaciones autónomas).
- 3.- Organizaciones independientes no lucrativas.
- 4.- Organizaciones privadas.

Podemos hacer un somero repaso a estos cuatro tipos de organización, con indicación de las características que los individualizan.

1.- Organizaciones dependientes. Las organizaciones dependientes son las que dependen orgánicamente de un organismo de la Administración pública o de una institución social (universidad) o bien de una empresa pública o privada. Lo característico de estas organizaciones es el formar parte totalmente de la Administración, institución social o empresa. Estas organizaciones no gozan de autonomía de gestión. En derecho se traducirá en las formas de gestión directa con o sin órgano especializado.

---

<sup>226</sup> LORD, B. y LORD, G.D. (1998) : *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ariel, págs. 27-32. Puede verse con carácter general BOYLAN, P. (coord.), (2006): *Como administrar un museo. Manual práctico*. Paris, Unesco.

La financiación de estas organizaciones proviene de forma casi exclusiva del presupuesto del órgano en el que están integradas. Generalmente se trata de una asignación anual fija prevista con antelación y consignada en los presupuestos del ente en el cual se integran. No se trata de subvenciones sino de una partida del presupuesto del departamento donde están integradas. La seguridad que les proporciona el tener una partida fija en los presupuestos del ente del cual dependen tiene como contrapartida que los ingresos que generan no se destinan directamente al órgano que los ha creado sino que pasan a la organización a la que se encuentran subordinados, lo que no incentiva la creación y explotación de servicios complementarios del ente dependiente como pueden ser cafetería, tienda, etc.

La junta de gobierno o patronato de la organización dependiente tiene solamente carácter asesor y nunca toma decisiones.

Los empleados que trabajan en la organización, o bien son funcionarios (caso de que el ente del cual dependen sea una Administración) o bien son empleados de la universidad o empresa en la que se encuentran integrados.

2.- Organizaciones autónomas. Son las que dependen de un organismo tutelar (como en el caso anterior) pero tienen cierto nivel de autonomía en la gestión, la cual ejercen bajo la responsabilidad de un patronato o junta de gobierno. Este no se limita a funciones de asesoría sino que también tiene funciones de gobierno ya que es el encargado de establecer las grandes líneas de actuación del museo.

En derecho es el denominado organismo autónomo administrativo que forma parte de la Administración institucional. En la actualidad está muy extendido su uso.

La financiación se realiza a través de una subvención que a diferencia de la asignación (caso anterior) no tiene carácter fijo sino que puede variar de año en año. Esa falta de seguridad en la cuantía recibida se ve compensada por la posibilidad de disponer, en su propio beneficio, de las rentas obtenidas en el ejercicio de sus funciones.

El personal puede ser de dos tipos: funcionarios o contratados directamente por el organismo autónomo.

3.- Organizaciones independientes sin ánimo de lucro. Adoptan la forma de asociaciones o fundaciones. Están regidas por un patronato o junta. Estos son verdaderos órganos de gobierno y no meros órganos asesores.

Lo normal es que las colecciones pertenezcan a la organización. Los empleados se contratan directamente por la organización no lucrativa. La financiación es mixta de tal modo que parte de los ingresos son generados por el propio ente y otros provienen de los entes públicos.

4.- Organizaciones privadas. Son las que gestionan los bienes culturales con el propósito de obtener un beneficio empresarial. En la definición que de museo proporciona el ICOM no parece puedan encuadrarse, ya que se trata de organizaciones que explotan los bienes con el fin de obtener un lucro. La financiación es exclusivamente privada. Esta puede provenir de los propietarios o bien de los rendimientos que genera el ente en el desarrollo de su función.

Puede darse el caso de la entidad privada sea una sociedad mercantil ya que esa sociedad pudo haber constituido el museo sin ánimo lucrativo al ser una actividad secundaria de la empresa. El reglamento del registro mercantil prevé el caso de que el objeto social pueda estar integrado por varias actividades determinándose todas ellas en los Estatutos, tal como indican los Art. 117 (para las sociedades anónimas) y 178 (para las sociedades de responsabilidad limitada) del Reglamento del Registro Mercantil<sup>227</sup>.

Barry Lord y Gail Dexter Lord<sup>228</sup> señalan que la finalidad de la gestión en los museos es facilitar la toma de decisiones, lo que posibilita la consecución de la misión del museo, el cumplimiento de su mandato y la ejecución de sus objetivos a corto o largo plazo.

---

<sup>227</sup> Reglamento del Registro Mercantil aprobado por el RD. 1784/96, de 19 de julio.

<sup>228</sup> LORD, B. y LORD, G.D. (1998) : *Op. Cit.*, pág.15

La declaración de misión debe contener la finalidad del museo (por qué existe). El mandato se refiere a la delimitación, dentro del patrimonio cultural, del ámbito que constituirá el objeto de dedicación del museo.

Barry Lord habla de metas y objetivos conceptuando a las primeras como objetivos a largo plazo mientras que los segundos suponen los diferentes pasos que jalonan la consecución del objetivo a largo plazo.

Consideran que en la declaración de misión, la determinación del mandato y la fijación de objetivos y metas es necesario tener en cuenta las funciones básicas que el museo desarrolla. Agrupa las funciones en torno a dos conceptos del museo: activos y actividades. Con el primero estarían relacionadas las funciones de coleccionar, conservar y documentar, mientras que con el segundo concepto estarían relacionadas las funciones de investigar, exponer e interpretar. Una séptima función sería la de administrar. Tarea de la gestión es evaluar tanto en términos de efectividad como de eficacia el cumplimiento de esas funciones.

La función ejecutiva en la gestión del museo suele, generalmente desempeñarla el director.

Señala Barry Lord<sup>229</sup> que las funciones del director incluyen la de planificar, formular políticas o líneas de actuación para cada una de las funciones específicas de los museos, aprobar procedimientos o los diferentes pasos que hay que dar para llevar a cabo las funciones y relacionarse con otras instituciones.

Dentro de la planificación se puede diferenciar entre un plan de empresa o estratégico y un plan director. El primero tiene un período de actuación que se extiende entre los tres y los cinco años y en él se deberán recoger la misión, mandato, metas y objetivos de cada departamento dentro del museo, junto con el plan financiero. El plan director tiene un período de aplicación más dilatado en el tiempo (10 ó 20 años) y supone una mayor concreción.

---

<sup>229</sup> LORD, B. y LORD, G.D. (1998): *Op.Cit.*, págs. 62 y ss.

Dentro de los planes estratégicos se suelen hoy incluir los indicadores de comportamiento que permiten cuantificar el progreso realizado por el museo en orden a la consecución de las metas y objetivos<sup>230</sup>. Se persigue mejorar los resultados de una institución para lo que es necesario saber si los recursos del museo están bien distribuidos y si han sido empleados con el máximo aprovechamiento.

Como cabe apreciar estos autores trasladan técnicas de gestión, ya utilizadas con anterioridad en el sector público, al ámbito de los museos. Dichas técnicas deben sufrir una adaptación ya que al ser los museos instituciones que no persiguen la obtención de un lucro, la partida de beneficios es la última a tener en cuenta para medir los resultados obtenidos. El museo como institución generalmente deficitaria debe determinar el nivel de ayuda pública anual que le hará falta para poder ofrecer sus servicios.

Peter M. Jackson parte de una visión excesivamente mercantilista al considerar que los gestores de museos deben tener como objetivo prioritario la obtención del máximo valor añadido posible. Considera que el valor añadido es la diferencia entre el valor de los recursos del museo y su producto. Los resultados se evalúan dentro de un marco de rentabilidad. Para obtener el máximo valor añadido es necesario reducir al máximo el valor de los recursos. Así en el marco de la rentabilidad aparecen tres nociones básicas: economía, eficacia y eficiencia. La economía es la reducción al mínimo del coste de los recursos. La eficiencia es la relación entre el producto (servicios) y los recursos utilizados para producirlo. La eficacia es la relación entre los resultados deseados y los resultados reales.

Sin embargo la reducción al mínimo del valor de los recursos puede suponer una merma de calidad del servicio de tal modo que el que lo consume considere que no cumple la finalidad para la que se presta.

Considera Jackson que la rentabilidad plantea una doble faceta: la de reducir al mínimo el coste en los recursos y de otro lado la valoración del

---

<sup>230</sup> Un estudio de los indicadores de comportamiento se realiza por JACKSON, P. M. "Indicadores de comportamiento: promesas y escollos" en MOORE, K. (1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, págs. 237 a 259.

servicio por los usuarios. Concluye que no tiene sentido producir algo al mínimo coste si después nadie quiere utilizar el servicio. Es necesario contar con la opinión de los usuarios, aunque en la mayoría de las veces éstos no la tienen formada.

Si se considera en el marketing aplicado al museo que el producto es la experiencia del usuario, lo que es fundamental es la calidad de la experiencia. Si el museo tiene vocación de servicio público es evidente que el marco de la rentabilidad no es el adecuado para valorar los resultados de la institución museística.

Los autores anteriores, trasplantan técnicas y conceptos de un campo a otro (del campo de la empresa al de las instituciones culturales) lo que debe de producirse, al menos dentro del sistema museístico europeo, con las pertinentes adaptaciones.

Barry Lord<sup>231</sup> entiende que en cualquier parte del mundo los patronatos o juntas de gobierno asumen las responsabilidades respecto de las colecciones de los museos. El hecho de tratarse de una organización que no persigue la obtención de lucro produce un desplazamiento de la responsabilidad por las actuaciones colectivas de los patronos a la institución. Estos controlan sus líneas de actuación pero sin formularlas ya que ésta es función que corresponde al gestor. Por regla general los patronatos se dividen en diversas comisiones que posibilitan una especialización.

Señala Barry Lord que hay tres modelos de organización interna en los museos: a) la organización en pirámide jerárquica; b) la organización en matriz; c) la organización en grupos de trabajo. Tal como había señalado las funciones de un museo se agrupan en torno a tres conceptos: activos, actividades y administración (administración referida a los otros dos apartados). Esta división trimembre origina otra división igual entre el personal. Se hablaría de un personal dedicado a los activos del museo (colección, documentación y conservación), otro personal dedicado a las actividades del museo y otro

---

<sup>231</sup> LORD, B. y LORD, G.D. (1998) : *Op.Cit.*, págs. 32 y ss.

dedicado a la administración de las otras dos divisiones. Estos grupos de personal no forman compartimentos estancos sino que aparecen interrelacionados, y así en la organización en grupos se requerirá la participación de departamentos pertenecientes a las tres divisiones en un grupo de trabajo para alcanzar objetivos que de otra manera no sería posible conseguir.

Al igual que de otros campos pueden “tomarse prestadas” técnicas y conceptos con las necesarias adaptaciones, también de otras instituciones pueden extraerse ideas y directrices que sirvan para una mejor gestión de los museos de las administraciones públicas. Tal sería el caso de los museos eclesiásticos respecto de los cuales la Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos hecha en la ciudad del Vaticano en agosto de 2001 por la Comisión Pontificia para los bienes culturales de la iglesia realiza una serie de sugerencias en orden a la gestión de los mismos<sup>232</sup>.

Julián Martínez García considera en todo caso que, aparte de las funciones propias de la institución museística respecto de sus colecciones, la

---

<sup>232</sup> La Circular de agosto de 2001 se puede ver en:

[http://www.vatican.va/roman\\_curia/pontifical\\_commissions/pcchc/documents/rc\\_com\\_pcchc\\_20010815\\_funzione-musei\\_sp.html](http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html) (captura 12-5-2017).

Dentro del apartado III que lleva por rubrica “La organización del museo eclesiástico” se fija en la gestión del museo. Considera que el museo eclesiástico para desarrollar adecuadamente su función debe disponer de una gestión administrativa bien estructurada. Realiza una serie de sugerencias a tener en cuenta en la gestión de los museos de la iglesia. Así se pueden citar:

- 
- 1.- Para lograr una estabilidad del museo y consiguientemente poder realizar una planificación a largo plazo de sus actividades esenciales considera adecuado la creación de un fondo económico independiente (v. gr. una fundación).
  - 2.- Disponer de un plan económico plurianual.
  - 3.- Disponer de un balance anual con un presupuesto y un balance final articulado en partidas de entradas y salidas.
  - 4.- Dotar al museo de una forma jurídica regular y de un reglamento normativo detallado.
  - 5.- Dar una configuración jurídica a todo el personal del museo bien se trate de personal contratado o voluntario.
  - 6.- Promover la imagen del museo a través de los medios de comunicación eclesial y también local.
  - 7.- Promover y solicitar formas de colaboración con otras instituciones culturales, en particular con los museos públicos y privados.

responsabilidad derivada de la vocación de servicio público debe de primar frente a cualquier otra orientación<sup>233</sup>.

Dentro de las formas de gestión de los servicios públicos debemos diferenciar entre formas de gestión directa e indirectas.

1.- Las formas de gestión directa son:

- a) Sin organización especializada.
- b) Con organización especializada.
- c) Gestión mediante la creación de un organismo autónomo.
- d) Por medio de una entidad pública empresarial.
- e) Gestión mediante sociedades de capital íntegramente público.
- f) Por medio de una fundación.

2.- Formas de gestión indirectas:

Por concesión.

Gestión interesada.

Concierto.

Arrendamiento.

Sociedad mixta.

Consorticios.

Todas estas modalidades de gestión son las señaladas para la gestión de servicios públicos y nosotros debemos ver en qué medida son trasladables a la institución museística, dadas las especiales características que resultan de su propia definición.

Con carácter general respecto de la gestión indirecta, en el ámbito de la Administración local el art. 85.3 LBRL excluía de esa forma de gestión los servicios que implicaran ejercicio de autoridad. La supresión del párrafo 3 se ve suplida por lo dispuesto en el art. 85.2.B que en definitiva viene a decir lo mismo con otras palabras. Así señala que la forma de gestión por la que se opte debe de tener en cuenta el art. 9 del Estatuto Básico del empleado público. Este artículo señala que el ejercicio de funciones que impliquen la participación en el

---

<sup>233</sup> MARTÍNEZ GARCÍA, J. (2005): “Nuevas perspectivas de los museos ante el desafío del futuro”, *Rev. museos. es*, nº 1, pág. 24-31.

ejercicio de potestades públicas o en la salvaguarda de los intereses generales del Estado y de las Administraciones Públicas corresponde exclusivamente a los funcionarios públicos. En el ámbito estatal la Ley de contratos del sector público RDLeg. 3/11 en el art. 275 señala que la Administración podrá gestionar indirectamente, mediante contrato, los servicios de su competencia, siempre que sean susceptibles de explotación por particulares pero en ningún caso podrá prestarse por gestión indirecta los servicios que impliquen ejercicio de autoridad inherente a los poderes públicos. Asimismo el art. 8.2 de la misma ley excluye de la gestión indirecta los casos en que el servicio se atribuya a una sociedad de derecho privado cuyo capital sea exclusivamente público. Los servicios culturales, mas en concreto la gestión de museos, podrá realizarse por medio de la gestión indirecta ya que no implican ejercicio de autoridad. En este sentido señala Alegre Avila que por la amplitud con la que se conceptúa el contrato de concesión de obra pública en la ley de contratos de las Administraciones públicas (art. 220.1) es posible aplicar esta figura contractual a la realización de actividades culturales que presenten una naturaleza económica siempre que la obra pública sea soporte material imprescindible para la realización de esas actividades culturales<sup>234</sup>.

En la actualidad tras el RDLeg. 3/11, de 14 de noviembre es plenamente válida la afirmación de Alegre Ávila ya que el contrato de concesión de obra pública abarca la realización de obras (art. 6 del RDLeg. 3/11 por el que se aprueba el TR de la LCSP), la restauración de construcciones ya existentes (art. 7 RDLeg. 3/11) con inclusión, en su caso, de la realización del proyecto (art. 6.1.pfo. final RDLeg 3/11) tanto referido a la obra principal como a las accesorias de ésta a fin de que los servicios a los que sirve de soporte material se presten adecuadamente de acuerdo con las exigencias económicas y la demanda social.

Los ejemplos que cita (“obras de acondicionamiento de una cavidad natural con vistas a su explotación turística”), sin embargo, ponen de manifiesto una

---

<sup>234</sup> ALEGRE AVILA, J.M. (2009): “Observaciones para una revisión de la Ley del Patrimonio histórico español de 1985”, *Rev. Patrimonio Cultural y Derecho* nº 13, Madrid, págs. 11-18.

utilización residual. Podríamos citar otros ejemplos como las obras necesarias para la realización de un ecomuseo<sup>235</sup> o la réplica de cuevas naturales para preservar a estas últimas del deterioro por la contaminación (cueva de Altamira).

---

<sup>235</sup> El ecomuseo procede de los parques naturales regionales de Francia. Henri Rivière había siempre sentido la necesidad de crear museos al aire libre para conservar los testimonios del patrimonio arquitectónico rural francés. Según Vicente, C. (2000): La presentación del patrimonio. Barcelona, La Malla es posible distinguir tres espacios de presentación del patrimonio: 1.- los centros culturales especializados como son los museos 2.- Los centros que presentan el patrimonio in situ como los yacimientos arqueológicos, monumentos, espacios de interés natural, etc. 3.- los centros de interpretación. Jordi Juan añade a los anteriores los territorios museos (renovación conceptual de los ecomuseos).

## **VI.2. Gestión directa sin órgano y con órgano especializado:**

- a) Sin organización especializada.
- b) Con organización especializada.

Comenzaremos las formas de gestión de los museos con la gestión directa en su doble modalidad de sin o con órgano especializado.

Esta forma de gestión viene referida exclusivamente a los museos de ámbito local ya que estamos ante una forma de gestionar los servicios públicos específica del derecho local. Ni la legislación estatal (L. 6/1997, de 14 de abril, de organización y funcionamiento de la Administración del Estado<sup>236</sup>) ni la autonómica regulan la gestión directa con o sin órgano especializado como forma de gestión de sus servicios públicos. Por contra la normativa estatal relativa al régimen jurídico de la gestión de los servicios públicos locales señala esta forma de gestión (art. 100-102 del RDLeg. 781/86 TR de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local y los art. 68 a 84 del D. 17 de junio de 1955 relativo al Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales).

El art. 149.1.18 CE establece que el Estado tiene competencia exclusiva para determinar: “las bases del régimen jurídico de las Administraciones públicas” y esta expresión, según el TC (STC 25/1983) significa que es al legislador estatal al que incumbe fijar las bases relativas a los aspectos institucionales (organizativos y funcionales) y las competencias locales.

El concepto de régimen local viene, sin embargo, modulado por la garantía constitucional de la autonomía local (140 CE).

En la organización municipal confluyen tres ámbitos normativos. Por un lado está la legislación básica del Estado (art. 149.1.18 CE); por otro se encuentra la legislación de desarrollo de las Comunidades Autónomas según sus respectivos Estatutos y por último la potestad reglamentaria de los municipios.

---

<sup>236</sup> La L. 6/1997, de 14 de abril de organización y funcionamiento de la Administración General del Estado ha sido derogada por la L. 40/2015, de 1 de octubre de régimen jurídico del sector público.

Cabe plantearse si estas dos formas de gestión son igualmente aplicables a los museos. El museo presta un servicio público cultural (art. 85 L.7/85). Es un servicio público que se presta a cambio de una contraprestación económica por el usuario. Se podría calificar entonces de un servicio público cultural económico de interés general. No hay duda que tiene un componente económico desde el momento en que para acceder al servicio es necesario satisfacer una contraprestación pero ese componente económico queda relegado a un segundo plano por la importancia que tiene el interés general del servicio público. En la medida en que se trata de un servicio público no económico de interés general no le resulta de aplicación la Directiva 2006/123/CE relativa a los servicios en el mercado interior.

La duda acerca de si los museos pueden ser gestionados a través de la fórmula gestión directa con o sin órgano especializado surge por la interpretación que se ha dado al reglamento de servicios de las corporaciones locales. El art. 69 RSCL señala para la forma de gestión directa sin órgano especial de administración que serán atendidos por ella, los servicios que impliquen ejercicio de autoridad (párrafo 1º) y que no tengan un contenido económico (párrafo 2º, sensu contrario, al decir que la gestión directa sin órgano especial de administración de servicios económicos municipalizados o provincializados sólo será aplicable a los servicios que deban prestar las corporaciones locales con independencia del número de habitantes).

Si consideramos que el museo presta un servicio público cultural, su desarrollo no implica un ejercicio de autoridad por lo que, en principio, no le sería aplicable la forma de gestión directa sin órgano especializado reservado para servicios públicos cuyo ejercicio conlleva funciones de autoridad.

Como servicio público cultural de interés general y no económico, al ser el aspecto económico secundario, podría adaptarse a esa forma de gestión directa que le está vedada por no implicar su ejercicio funciones de autoridad.

El art. 70 del RSCL referido a los servicios prestados mediante gestión directa con órgano especial de administración señala que los servicios que no impliquen ejercicio de autoridad podrán ser gestionados mediante esa fórmula.

Por lo tanto la gestión del museo debería de realizarse mediante el sistema de gestión directa con órgano especializado.

El contenido económico del servicio que se presta es discutible desde el momento en que los museos, sin perseguir un lucro, pretenden llegar a la autofinanciación al considerar que el hecho de prestar un servicio público no implica que la actividad ofertada sea o devenga deficitaria. Sin embargo la legislación europea los aparta del régimen de competencia (Directiva 2006/123/CE).

Corrales Guillén<sup>237</sup> considera que la interpretación anterior dada a los art. 69-70 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales se encuentra superada tras la redacción del art. 100 del texto refundido de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local. El art. 100 dice que los servicios monopolizados en los términos del artículo 86.3 L. 7/85 podrán ser prestados por gestión directa a cargo de personal directamente dependiente en su actuación de los acuerdos y actos de los órganos de gobierno de la Corporación local.

A la vista de este artículo Corrales llega a la conclusión de que los servicios públicos de interés local son gestionables por la forma de gestión directa sin órgano especializado tengan o no un contenido económico.

a) Gestión directa sin organización especializada.- La gestión del museo se realiza por los órganos de gobierno de la Administración de que dependa de tal modo que no es una entidad independiente sino que se integra en la propia estructura orgánica de la Administración. Carece de personalidad jurídica independiente. El art. 67 Reglamento de Servicios de las Corporaciones locales (D. 17-6-1955) habla de gestión directa de servicios sin órgano especial de administración. En este caso la Corporación asume su propio riesgo sin limitación y ejerce los poderes de decisión y gestión directamente sin intermediario de ninguna clase. No tienen autonomía financiera ya que carecen

---

<sup>237</sup> CORRALES GUILLÉN, J.C. (2010): “Gestión directa (I): gestión por la propia entidad local” en *Teoría y práctica para la gestión de los servicios locales*, Madrid, La Ley, págs. 223-268.

de presupuesto propio y sus recursos se integran por la partida presupuestaria que se les asigne.

Se establece la posibilidad de nombrar un administrador del servicio que será funcionario. Este administrador no dispondrá de poder decisorio ni tendrá facultades para el manejo de caudales ya que el poder decisorio y de gestión lo ejerce la Corporación de modo exclusivo (art. 68.3 RSCL).

b) Gestión directa con organización especializada.- La legislación que regula esta forma de gestión se encuentra contenida en los arts. 101-102 del RDLeg. 781/86 TR de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local y los arts. 70 a 84 del D. 17 de junio de 1955 relativo al Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales (RSCL). En el ámbito local cuando la gestión directa de los servicios se realice mediante organización especializada tiene que constituirse un Consejo de Administración el cual propondrá al Alcalde la designación de un Gerente. La sentencia de 9-2-2001 del TSJ de Castilla y León, Burgos Contencioso administrativo Sec. 2º señala, refiriéndose a esta forma de gestión: “este sistema de gestión directa de servicios públicos está caracterizado por la existencia de unos órganos diferenciados de la Corporación Municipal en sí, que son los encargados de adoptar las decisiones para la gestión del servicio, estos órganos son el Consejo de Administración y el Gerente”. La sentencia asimismo señala que el puesto de gerente, por ser de duración temporal (máximo 10 años) y por la naturaleza de las funciones a desempeñar, no tiene porqué ser reservado a los funcionarios sino que puede venir cubierto por personal laboral.

El número y la composición del Consejo viene determinada en el art. 73.1 y 74 RSCL. En cuanto al número no podrá exceder de 5 en los municipios con población inferior a los 20.000 habitantes, ni de 9 en los que superen dicha población o en los casos de provincialización. Respecto de la composición, la mitad mas uno de sus miembros serán concejales o diputados y el resto entre las categorías a que alude el art. 57 RSCL. Este artículo hace referencia a dos categorías de personas que deben integrar la Comisión especial para la

municipalización o provincialización de los servicios, los técnicos del servicio y los representantes de los usuarios. El hecho de integrar dentro del Consejo de Administración a los representantes de los usuarios resulta acorde con los mandatos constitucionales ya que el art. 9.1 CE señala que corresponde a los poderes públicos facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social.

En la legislación se señalan dos instrumentos que han de servir para reglamentar el funcionamiento de esos órganos. Estos instrumentos de ordenación son el acuerdo de establecimiento y las ordenanzas correspondientes. Asimismo entiende que esos órganos no tienen una independencia presupuestaria sino que dentro del presupuesto único tienen sección presupuestaria propia. Tienen no obstante contabilidad propia con independencia de la general de la entidad local.

Pese a no existir una entidad independiente, con esta forma de gestión se pretende una especialización con el fin de agilizar la toma de decisiones evitando con ello la rémora que supone la consideración de cuestiones de la más variada índole.

Esta forma de gestión es aplicable fundamentalmente a museos de ámbito local de dimensiones contenidas ya que no permite una ágil gestión.

### **VI.3. Gestión directa por medio de Organismos Autónomos.**

El art. 103.1 CE señala que “la Administración Pública sirve con objetividad los intereses generales y actúa de acuerdo con los principios de eficacia, jerarquía, descentralización, desconcentración y coordinación con sometimiento pleno a la ley y al derecho”.

Una manifestación del principio de descentralización funcional es la creación de organismos autónomos como entes especializados con personalidad jurídica por medio de los cuales se pretende lograr una mayor eficacia en la gestión de un servicio público. Para sectores que requieren una gran especialización (gestión de instituciones culturales) resulta casi imprescindible la creación ex profeso de una entidad que contribuya a una mayor agilización de las actividades que tienen que desarrollar.

En el ámbito de la Administración General del Estado la regulación de los Organismos autónomos se contiene en la L. 40/15 (art. 98 a 102). En el ámbito de la Administración local la L. 57/03, de 16 de diciembre, de medidas para la modernización del gobierno local, por la que se modifica la LRBLRL, adiciona un art. 85 bis en el que se consignan las especialidades de los organismos autónomos locales y en la que se remite con carácter general a la L. 6/97 (LOFAGE) que actualmente ha sido derogada por la L. 40/15, por lo que la remisión debe entenderse hecha a esta última. La L.57/03 introduce, en el ámbito local, las entidades públicas empresariales.

En la Administración del Estado se tendía a sustituir los organismos autónomos por la Agencias Estatales. Sin embargo la L. 28/06, de 18 de julio relativa a las Agencias Estatales para la mejora de los servicios públicos ha sido también derogada por la L. 40/15. La tendencia a la sustitución se debía a la escasa autonomía de los organismos autónomos que dificultaba el cumplimiento de los fines para los que habían sido creados y diluía la responsabilidad de sus gestores en el cumplimiento de los objetivos que previamente habían sido determinados. Esa dificultad de imputación de responsabilidades a los gestores

en el cumplimiento de los objetivos había sido una de las razones para adoptar esa nueva fórmula organizativa (las agencias estatales). En las agencias estatales se partía de la premisa de fijar unos objetivos claros y se vinculaba una parte de la retribución al cumplimiento de los objetivos fijados en el contrato de gestión.

La falta de autonomía de los organismos autónomos se puede manifestar con más o menos virulencia según cuál sea la composición del consejo rector (órgano colegiado de dirección). En los estatutos se concretará la composición del consejo rector. Una composición netamente política (representación de los grupos políticos municipales) en detrimento de una composición técnica, determinará, en la mayoría de los casos, la frustración del fin para el que han sido creadas, la ineficacia del servicio público y dará al traste con la especialización que se pretende. No es otra la razón que lleva a la LRBRL a señalar en el art. 85 bis 1 b) que el titular del máximo órgano de dirección deba ser un funcionario de carrera o laboral de las administraciones públicas o un profesional del sector privado, titulados superiores en ambos casos y con más de cinco años de ejercicio profesional en el segundo caso (con esto se pretende garantizar su capacidad).

Una de las diferencias fundamentales que distingue las dos formas de gestión señaladas anteriormente (gestión directa con y sin órgano de especialización) de la forma de gestión por medio de organismos autónomos es que éstos tienen personalidad jurídica. Para que exista una persona jurídica es necesario que aparezca una entidad independiente de los elementos que la componen y que a esa entidad le sean reconocidos derechos y obligaciones que no sean derechos y obligaciones de sus miembros individualmente considerados. La personalidad jurídica es una técnica utilizada para garantizar la existencia de un centro de imputación de responsabilidad y de titularidad de potestades, derechos y obligaciones.

Si en materia de responsabilidad, la jurisprudencia de los tribunales contenciosos, la imputan al ente matriz y no al ente descentralizado están tergiversando la esencia del concepto de personalidad jurídica. Es el ente

descentralizado el que debe asumir la responsabilidad derivada de su actuación y para que ello no vaya en detrimento de tercero debe de dotársele de un patrimonio adecuado a los fines perseguidos (art. 85 bis 2 d) LRBRL).

Una constante en la normativa relativa a la Administración Institucional es la voluntad de reconducir la variedad tipológica de entes institucionales a los modelos concretados por dicha legislación. Frente a esa voluntad de estandarización se manifiesta con virulencia la creación de nuevos tipos de entes institucionales que se sujetan a su propia reglamentación.

Casos paradigmáticos son los representados por el Museo Nacional del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que aparecen constituidos en la actualidad como organismos públicos de carácter especial. Ello quiere decir que se regirán por su propia normativa, tal como establece el art. 2.2 de la L. 46/03, de 25 de noviembre relativa al Museo Nacional del Prado<sup>238</sup> (“...ejerce sus funciones con autonomía de gestión dentro de los límites establecidos por esta ley...”). El art. 87.2 de la L. 50/85, de 30 de diciembre de presupuestos generales del Estado para 1985 constituyó al Museo del Prado en un organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura. Sin embargo para facilitar la consecución de los fines que se ha propuesto, para potenciar la investigación científica, con la finalidad de mejorar el servicio público que se presta a los ciudadanos, para difundir el arte y para subvenir a la necesidad de incrementar los recursos financieros propios la L. 46/03 modifica su naturaleza jurídica (se pasa de su concepción como organismo autónomo a organismo público de carácter especial) con el fin de conseguir una mayor flexibilidad en su actuación.

El régimen jurídico nuevo, según la exposición de motivos de la L. 46/03, sigue el siguiente modelo jurídico organizativo:

Es un régimen jurídico de derecho público con posibilidad de actuación en el marco del derecho privado, con sometimiento a las normas de la ley general presupuestaria.

Sigue un régimen de personal basado en el derecho laboral.

---

<sup>238</sup> El RD. 433/04, de 12 de marzo aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado.

Se encuentra sujeto en materia de contratación a la ley de contratos de las administraciones públicas (art. 1.3 en materia de contratación para las actividades comerciales del Museo se sujeta a los principios de publicidad y concurrencia)

Tiene un régimen presupuestario específico para facilitar la gestión presupuestaria y permitir la aplicación de los recursos financieros propios a la actividad del museo.

Lluís Peñuelas i Reixach<sup>239</sup> al hablar de la organización de los museos públicos señala que ésta puede ser llevada a cabo por un organismo autónomo administrativo, por un organismo autónomo comercial, por gestión directa del museo por la administración y por último por medio de un consorcio. Señala ese autor que la llevada a cabo por un organismo autónomo administrativo estará justificada cuando se trate de servicios con un elevado nivel de actividad del que deriven un alto volumen de relaciones jurídicas, de ingresos económicos propios, etc.

Considera el autor que los organismos autónomos comerciales no son adecuados para la gestión de los museos aunque actualmente quedan sometidos a la contratación pública por lo que la única diferencia respecto de los organismos autónomos administrativos es que no están sometidos a intervención previa sino a una auditoría<sup>240</sup>.

Si la única diferencia entre los organismos autónomos administrativos y los comerciales se constriñe en la actualidad al ámbito presupuestario (RD 550/90, de 20 de abril) no vemos por qué los organismos autónomos comerciales no son

---

<sup>239</sup> PEÑUELAS i REIXACH, L. (1998): *Manual Jurídico de los Museos. Cuestiones Prácticas*. Madrid, Marcial Pons.

<sup>240</sup> La L. 6/97, de 14 de abril de organización y funcionamiento de la administración general del Estado, en el apartado XI de la Exposición de Motivos, diferenciaba dentro de los Organismo Públicos los Organismos Autónomos que realizaban funciones administrativas y se sometían al derecho público de las entidades públicas empresariales que prestaban servicios o producían bienes susceptibles de contraprestación económica y se sometían, en general, al derecho privado salvo en relación con el ejercicio de las potestades públicas. Con la LOFAGE desaparece la distinción entre Organismos Autónomos de carácter administrativo y los organismos autónomos de carácter comercial. Lluís Peñuelas i Reixach se basa en esa diferencia al hacer su clasificación. La LOFAGE ha sido derogada por la L. 40/15.

adecuados para gestionar un museo. Lo serán en la misma medida que los administrativos.

La mayor parte de organismos autónomos mercantiles se han convertido en entidades públicas empresariales. El art. 45 L.6/97 señalaba como funciones de los organismos autónomos la realización de actividades de fomento, prestacionales o de gestión de los servicios públicos. Para las entidades públicas empresariales el art. 53 L.6/97 señalaba como funciones la realización de actividades prestacionales, la gestión de servicios o la producción de bienes de interés público susceptibles de contraprestación<sup>241</sup>

Cotejando estos dos artículos Prieto Romero<sup>242</sup> dice que la elección de un tipo de ente instrumental o de otro (organismos autónomo o entidades públicas empresariales) dependerá de la naturaleza de la actividad o servicio que se pretende descentralizar y considera que quedan fuera del ámbito de la gestión de los organismos autónomos los servicios públicos que sean susceptibles de contraprestación ya que en este caso el organismo adecuado es la entidad pública empresarial o ,en su caso, la sociedad mercantil. Sin embargo, tras la reforma realizada por la L. 40/15 la diferencia entre organismo autónomo y entidad pública empresarial desaparece en gran medida. Las actividades de ambas entidades son susceptible de contraprestación económica y la enumeración de las mismas no difiere mucho (basta comparar lo dispuesto en los art. 98 L. 40/15 que se refiere a los organismos autónomos estatales y lo señalado en el art. 103 de la misma ley que se refiere a las entidades públicas empresariales de ámbito estatal.

En páginas atrás habíamos calificado el museo como un servicio público. Una buena parte de los museos se encuentran gestionados por organismos

---

<sup>241</sup> Como se ha señalado anteriormente la L. 6/97 ha sido derogada por la L.40/2015.

<sup>242</sup> PRIETO ROMERO, C. (2010): “Gestión directa (II): Organismo Autónomo local” en *Teoría y práctica para la gestión de los servicios locales*. Madrid, La Ley.

autónomos. El servicio público se presta con una contraprestación<sup>243</sup>. Esa contraprestación en algunas ocasiones se califica de precio público (Resolución de 8 de agosto de 2011 del Museo Nacional del Prado por la que se publica el Acuerdo de la Comisión permanente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado en el que se establecen los precios públicos de entrada al museo<sup>244</sup>) mientras que en otras se califica de tasas (TR de la ley reguladora de las haciendas locales aprobado por el RD Leg. 2/04, de 5 de marzo en su art. 20.4 señala que: “conforme a lo dispuesto en el apartado 1 anterior [define lo que debe entenderse por hecho imponible en las tasas], las entidades locales podrán establecer tasas por cualquier supuesto de prestación de servicios...de competencia local, y en particular por los siguientes: w) visita a los museos, exposiciones, bibliotecas, monumentos históricos o artísticos, parques zoológicos u otros centros o lugares análogos”.

Debe de determinarse si la contraprestación que se satisface por la visita al museo puede calificarse de precio público o de tasa.

La STC 185/1995, de 14 de diciembre procede a deslindar lo que debe de entenderse por tasa y precio público. En esta sentencia se resuelve el recurso de inconstitucionalidad planteado contra determinados artículos de la L. 8/1989, de 13 de abril relativa a las tasas y precios públicos. La exposición de motivos de esa ley indica que el precio público es un tipo de ingreso público en el que la relación del ente público y el particular es contractual y voluntaria para quien lo paga.

La STC 185/1995 motivó, en buena medida, la L.25/98, de 13 de julio que modifica el régimen legal de las tasas estatales y locales y reordena las prestaciones patrimoniales de carácter público.

---

<sup>243</sup> El art. 98 L.40/15 dice que los organismos autónomos estatales pueden desarrollar actividades tanto de fomento, como prestacionales, de gestión de servicios públicos o de producción de bienes de interés público, susceptibles de contraprestación.

<sup>244</sup> Esa calificación de precio público aparece refrendada, al menos nominalmente, en la actual Res. de 23 de mayo de 2016 del Museo Nacional del Prado, por la que se publica el Acuerdo de la Comisión Permanente del Real Patronato del museo del Prado, en el que se establecen los precios públicos de entrada al museo.

La Exposición de motivos de la L. 25/98 dice que para el Tribunal Constitucional, la categoría de los precios públicos, tal y como se regulan por la Ley 8/1989, de 13 de abril, han de cumplir simultáneamente dos requisitos: que el supuesto de hecho que les dé lugar se realice en forma libre y espontánea o, lo que es lo mismo, que la solicitud del servicio o actividad administrativa sea una manifestación real y efectiva de voluntad por parte del interesado y que dicho servicio o actividad no se preste por los entes de Derecho público en situación de monopolio de hecho o de derecho. De no concurrir ambas circunstancias, tales precios públicos, en cuanto comportan coactividad para los interesados, revisten la naturaleza de prestaciones patrimoniales de carácter público, cuya constitucionalidad depende del respeto al principio de legalidad.

El TR de la ley reguladora de las haciendas locales, en lo que nos interesa del museo como servicio público, indica como hecho imponible de las tasas la prestación de servicios públicos de competencia local que se refieran, afecten o beneficien a los sujetos pasivos (art. 20.1 TR LRHL) y considera que el servicio afecta o se refiere al sujeto pasivo cuando haya sido motivado por éste por sus acciones u omisiones que determinan a la entidad local a prestar los servicios (art. 20.2 TRLRHL).

Tienen la consideración de tasas la prestación de un servicio público en régimen de derecho público de competencia local que se refiera, afecte o beneficien al sujeto pasivo cuando no sean de solicitud o recepción voluntaria para los administrados, considerándose obligatorias cuando vengan impuestas por disposición legal o reglamentaria o cuando los servicios prestados sean imprescindibles para la vida del administrado, o cuando no se presten por el sector privado (monopolio público) tenga o no establecida la reserva a favor del sector público.

El que la prestación del servicio público se realice en régimen de derecho público quiere decir, según lo que señala el art. 2.2 de la L.58/03 general tributaria, que la prestación se lleva a cabo mediante cualquiera de las formas previstas en la legislación administrativa para la gestión del servicio público

(art. 85 L. 7/1985, de 2 de abril de bases de régimen local). La gestión del museo admite esas formas tal como estamos estudiando.

La consideración como tasa de la contraprestación a satisfacer por el administrado en el caso de que quiera visitar el museo pasa por la necesidad de considerar la prestación del servicio público como de solicitud o recepción obligatoria. El propio artículo 20.1 TRLRHL entiende que es obligatoria cuando se impone por disposición legal o reglamentaria o cuando sean imprescindibles para la vida del administrado o cuando se presten en régimen de monopolio por el sector público. El acceso a la cultural es un derecho (art. 44 CE) sin embargo desde el momento en que nos encontramos con un establecimiento unilateral de la obligación de pago por parte del poder público sin el concurso de la voluntad del administrado llamado a satisfacerla (STC 185/1995 FD.3) podríamos entender que es de solicitud o recepción obligatoria.

El criterio funcional consideramos que no puede ser el adecuado para determinar qué tipo de organismo autónomo debe asumir la gestión de los museos. Si nos atuviéramos al criterio funcional la entidad pública que debería asumir la gestión de los museos es la entidad pública empresarial ya que son las que tienen entre sus funciones la gestión de servicios públicos susceptibles de contraprestación y la visita al museo devenga una contraprestación que hemos calificado de tasa (tras la L. 40/15 ambas entidades pueden desarrollar sus actividades con contraprestación por lo que ya no es criterio de atribución a uno u otro ente).

Es más desde el momento en que de conformidad con el art. 24.2 del TR de la Ley Reguladora de las Haciendas locales RDLeg. 2/04, de 5 de marzo (“...el importe de las tasas por la prestación de un servicio...no podrá exceder, en su conjunto, del coste real o previsible del servicio...de que se trate o, en su defecto, del valor de la prestación recibida”) el importe de la tasa no constituye una retribución del coste concreto del servicio pero encuentra su límite máximo en ese coste real o previsible, la gestión del servicio no tiene por qué ser

deficitaria. Incluso podría reportar beneficios ya que González Pueyo<sup>245</sup> señala que el art. 149.1 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales permite que la cuantía de las tarifas (tarifas que tiene naturaleza de tasas respecto de los servicios que se presten por los organismos autónomos según el art. 155 RSCL) de los servicios públicos sean iguales, superiores o inferiores al coste del servicio según aconsejen las circunstancias sociales y económicas relevantes en orden a su prestación. De ser superior al coste se podría llegar a asimilar al régimen del mercado.

Como conclusión podemos destacar que la entrada al museo de titularidad pública tiene carácter de tasa ya que la prestación del servicio público se realiza en régimen de derecho público (es decir con las formas de gestión de los servicios públicos), afectan al sujeto pasivo ya que vienen motivadas por éste (la relación contractual administración-particular es libre y espontánea y surgirá por la voluntad de éste último), el ingreso de la contraprestación es obligatoria ya que viene establecido por ley o disposición reglamentaria y por último no se presta por el sector privado.

---

<sup>245</sup> GONZÁLEZ PUEYO, J.M<sup>a</sup>. (2010): “Aspectos económicos de los servicios públicos: precios/tarifas y la fiscalización de los servicios locales” en *Teoría y práctica para la gestión de los servicios locales*. Madrid, La Ley.

#### **VI.4. Gestión a través del sector público empresarial:**

##### **Entes públicos empresariales.**

##### **Sociedades mercantiles.**

Comprendemos dentro de esta forma de gestión la llevada a cabo tanto por los entes públicos empresariales como por las sociedades mercantiles.

Si nos atenemos al criterio de la naturaleza jurídica del ente creado la diferencia es patente. En las entidades públicas empresariales surge una entidad con personalidad jurídico-pública. Estamos en presencia de un ente que podemos calificar como de Administración. Mientras que en el caso de las sociedades mercantiles son entes con personalidad jurídica-privada que de ninguna manera pueden ser calificadas como de Administración.

##### Entes públicos empresariales

La regulación de las entidades públicas empresariales de ámbito estatal se contiene en el art. 103 a 108 L. 40/15<sup>246</sup>.

El art. 103 L. 40/15 da una definición de lo que entiende por entidades públicas empresariales. La LOFAGE diferenciaba la actividad de estas entidades de la desarrollada por los organismos autónomos. En las primeras la actividad que desarrollaban era susceptible de contraprestación mientras que en los organismos autónomos las actividades no eran susceptibles de contraprestación. Esa diferencia, con la entrada en vigor de la L. 40/15, ha desaparecido (art. 98 en relación con el art. 103 de la ley). Estas entidades aun a pesar de tener personalidad jurídico-pública se rigen por el derecho privado excepto en determinadas materias (contratación, ejercicio de potestades

---

<sup>246</sup> Con anterioridad se regulaban en los arts. 53 a 60 de la LOFAGE y existían una serie de disposiciones comunes a los organismos autónomos y las entidades públicas empresariales (arts. 61 a 64 relativos a la creación, modificación y extinción de estos organismos públicos).

públicas, formación de voluntad de su órganos y en general las señaladas en el art. 104 L. 40/15).

Las entidades públicas empresariales son creadas para la gestión descentralizada de las actividades económicas cuya permisibilidad viene fijada, con carácter general, por el art. 128.2 CE.

El museo presta un servicio público cultural, no económico, El servicio se califica de no económico desde el momento en que la contraprestación que se satisface tiene carácter secundario.

La L. 40/15 pretende reorganizar el sector público institucional. En el art. 84 da una clasificación del sector público institucional del Estado, a la vez que proscribire la creación de otro tipo de entidades diferentes de las enumeradas (art. 84.2 L. 40/15)<sup>247</sup>.

La L. 47/03, de 26 de noviembre, ley general presupuestaria diferencia dentro del sector público estatal: 1.- el sector público administrativo (encuadra dentro de este apartado a los organismos autónomos) 2.- el sector público empresarial integrado por las entidades públicas empresariales y por las sociedades mercantiles estatales y por último 3.- el sector público fundacional integrado por las fundaciones del sector público estatal.

El art. 3.1.b) LGP señala dos características que deben de cumplirse alternativamente para que los organismos públicos puedan ser encuadrados en el sector público administrativo. Será necesario que el organismo tenga como actividad principal una que no se desarrolle en régimen de mercado o bien caso de intervenir en él su financiación no provenga mayoritariamente de las contraprestaciones obtenidas por las entregas de bienes o prestaciones de servicios.

---

<sup>247</sup> La L. 40/2015, del Régimen jurídico del sector público, en su art. 84 clasifica el sector público estatal en:

- 1.- Organismos públicos, diferenciando dentro de éstos:
  - a) Organismos autónomos.
  - b) Entidades públicas empresariales.
- 2.- Autoridades administrativas independientes.
- 3.- Sociedades mercantiles estatales.
- 4.- Consorcios.
- 5.- Fundaciones del sector público.
- 6.- Fondos sin personalidad jurídica.

La primera de las dos alternativas se dará caso de que la prestación de servicios (en los museos, exposición de los fondos permanentes o temporales) se efectúe mediante una contraprestación que no cubra el coste real del servicio o que simplemente se limite a cubrir el coste sin superarlo para obtener un beneficio. En este sentido el art. 7 de la L. 8/1989, de 13 de abril de tasas y precios públicos del Estado fija el principio de equivalencia que consiste en que las tasas tenderán a cubrir el coste del servicio. La prestación de un servicio público no tiene porque ser deficitaria. El único conflicto que podría surgir por la aplicación del principio de equivalencia sería el que al tender a equiparar la contraprestación exigida con el coste real del servicio se produjese una limitación o imposibilidad de ejercicio del derecho de acceso a la cultura. La salvaguarda de este derecho se consigue con el establecimiento de la entrada gratuita al museo en horario o días determinados (v. gr. la Resolución del Ministerio de Cultura de 8 de agosto de 2011 respecto del Museo del Prado así lo establece en el art. 3.2 con la salvedad de no hacer extensible la gratuidad a las exposiciones temporales en el art. 3.3).

La segunda de las alternativas se producirá cuando la diferencia entre lo cobrado y lo que debería de cobrarse para sufragar el coste de servicio se complete a través de una partida presupuestaria de la Administración, ya que el hecho de obtener mayores rendimientos por la actividad complementaria (merchandaising) que por la principal (cobro por la exposición) sería indiferente pues lo fundamental reside en que su financiación no provenga mayoritariamente de las entregas de bienes o de las prestaciones de servicios sino de otras fuentes (v. gr. subvenciones).

Si esto es así para el sector público administrativo, sensu contrario, para que un organismo esté integrado dentro del sector público empresarial será indispensable que su actividad principal se realice en régimen de mercado o bien que su fuente principal de ingresos sean las contraprestaciones obtenidas por la prestación de servicios o la entrega de bienes.

El art. 107.3 L. 40/15 señala que las entidades público empresariales se financiarán mayoritariamente con ingresos de mercado, y entiende que esto

ocurre cuando tengan la consideración de productor de mercado de conformidad con el sistema europeo de cuentas.

Cuando un ente público empresarial realiza simultáneamente una actividad principal consistente en la adquisición, conservación, estudio, exposición y difusión del patrimonio cultural y una actividad complementaria consistente en actividades comerciales, en régimen de mercado, que estén relacionadas con sus funciones cabe preguntarse si resultará aplicable la L. 4/07, de 3 de abril de transparencia financiera que supone la transposición de la Directiva 2006/111/CE de la Comisión, de 16 de noviembre de 2006, relativa a la transparencia de las relaciones financieras entre los Estados miembros y las empresas públicas, así como a la transparencia financiera de determinadas empresas. La Directiva 2006/111/CE a su vez recoge la versión codificada de la Directiva 80/723/CEE de la Comisión, de 25 de junio.

El art. 1.2 de la L. 4/07 señala que su objeto es garantizar la transparencia de las relaciones financieras entre la Administración pública y las empresas públicas que gestionen un servicio de interés económico general cuando realice además otras actividades distintas de la anterior, actúe en régimen de competencia y reciba cualquier tipo de compensación por el servicio público. En este caso se impone la obligación de llevar cuentas separadas y de informar sobre los ingresos y costes correspondientes a cada una de las actividades y sobre los métodos de asignación empleados.

El art. 13.2 de la L. 4/07 exime de la obligación de llevanza de cuentas separadas:

1.- A las empresas que prestan servicios que no pueda afectar, de forma apreciable, al comercio entre los Estados miembros.

2.- A las empresas cuyo importe neto de la cifra de negocios en la fecha de cierre de cada uno de los dos ejercicios anteriores al de concesión de la gestión de un servicio de interés económico general, sea inferior a 40 millones de euros.

3.- A las empresas a las que se les haya confiado la gestión de servicios de interés económico general y que cualquiera que sea la compensación recibida,

ésta se haya concedido, por un período apropiado, con arreglo a un procedimiento abierto, transparente y no discriminatorio.

Ejemplo de ente público empresarial (en este caso de ámbito local) dedicado a la actividad cultural es el constituido por el Instituto de Cultura de Barcelona. Los Estatutos de dicho Instituto se aprobaron en el Pleno del Consejo Municipal del Ayuntamiento de Barcelona el 17 de junio de 2005<sup>248</sup>. El art. 3 de los Estatutos señala las funciones del Instituto. Indica que el objetivo del Instituto es desarrollar de forma directa y descentralizada los servicios y las áreas de actuación cultural siguientes:... crear, gestionar y mantener el patrimonio artístico.

Para conseguir dichos objetivos el Instituto asume la gestión y realización, entre otros, de los servicios y actividades siguientes:

1.- La planificación y gestión, cuando acontezca, de la actividad, la estructura y la administración de los museos así como la explotación de los bienes culturales resultantes.

2.- La conservación, investigación, exhibición y difusión por medio de las actividades que le son propias, de los bienes de carácter cultural, histórico, científico y artístico poniéndolos al alcance de los ciudadanos.

En el párrafo primero se señala la posibilidad de gestionar un museo a través de un ente público empresarial “Instituto de Cultura de Barcelona”. Es una forma de gestión prevista expresamente en la ley.

El párrafo segundo plantea mayores problemas interpretativos ya que está copiando, prácticamente en su literalidad, la definición que de museo dan los Estatutos del ICOM de 2007. Estos consideran el museo como una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo (art. 3).

---

<sup>248</sup> BOP de Barcelona de fecha 15-11-2005, nº 273, Anexo II, págs. 84 y ss.

Cabe entender que esa institución permanente será una entidad pública empresarial la cual adquirirá, conservará, estudiará, expondrá y difundirá el patrimonio cultural.

Dentro de las funciones del Instituto (art. 3 de los Estatutos) señala en su apartado 2 que para un mejor cumplimiento de sus finalidades y en conexión con lo que se dice en el artículo anterior (mas que el artículo anterior sería el número anterior de ese mismo artículo donde se enumeran las funciones que el Instituto está llamado a desempeñar) el Instituto podrá realizar actividades comerciales que estén relacionados con su objeto, según lo que acuerden sus órganos de gobierno.

Vemos de conformidad con lo dispuesto en el art. 3.1 y 2 que el Instituto (ente público empresarial) puede encargarse de la gestión de un museo (art. 3.1.a) y al propio tiempo de actividades comerciales para la consecución de sus fines. Resultaría aplicable la L.4/07 salvo que la compensación recibida lo sea no con carácter general sino para un determinado período de tiempo y con una concesión realizada en un procedimiento abierto.

El art. 2 señala que el Instituto se regirá por el derecho privado excepto en una serie de materias que enumera entre las cuales se encuentra el ejercicio de las potestades administrativas. Es decir aun cuando son regidas por el derecho privado les resulta aplicable el derecho público en relación con el ejercicio de potestades públicas.

El capítulo II de los Estatutos tiene por rúbrica “Funciones y Potestades”. Este capítulo II comprende dos artículos (art. 3-4). El art. 3, como hemos visto, señala las funciones del Instituto mientras que el art. 4 se dedica a la enumeración de las potestades administrativas. Dentro de las potestades administrativas señala la de otorgar permisos, licencias y concesiones; la potestad sancionadora de acuerdo con el principio de tipicidad; el ejercicio de la potestad disciplinaria respecto de los funcionarios; la concesión de subvenciones de acuerdo con lo previsto en la ley general de subvenciones; la potestad de auto organización de acuerdo con el principio de autonomía; la potestad de recaudación de ingresos de derecho público; la potestad de

investigación y recuperación de oficio de sus bienes; la de presunción de legitimidad, ejecutividad, ejecución forzosa y revisión de oficio de sus propios actos administrativos; la de inembargabilidad de sus bienes y derechos; la de determinar la exención de impuestos de la Generalitat y del Estado en los términos señalados en las leyes y en general cualquier otro potestad administrativa que las leyes atribuyan a los entes públicos empresariales.

La contradicción se manifiesta en la asunción por parte del ente público empresarial de una doble condición que en esencia parece incompatible y que determinará, a la postre, la aplicación tanto del derecho público como del derecho privado, con la disociación de su régimen jurídico y posibilidad de crear una inseguridad jurídica en el tráfico jurídico donde su actividad se desenvuelve. En este sentido se manifiesta Montoya Martín<sup>249</sup>.

Este carácter bifronte de determinados entes se manifiesta no sólo en el ámbito económico (materia delicada desde el momento en que pueden verse alteradas las condiciones del mercado) sino en otros ámbitos como el deportivo en el que no surgen dichos problemas pero dentro del asociacionismo vinculado estrechamente con el ámbito cultural como tendremos ocasión de ver al referirnos a las asociaciones<sup>250</sup>.

Sería deseable una adecuación entre la forma jurídica empleada y las actividades y fines a que está llamado a cumplir el organismo público de nueva creación, no dejando la elección de una u otra forma a la libre discrecionalidad administrativa.

---

<sup>249</sup> MONTOYA MARTÍN, E. (1996): *Las empresas públicas sometidas al derecho privado*. Madrid, Marcial Pons.

<sup>250</sup> Las federaciones deportivas son entidades asociativas privadas, sin ánimo de lucro, con personalidad jurídica y patrimonio propio e independiente de sus asociados que sin embargo ejercen funciones públicas por delegación. En este sentido la SAN de 30 de mayo de 2002 señala: "De lo expresado en el fundamento anterior cabe concluir que las federaciones deportivas son titulares de dos tipos de competencias, las propias sujetas a las normas de derecho privado, y las públicas de carácter administrativo, ejercidas por delegación cuando actúan como agentes colaboradores de la Administración pública, sometidas al derecho público y, en consecuencia revisables ante la jurisdicción contencioso administrativa".

Si bien desde un punto de vista teórico esto sería lo deseable desde un punto de vista práctico se impone la posibilidad de que forma jurídica y actividad no guarden la necesaria coordinación. Incluso desde un punto de vista legislativo esa disociación se alentaba desde el momento en que la LOFAGE señalaba en el art. 62.1.b que en los estatutos de los organismos autónomos y de las entidades públicas empresariales se deberán regular: “las funciones y competencias del Organismo, con indicación de las potestades administrativas generales que éste pueda ejercitar, y la distribución de las competencias entre los órganos de dirección, así como el rango administrativo de los mismos en el caso de los Organismos autónomos y la determinación de los órganos que, excepcionalmente, se asimilen a los de un determinado rango administrativo, en el supuesto de las entidades públicas empresariales.”

Incluso se les posibilita a los organismos autónomos y a las entidades públicas empresariales para la creación o participación en sociedades mercantiles cuando ello sea imprescindible para la consecución de los fines asignados.

¿La actividad desplegada por un museo en orden a la prestación del servicio público cumpliría con uno de estos requisitos o incluso con los dos a la vez?

¿El hecho de sujetar su actividad principal a las reglas del mercado determinaría la sujeción al régimen de competencia?

¿Sería posible gestionar un museo creando un ente público empresarial?

Para contestar a la primera pregunta sería indispensable determinar qué tipo de modelo siguen nuestros museos.

En materia de financiación de los museos se debe partir de dos modelos contrapuestos. Diferenciamos el modelo americano del modelo europeo.

La contraposición de modelos es cada vez menos evidente desde el momento en que los modelos de financiación de uno se intentan trasladar al otro tipo para lograr, en la medida de lo posible, una autarquía económica y alejarse cada vez más de las subvenciones públicas.

En el cobro o no de entrada, como método para la obtención de recursos, puede apreciarse el conflicto entre el modelo de museo entendido como

institución que presta un servicio público y el modelo de museo entendido como empresa que sin tener como fin último el ánimo de lucro (a modo de cualquier sociedad mercantil) pretende autofinanciarse recurriendo para ello a métodos que utilizan las empresas del sector privado.

Señala Francisca Hernández<sup>251</sup> que uno de los rasgos que diferencia los museos americanos de los europeos es su sistema de financiación. Distingue dentro de las fuentes de financiación las internas y las externas. Las fuentes externas las subdivide en públicas y privadas. Dentro de las fuentes externas privadas destaca por su porcentaje respecto del total, la participación de particulares a través de negocios jurídicos gratuitos tanto inter vivos (donaciones) como mortis causa (legados). Esa participación provoca una mayor osmosis entre la institución museística y la sociedad de tal modo que evita que aquélla pueda aparecer como un reducto reservado a unos pocos privilegiados con una accesibilidad restringida.

Otra partida dentro de las fuentes externas privadas viene constituida por la financiación a largo plazo que ofrecen las fundaciones a los museos. Por último dentro también de la financiación externa privada se destaca la que reciben de las empresas privadas a través de la Sponsorship en las exposiciones temporales. En este sentido es de destacar la sponsorización, proveniente de pequeñas empresas locales, respecto de exposiciones temporales en el museo de arte de Canadá<sup>252</sup>.

La financiación a través de las fuentes externas públicas se realiza por medio de las agencias federales.

Dentro de las fuentes de financiación internas destaca Francisca Hernández las que se basan en dotaciones de capital (endowments), los derechos de entrada

---

<sup>251</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2001): *Op. Cit.*, págs. 31-32

<sup>252</sup> En nuestro derecho el art. 107.2.c) de la L. 40/15 señala que: “Las entidades públicas empresariales podrán financiarse con los ingresos que se deriven de sus operaciones, obtenidos como contraprestación de sus actividades comerciales, y con los recursos económicos que provengan de las siguientes fuentes...Excepcionalmente, cuando así lo prevea la Ley de creación, podrá financiarse con los recursos económicos que provengan de las siguientes fuentes:

c) Las donaciones, legados, patrocinios y otras aportaciones de entidades privadas y de particulares”.

y las actividades comerciales que pueden desplegar (tienda). La financiación por medio de las dotaciones de capital requiere la presencia de profesionales que gestionen los activos financieros.

Señala Andy Leon<sup>253</sup> otras formas de financiación de los museos, algunas de las cuales entran en contradicción con las funciones que éstos están llamados a desempeñar. En este sentido el éxito de las tiendas dentro del propio museo ha llevado a abrir sucursales de la tienda en centros comerciales de los barrios residenciales. Al igual que si se tratase de una empresa se recurre a los derechos de propiedad industrial para lograr una diferenciación y poner de manifiesto su vinculación con la sede matriz mediante la creación de un logotipo que haga inmediatamente identificable la institución museística y sus tiendas satélites. Las tiendas contribuyen a la descentralización y a la captación de clientes en zonas diferentes a la propia ubicación del museo.

Se destaca por este autor, como formas de financiación, los catálogos de venta por correo, la propia comercialización de las listas de clientes, la concesión de licencias para la reproducción de los objetos artísticos, la publicación de CD's y libros, el alquiler de las instalaciones o de las colecciones a ciertas empresas que podrían organizar fiestas en ellas a cambio de convertirse en patrocinadoras. El alquiler de las instalaciones puede entrar en conflicto con la propia esencia del museo (en todas las definiciones aparece como característica la obligación de conservar el patrimonio cultural) y con algunas de las funciones que está llamado a desempeñar (la conservación y la realización de actividades que no resulten contrarias a los fines de la institución).

Señala otras actividades tan variopintas como la realización de conciertos o proyección de películas y que con toda probabilidad podemos afirmar que no compaginan bien con la propia esencia de un museo, al menos de la tipología del de bellas artes.

---

<sup>253</sup> LEON, A. “¿Cambistas en el templo? Museo y misión financiera” en MOORE, K.(1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, págs. 201-213.

Todas estas actividades mercantiles en la medida en que se simultaneen con la actividad de interés económico general por parte de los entes públicos empresariales darán lugar a la aplicación de la L. 4/2007, de 3 de abril, de transparencia de las relaciones financieras entre las Administraciones Públicas y las empresas públicas y de transparencia financiera de determinadas empresas.

La segunda de las preguntas planteadas (¿si el ente público empresarial sujeta la actividad principal del museo a las reglas del mercado ello determinará la sujeción al régimen de competencia?) plantea el problema de si a la actividad del museo entendida como un servicio público no económico de interés general (servicios culturales) le resulta aplicable la Directiva 2006/123/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, relativa a los servicios en el mercado interior. Dicha Directiva ha sido incorporada a nuestro ordenamiento mediante la L. 17/2009, de 23 de noviembre relativa a la libre prestación de servicios. Libre acceso a las actividades de servicios y su ejercicio<sup>254</sup>.

Excluye esta ley de su ámbito de aplicación los servicios no económicos de interés general (art. 2.2 a)). El servicio público prestado por el museo lo hemos calificado de no económico pues la contraprestación satisfecha tiene carácter secundario. La Exposición de Motivos de la ley señala que ésta se refiere únicamente a las actividades de servicios por cuenta propia que se realicen a cambio de una contraprestación económica, por lo que los servicios no económicos de interés general no están cubiertos ni por las disposiciones del Tratado de la Comunidad Europea relativas al mercado interior, ni por la Directiva 2006/123, ni tampoco por la L. 17/09. Tampoco se aplicaría a las actividades que supongan el ejercicio de autoridad pública.

Señala Corrales Guillén<sup>255</sup> que “aún tratándose de un servicio público económico el mismo puede tener el carácter de servicio público económico de

---

<sup>254</sup> La última reforma de esta disposición fue realizada por L. 20/13, de 9 de diciembre de garantía de la unidad de mercado.

<sup>255</sup> CORRALES GUILLÉN, J.C. (2010): “Gestión directa (I): gestión por la propia entidad local” en *Teoría y práctica para la gestión de los servicios locales*. La ley, Madrid, pág. 236.

interés general, en cuyo caso, el propio derecho comunitario reconoce la primacía del interés público sobre el régimen de competencia y lo exceptiona de la sujeción a dicho régimen”. En efecto la Exposición de Motivos de la Directiva señala en su número 8 que “conviene que lo dispuesto en la presente Directiva sobre la libertad de establecimiento (caso de tener abierto establecimiento en el Estado miembro en el que presta sus servicios) y la libre circulación de servicios (caso de que el agente no esté establecido en el Estado miembro en el que presta sus servicios por lo que sus actividades quedarían cubiertas por la libre circulación de servicios) se aplique siempre que las actividades de que se trate estén abiertas a la competencia y, por tanto, no se obligue a los Estados miembros ni a liberalizar servicios de interés económico general ni a privatizar entidades públicas que presten este tipo de servicios”. Mas concretamente en el número 17 señala que “la presente Directiva incluye únicamente aquellos servicios que se realizan por una contrapartida económica. Los servicios de interés general no están cubiertos por la definición del art. 50 del Tratado, por lo que no están incluidos en el ámbito de aplicación de la presente Directiva. Los servicios de interés económico general son servicios que se realizan por una contrapartida económica, por lo que están dentro del ámbito de aplicación de la presente Directiva”.

Sin embargo determinados servicios de interés económico general pueden venir exceptuados de las disposiciones sobre libre prestación de los servicios como es el caso de los servicios culturales prestados por los museos.

El Tribunal de Justicia de la Unión Europea considera que la evaluación de si determinadas actividades, en especial las que reciben financiación pública y las prestados por entidades públicas constituyen un “servicio” debe de efectuarse caso por caso atendiendo a la forma en que se prestan, organizan y financian en el Estado en cuestión. Considera asimismo que la característica de la remuneración no se da en las actividades que realiza el Estado sin contraprestación económica o en nombre del Estado en el marco de sus obligaciones en el ámbito cultural. Entiende que el pago de cuotas por parte de los usuarios (tasas) para hacer una contribución a los gastos de sostenimiento

del sistema no constituye por sí mismo remuneración ya que el servicio se sigue financiando fundamentalmente a través de fondos públicos.

#### b) Sociedades mercantiles

En el ámbito local el art. 103 del RDLeg. 781/1986 TR de las disposiciones legales vigentes en materia de régimen local y el art. 85 y 85 ter de la L. 7/1985 de bases de régimen local parten de la posibilidad de realizar la gestión directa de un servicio público mediante una sociedad mercantil.

En el ámbito estatal la regulación aparece contenida en los artículos 111 a 117 de la L. 40/15. Estos artículos no tienen carácter básico y se aplican única y exclusivamente a la Administración General del Estado<sup>256</sup>.

Las sociedades mercantiles estatales son entidades con personalidad jurídica-privada que se sujetan al derecho privado con las excepciones señaladas en el art. 113 de la L. 40/15. En su inciso final, éste artículo introduce una novedosa redacción que no dejará de plantear problemas ya que señala: “En ningún caso podrán disponer de facultades que impliquen el ejercicio de autoridad pública, sin perjuicio de que excepcionalmente la ley pueda atribuirle el ejercicio de potestades administrativas”. Señala Martín Rebollo que se trata de: “Una dicotomía que es difícil de discernir habida cuenta que la Ley no precisa qué hay que entender por facultades administrativas; un concepto que quizá quiera apuntar a gestiones de carácter material...”<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> La derogada L.6/97, Ley de organización y funcionamiento de la Administración General del Estado se refería a las sociedades mercantiles estatales en la D.A 12:

1. Las sociedades mercantiles estatales se registrarán íntegramente, cualquiera que sea su forma jurídica, por el ordenamiento jurídico privado, salvo en las materias en que les sean de aplicación la normativa presupuestaria, contable, patrimonial, de control financiero y contratación. En ningún caso podrán disponer de facultades que impliquen el ejercicio de autoridad pública.

2. Las sociedades mercantiles estatales, con forma de sociedad anónima, cuyo capital sea en su totalidad de titularidad, directa o indirecta, de la Administración General del Estado o de sus Organismos públicos, se registrarán por el título VII de la Ley del Patrimonio de las Administraciones Públicas y por el ordenamiento jurídico privado, salvo en las materias en que les sean de aplicación la normativa presupuestaria, contable, de control financiero y de contratación.

<sup>257</sup> MARTÍN REBOLLO, L. (2016): “Administración y sector público: su organización básica” en *Leyes Administrativas. Manual y normas básicas*. Navarra, Ed. Aranzadi, pág. 362.

El art. 85. Ter. 2 L. 7/85 señala que la sociedad deberá adoptar una de las formas previstas en el TR de la L. de sociedades de capital aprobado por el RDLeg. 1/10, de 2 de julio con indicación en la escritura de constitución de la parte del capital social de aportación pública.

Del art. 116 C.com cabría deducir que las sociedades mercantiles se constituyen para obtener un lucro, es decir tienen ánimo de lucro.

En la conceptualización que de los museos proporciona la legislación estatal se prescinde de la característica de que se trate de instituciones sin fin de lucro (art. 59.3 L. 16/1985 y art.1 RD 620/1987). Esta omisión diferencia las definiciones de la legislación estatal de las definiciones proporcionadas por el ICOM que en su Estatuto señala que se trata de instituciones permanentes sin finalidad lucrativa (tanto en la versión de 1974 como en la posterior de 2007). Respecto de la legislación de las Comunidades Autónomas una buena parte de ellas recoge esta nota como esencial a la definición de museo. Sin embargo otras prescinden de ella (Cantabria, Andalucía, Castilla-La Mancha, etc.).

¿Es posible gestionar una institución sin fin lucrativo (museo) a través de un ente (sociedad mercantil) que persigue fines lucrativos?

La doctrina tradicional, siguiendo la literalidad de los art. 1.665 del Código civil “...con ánimo de partir entre si las ganancias” y 116 del código de comercio “...para obtener lucro” consideraba como requisito esencial del contrato de sociedad la constitución de ésta para perseguir una ganancia o lucro.

Sin embargo como señala Cándido Paz-Ares<sup>258</sup> frente a esta concepción tradicional existe otra más reciente que considera que el fin lucrativo sería el fin común usual pero no el fin común esencial del contrato de sociedad por lo que podría existir una sociedad que no persiguiese la obtención de ganancias sin dejar de ser verdadera sociedad.

Desde un punto de vista legislativo se ha prescindido del elemento del ánimo de lucro en determinados tipos de sociedades como las agrupaciones de interés económico (art.3 LAIE), las cooperativas (art. 1 LGC) y las mutuas de

---

<sup>258</sup> PAZ-ARES, J.C. en URÍA-MENÉNDEZ (2006): *Curso de derecho mercantil*. Madrid, Tomo I, págs. 471 y ss.

seguros (art. 10 de la Ley de ordenación y supervisión de los seguros privados). Es decir el ánimo de lucro no se considera como elemento individualizante de la sociedad como anteriormente lo era. Según Paz-Ares ello ha tenido lugar como consecuencia de la despolitización del derecho de asociación (art. 22 CE). Con anterioridad al precepto constitucional, el ánimo de lucro servía para diferenciar las asociaciones de las sociedades (estas últimas siempre perseguían la obtención de un lucro). Existía recelo respecto de las asociaciones constituidas sin una finalidad negocial, lo que hacía indispensable someterlas a un férreo control. Introducida la libertad de asociación, el ánimo de lucro como elemento diferenciador de las sociedades frente a las asociaciones carece de importancia.

En la teoría general de la contratación se diferencian los elementos esenciales del contrato de los elementos accidentales. El art. 1261 del código civil señala como elementos esenciales del contrato el consentimiento, el objeto y la causa. La causa eficiente o final del contrato de sociedad es la persecución de un fin común. Ese fin común puede ser la obtención de un lucro. Es decir la causa eficiente no se identifica sin mas con el ánimo de lucro.

Señala Paz-Ares que el objeto social se encuentra en relación de instrumentalidad con el fin común. El objeto social, cuya determinación viene impuesta en los estatutos de la sociedad, es la actividad que ésta desplegará para la consecución del fin común. La determinación del objeto social vendría limitada por los límites que se señalan genéricamente al principio de autonomía de la voluntad en el art. 1255 del código civil (las partes pueden establecer los pactos cláusulas y condiciones que tengan por conveniente siempre que no sean contrarias a las leyes, a la moral o al orden público).

El art. 117 RRM, respecto de las sociedades anónimas, señala que el objeto social se hará constar en los estatutos determinando las actividades que lo integren sin que en ningún caso pueda incluirse como parte del objeto social actividades delimitadas genéricamente. En este sentido la STS de 8 de febrero de 2007 (RJ 2007/959) señala que: “El sistema actual reglamentario se caracteriza por exigir que se expresen las actividades que integran el objeto social, separándose del anterior en la adición del término «genéricas» en el

apartado 3, y en que se sustituye el texto del apartado 1 en el que se decía (art. 117.1) que «el objeto social se hará constar en los estatutos por medio de la determinación precisa y sumaria de las actividades que lo integren», por el antes expuesto de «determinando las actividades que lo integren». Con arreglo al nuevo texto no se exige la enumeración «precisa y sumaria», pero debe quedar delimitado el ámbito de la actividad principal o actividades principales, sean homogéneas o heterogéneas. Debe quedar explicitado perfectamente el espacio en que habrá de desenvolverse la actuación de la sociedad, que equivale a la definición estatutaria del objeto social, con independencia de que no se produzca el efectivo desenvolvimiento posterior de todas las actividades en él comprendidas. El objeto social configura el ámbito del poder de los administradores, y así lo establece el art. 129.1 LSA, con arreglo al que «la representación se extenderá a todos los actos comprendidos en el objeto social delimitado en los estatutos». La operatividad en el tráfico jurídico de las distintas actividades puede ser simultánea o progresiva, y puede tener una u otra intensidad, o incluso interrupción, por quedando modo alguno, pueden los administradores acordar una reducción de actividades principales que implique un cercenamiento del objeto social, lo que sólo podrá ser efectuado por la Junta General en los términos establecidos en la Ley y en los Estatutos”.

Las sociedades con responsabilidad limitada (S.A/SRL) tienen siempre carácter mercantil cualquiera que sea el objeto a que se dediquen (son mercantiles por la forma). Tienen por ello la consideración de empresarios quedando sujetas a su estatuto jurídico.

En el art. 178 del RRM desaparece la exigencia de precisión que se establecía en el art. 117 del RRM en relación con el art. 174.3.

Si el objeto social puede venir integrado por diferentes actividades la sociedad, con independencia de sus actividades mercantiles, podrá tener la actividad consistente en la gestión de un museo siempre que esta actividad aparezca suficientemente delimitada y se trate de la actividad principal.

El hecho de adoptar la forma jurídica de sociedad mercantil con responsabilidad limitada (SRL o SA) y tener dentro de su objeto social

actividades que supongan actividades económicas no implica que exista una antinomia irreductible que ataque frontalmente la esencia del museo como institución permanente sin ánimo de lucro. Para que se produzca la coordinación de dos realidades aparentemente contrapuestas (ausencia de finalidad lucrativa y ejercicio de explotaciones económicas por la entidad que se ha calificado de entidad sin fin lucrativo) será necesario que se cumplan una serie de condiciones establecidas por las leyes.

Esas condiciones se concretan en cuatro afirmaciones:

1.- La actividad que suponga una explotación económica por parte de la sociedad participada por la Administración tiene que tener un carácter complementario respecto de la actividad principal que será la prestación de un servicio público de interés general (cultural en este caso).

2.- Los rendimientos obtenidos en la explotación económica deben ser reinvertidos en la sociedad.

3.- Los rendimientos obtenidos por la explotación económica no superarán a los ingresos totales de la sociedad.

4.- Las actividades que impliquen el ejercicio de una explotación económica no deben de ser ajenas (deben de estar relacionadas con la actividad principal) ya que deben de contribuir a la realización del fin de interés cultural que constituye su actividad principal.

La segunda de estas condiciones tiene que ver con la interpretación que se ha dado a la expresión “ánimo de lucro” considerando la jurisprudencia que aún en el caso de obtención de ganancias por el desarrollo de una explotación económica ello no implica el ánimo de lucro siempre que los rendimientos obtenidos se reinviertan en la entidad que los ha logrado y que por tanto no sean objeto de distribución entre sus miembros. En este sentido la STS 22 de noviembre de 2011 (RJ 2012/2392):

“...lo cierto es que los propios Estatutos prevén (artículo 36.2 sobre régimen económico) que las posibles rentas de las actividades económicas se deberán de aplicar a la conservación y el desarrollo de sus objetivos sociales; es por ello por lo que ha de entenderse que los ingresos obtenidos por la entidad

recurrente como consecuencia del cumplimiento de su objeto social se reinvierten en la consecución del fomento, práctica y difusión de la actividad deportiva. Dicho precepto establece que en ningún momento pueden repartirse beneficios entre sus asociados y directivos, tampoco los miembros de la Junta Directiva podrán obtener compensación económica alguna a consecuencia del cargo que ejercen (artículo 9.8 de los Estatutos). No podemos compartir con la Agencia Tributaria que la actividad que desarrolla la parte recurrente responda a una explotación económica de prestación de servicios, de naturaleza privada y particular, y no de interés general, toda vez que hemos de convenir con la asociación recurrente en que lo determinante no es la obtención de un beneficio económico, sino el destino al que éste va dirigido, ya que el Club de referencia al reinvertir los recursos económicos, precisamente lo que permite y facilita es el cumplimiento de los objetivos sociales. Es cierto, como señala la Sentencia de instancia, que no cabe equiparar interés general con gratuidad o ausencia de ánimo de lucro, habida cuenta de que, como indicábamos anteriormente, no existe una equivalencia entre ánimo de lucro y contraprestación por servicios prestados, en línea con lo dispuesto en la Ley 49/2002 de Régimen Fiscal de las Entidades sin Fines Lucrativos y de los Incentivos Fiscales al Mecenazgo, que establece como uno de los requisitos para que las entidades sin fines lucrativos sean conceptuadas como tales, el que destinen a la realización de dichos fines al menos el 70% de las rentas e ingresos procedentes de las explotaciones económicas que desarrollen. En consecuencia, no cabe entender que la prestación onerosa de un servicio conduzca necesariamente a conceptuar que la asociación que lo presta carezca de interés general, por cuanto que para ello habrá que tener en cuenta las actividades que realiza para el cumplimiento de su objeto social, si éstas redundan en beneficio de la colectividad, y del destino al que se aplican los ingresos que la entidad pudiera obtener”.

Las cuatro condiciones señaladas anteriormente pueden deducirse, entre otras, de la L. 49/2002, de 23 de diciembre, ley de régimen fiscal de entidades sin fines lucrativos e incentivos fiscales al mecenazgo (esta ley comprende dentro de su regulación a las fundaciones y a las asociaciones declaradas de

utilidad pública). La L. 49/02 (derogó el Título II de la L. 30/94, de 24 de noviembre, ley de fundaciones) indica en su art. 3 (sustituye al art. 42.2 L.30/94) que son consideradas como entidades sin fines lucrativos las que persigan fines de interés general (entre otros los fines culturales); que destinen a la realización del fin de interés general al menos el 70% de las rentas obtenidas en las explotaciones económicas que desarrollen y que el resto de dichas rentas e ingresos se dediquen a incrementar la dotación patrimonial del ente o bien pasen a engrosar las reservas del ente; que la actividad realizada no consista en el desarrollo de explotaciones económicas ajenas a su objeto y que el importe neto de los rendimientos obtenidos en las explotaciones económicas no superen el 40% de los ingresos totales de la entidad.

## **VI.5. Fundaciones.**

El Art. 34 CE reconoce el derecho de fundación para fines de interés general. El Art. 34 de la CE está situado en la sección 2ª de los derechos y deberes de los ciudadanos, dentro del capítulo II Derechos y libertades.

En el Art. 53.1 CE se establece la reserva de ley para este derecho de fundación, al señalar que los derechos y libertades reconocidos en el capítulo segundo del título primero vinculan a todos los poderes públicos, y sólo por ley, que deberá respetar su contenido esencial, podrá regularse el ejercicio de tal derecho.

El Art. 34 se remite al derecho de asociación, reconocido en el Art. 22 de la CE. Por ello las fundaciones que persigan fines o utilicen medios tipificados como delito son ilegales. De otro lado las fundaciones sólo podrán ser disueltas o suspendidas en sus actividades por resolución judicial motivada.

Todos los Estatutos de Autonomía atribuyen a las Comunidades Autónomas competencia exclusiva en materia de fundaciones siempre que desarrollen principalmente sus actividades dentro del ámbito de la respectiva Comunidad.

En el Estatuto de autonomía del Principado de Asturias, en el Art. 10.30 de la L.O 7/81, de 30 de diciembre se señala que el Principado de Asturias tiene competencia exclusiva en materia de fundaciones siempre que éstas desarrollen principalmente sus actividades en la Comunidad Autónoma.

El Código civil regula en sus artículos 35 a 39, dentro del capítulo II (De las personas jurídicas) del Libro I (De las personas) las fundaciones. Así el Art. 35. 1 dice que son personas jurídicas las corporaciones, asociaciones y fundaciones de interés público reconocidas por la ley. Señala el Art. 37 que la capacidad civil de las fundaciones se regirá por las reglas de su institución, debidamente aprobadas por disposición administrativa, cuando este requisito fuere necesario. El Art. 38 por su parte señala que las personas jurídicas (entre ellas la fundación) pueden adquirir y poseer bienes de todas clases, así como

contraer obligaciones y ejercitar acciones civiles o criminales, conforme a las leyes o reglas de su constitución. El Art. 39 se ocupa del destino de los bienes producida la extinción de la fundación diciendo que se dará a sus bienes la aplicación que las cláusulas fundacionales les hubiesen asignado en esta previsión y si nada se hubiera previsto, se aplicarán esos bienes a la realización de fines análogos, en interés de la región, provincia o municipio que principalmente debieran recoger los beneficios de la fundación extinta.

La regulación del código civil responde a la naturaleza de la fundación como institución de derecho privado. Por ello González Cueto<sup>259</sup> critica la exposición de motivos de la L. 50/02 en la que literalmente se dice: “técnica fundacional al ámbito de la gestión pública. En esta regulación se establecen los requisitos y limitaciones exigidos por la especial naturaleza de la referida figura fundacional de carácter público”. La crítica al decir que comete un grave error al referir a la figura fundacional de carácter público cuando dicho carácter será predicable del fundador pero no de la institución “fundación” que tiene la condición de persona jurídica de derecho privado.

Lleva razón este autor ya que lo que hace que una fundación pueda ser calificada como fundación del sector público estatal es que o bien la aportación mayoritaria inicial o subsiguiente corresponda a la Administración general del Estado (control económico) o bien que más del 50% de su patrimonio esté constituido por bienes o derechos cedidos permanentemente por el sector público institucional del Estado (nuevamente control económico) o que la mayoría de derechos de voto en su patronato esté atribuido a representantes del sector público institucional del Estado (control político)<sup>260</sup>. Se trata en definitiva de una entidad con personalidad jurídico-privada que se rige por normas privadas salvo en las excepciones señaladas en el art. 130 L.40/15

---

<sup>259</sup> GONZÁLEZ CUETO, T. (2003): *Comentarios a la Ley de Fundaciones. Ley 50/2002, de 26 de diciembre*. Navarra, Ed. Aranzadi.

<sup>260</sup> Así lo establece el art. 128 L.40/15 en donde se da una definición de las fundaciones de sector público estatal.

La L. 50/02, de 26 de diciembre de fundaciones<sup>261</sup> viene desarrollada por el RD. 1337/05, de 11 de noviembre, reglamento de las fundaciones del Estado. En la L. 50/02 se aborda la regulación sustantiva y procedimental de las fundaciones mientras que su régimen tributario se regula por L. 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo, la cual ha sido desarrollada reglamentariamente por el RD 1270/03, de 10 de octubre.

Contrasta la diferente terminología empleada en el código civil (fines públicos) y la ley de fundaciones (fines de interés general).

Señala Concepción Barrero<sup>262</sup> que las fundaciones culturales pueden tener unos fines precisos y bien delimitados (se dará entre otros casos, dice esta autora, cuando la creación de la fundación responda “a la custodia y puesta en valor de alguna colección pictórica u otros bienes de interés”) o bien tenerlos “absolutamente abiertos e indeterminados” (cuando los estatutos señalen como fines, por ejemplo, “la promoción y desarrollo de toda clase de iniciativas culturales y artísticas”).

Ejemplo de fundación cultural cuyos fines se encuentran perfectamente delimitados lo constituye el Museo Cerralbo, calificado en el Anexo II del RD.1305/09, de 31 de julio por la que se crea la Red de Museos de España como de titularidad y gestión estatal.

La fundación “Museo del Excmo. Sr. D. Enrique de Aguilera y Gamboa. XVII Marqués de Cerralbo” se constituye para gestionar el museo Cerralbo. Así el art. 5 de sus estatutos<sup>263</sup> determina los fines de la fundación que se circunscriben a velar porque las colecciones no se disgreguen, ni enajenen y permanezcan unidas en su domicilio y a colaborar en la custodia, exhibición y

---

<sup>261</sup> La L. 50/02 ha sido objeto de reforma por la L. 40/15 que da nueva redacción al art. 34.2 y deroga el art. 44-45 y 46 del Cap. 11 relativo a las fundaciones del sector público estatal.

<sup>262</sup> BARRERO RODRÍGUEZ, C. (2010): “El papel de las fundaciones en relación con las actividades y bienes culturales” en *Anuario de derecho de fundaciones*, Madrid, Iustel, págs.179-219.

<sup>263</sup> Los Estatutos de la Fundación Museo Cerralbo pueden consultarse en su web oficial <http://www.mecd.gob.es/mcerralbo/fundacion/historia-fines.html> (captura el 12-5-2017).

mejora del patrimonio que el Estado heredó del marquesado. Para llevar a efecto dichos fines puede llevar a cabo las actuaciones que considere precisas.

La amplitud en orden a la delimitación del objeto social de las fundaciones trae causa en la libertad que el legislador deja a los fundadores para la concreción del fin de interés general a que debe de ir encaminada la constitución de la fundación. El art. 3.1 L.50/02 señala una relación de fines de interés general (*numerus apertus*) dentro de los cuales se incluyen los fines culturales y el art. 11 de la misma ley, al determinar las circunstancias que deberán constar en los Estatutos de las fundaciones señala “los fines fundacionales”.

Al hablar de las sociedades mercantiles consideramos que la legislación daba pie a determinar un objeto social plural con lo que podían coexistir actividades culturales (gestión de museos) con actividades económicas siempre que guardaran relación con esa actividad principal y contribuyeran a facilitar su consecución. Esa concreción plural no significaba la posibilidad de una determinación genérica sino que deberían de determinarse en los estatutos las actividades que integran el objeto social. La delimitación de las actividades equivaldrá a una definición estatutaria del objeto social.

Una delimitación más precisa de los fines de interés general contribuirá, según Concepción Barredo, a evitar la confusión que hoy en día se aprecia en muchos estatutos de fundaciones entre los fines que la fundación persigue y las actividades propuestas para su consecución.

En todo caso las actividades que puede desarrollar una fundación quedan circunscritas al ámbito competencial de la entidad fundadora (art. 118.2 pfo.2)

Al igual que en las sociedades mercantiles, la concreción de los fines sociales delimitará a su vez las actividades económicas complementarias que las fundaciones culturales puedan realizar ya que el art. 24.1 L.50/02 permite que las fundaciones puedan desarrollar actividades económicas siempre que estén relacionadas o sean accesorias a los fines fundacionales.

El Art. 2 de la L. 50/02 sobre fundaciones las define como las organizaciones constituidas sin fin de lucro que, por voluntad de sus creadores,

tienen afectado de modo duradero su patrimonio a la realización de fines de interés general.

Las fundaciones pueden realizar las mismas funciones que los museos. Nuria Serrano Téllez<sup>264</sup> señala que existe “una coincidencia cada vez mayor en la actuación de determinadas fundaciones, con las funciones atribuidas de forma tradicional a los museos. Las fundaciones hoy día también coleccionan, adquieren, conservan, documentan sus colecciones...”

El afectar un patrimonio de modo duradero a la consecución de fines de interés general compagina perfectamente con la característica de la permanencia del museo que se deduce de su conceptualización como institución (organización permanente).

Tradicionalmente la diferencia entre asociación y fundación radicaba en que en la primera se definía poniendo el acento en el elemento personal (conjunto de personas) frente a la segunda en que se centraba la definición en el elemento real (patrimonio adscrito a un fin). En la actualidad se desplaza el peso de la definición desde el aspecto patrimonial al aspecto organizativo. En tal sentido el Art. 2 comienza diciendo que la fundación es una organización.

Si a lo anterior unimos que tanto los museos como las fundaciones son organizaciones constituidas sin ánimo de lucro habrá que convenir que la gestión del museo a través de la creación de una fundación es una de las formas más apropiadas.

Es posible la gestión de un museo a través de una fundación. En el tráfico jurídico podemos encontrar ejemplos de ello como es el caso de la Fundación Museo Evaristo Valle en Gijón o el Museo Sorolla en Madrid. En estos casos estaremos en presencia de una fundación cultural.

Cabe plantearse la pregunta de si las fundaciones culturales constituyen una categoría jurídica propia. La profesora Concepción Barredo contesta a la pregunta considerando que “las fundaciones, en lo que a su régimen jurídico se

---

<sup>264</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. (1998): “Nuevos modelos de gestión y mecenazgo: coleccionismo, museos y promoción de las artes de las fundaciones gallegas cara al año 2000” en V Coloquio Gallego de museos del marco normativo a la organización Consello Galego de Museos Sección segunda: Financiación y mecenazgo, págs. 187-213.

refiere, constituyen una categoría unitaria con independencia del fin al que sirvan<sup>265</sup>.

Pese a no constituir una categoría jurídica propia las fundaciones culturales pueden presentar singularidades que las diferencien del resto de las fundaciones. Una de estas especialidades es la posibilidad de constituir fundaciones culturales de interés particular. Si bien la regla general es la imposibilidad de constituir fundaciones que destinen sus prestaciones al fundador, patronos, sus cónyuges o parientes hasta el 4º grado (art. 3.3 L.50/02) sin embargo esa regla sufre excepción cuando la finalidad exclusiva o principal de la fundación sea la conservación y restauración de bienes del patrimonio histórico español siempre que cumplan las exigencias de la L. 16/85 (art. 3.4 L.50/02) que se concretan, para los propietarios o titulares de derechos reales sobre BIC, en la obligación de permitir su inspección por parte de los organismos competentes, permitir a los investigadores el acceso a los mismos para su estudio y concretar el régimen de visita pública y gratuita al menos cuatro días al mes que en el caso de bienes muebles puede ser sustituido por el depósito del bien para su exhibición durante un período máximo de 5 meses cada dos años (art. 13 L. 16/85). En términos similares se manifiesta el art. 26 L. 16/85 respecto de los bienes muebles incluidos en el inventario general, si bien la obligación de cederlos en depósito para su exposición temporal se ve reducida a un mes por año<sup>266</sup>. En ambos casos (BIC/Bienes muebles incluidos dentro del Inventario General) es posible la dispensa de la obligación de visita (art. 13.2 L.16/85 y art. 22 del RD 111/1986 de desarrollo parcial de la ley anterior).

La posibilidad de gestionar por parte de la Administración el servicio público que un museo representa es posible desde el momento en que el art. 8 L.50/02 permite la creación de fundaciones a las personas jurídicas públicas. El

---

<sup>265</sup> BARRERO RODRÍGUEZ, C. (2010): “El papel de las fundaciones en relación con las actividades y bienes culturales” en *Anuario de derecho de fundaciones*, Madrid, Iustel, pags.179-219.

<sup>266</sup> Para el patrimonio documental y bibliográfico habrá de tenerse en cuenta el art. 52.3 y 4 de la L. 16/85.

Art. 8 señala que las fundaciones podrán constituirse por personas físicas y por personas jurídicas. Las personas jurídicas pueden ser públicas o privadas. Dentro de las personas jurídicas privadas diferencia entre las de índole asociativo y las de índole institucional (fundaciones, cajas de ahorro). Las de índole asociativa requieren para constituir una fundación el acuerdo expreso del órgano competente para disponer gratuitamente de sus bienes mientras que las de índole institucional requerirán el acuerdo de su órgano rector.

La Disposición final primera apartado 2º de la L. 50/02 señala que el Art. 8 constituye legislación civil y por ello es competencia exclusiva del Estado al amparo de lo dispuesto en el Art. 149.1.8 CE sin perjuicio de la legislación foral donde exista.

La L. 30/94, precedente inmediato de la actual legislación de fundaciones, introdujo la posibilidad de que por parte de las personas jurídicas públicas se crearan fundaciones.

El carácter de institución privada de las fundaciones constituidas por el sector público aparece claramente expuesto en la STS Sala 3 Sec. 4 de 27 de abril de 2005: “Nada impide que personas jurídicas de derecho público constituyan fundaciones privadas salvo que sus normas reguladoras establezcan lo contrario, por lo que resulta factible fundaciones privadas de iniciativa pública que serán verdaderas fundaciones y no organismos públicos ni entes públicos de otra naturaleza. Y menos aún existen restricciones a la existencia de fundaciones mixtas, situación en la que se incardinaría la aquí controvertida, a cuya creación concurren como fundadores sujetos de derecho público y sujetos de derecho privado. Una vez constituida la fundación su patrimonio es absolutamente independiente del propio de las instituciones que la creó, por lo que no es posible imputar a los entes fundacionales deudas económicas de la nueva persona jurídica. Ambas modalidades como fundaciones privadas se encaminan a la consecución de los fines fundacionales de interés general reflejados en los Estatutos por voluntad de sus creadores, públicos o privados o públicos y privados, que también podrán determinar libremente su órgano de gobierno (patronato) con la única sujeción de un número mínimo de miembros”.

Parece que la nueva legislación no va por esos derroteros que marca la jurisprudencia (absoluta independencia de la fundación respecto del órgano creador) ya que la fundación se adscribe a una Administración (sin perjuicio de que pueda modificarse esa adscripción) y la responsabilidad del empleado público dentro del patronato se imputa a la entidad o Administración general del Estado que lo ha nombrado sin perjuicio de repetir contra el mismo cuando en su actuación hubiera incurrido dolo, culpa o negligencia grave (art. 129 en relación con el art. 135.2 L. 40/15) Es decir podrá exigirle responsabilidad en los casos mas extremos de dejadez.

El Capítulo V de la LGP L.47/03, de 23 de nov. lleva por rúbrica “De las Entidades Públicas Empresariales, Sociedades Mercantiles Estatales y Fundaciones del sector público Estatal”, y se encuentra dentro del Título II “De los presupuestos generales del Estado”. El Artículo 64, dedicado al Presupuesto, señala que las fundaciones del sector público estatal elaborarán presupuestos de explotación y de capital. Sin embargo no tendrán que presentar el programa de actuación plurianual salvo que soliciten con cargo a los Presupuestos Generales del Estado subvenciones de explotación o capital u otra aportación de cualquier naturaleza.

Los presupuestos de explotación y de capital estarán constituidos por una previsión de la cuenta de resultados y del cuadro de financiación del correspondiente ejercicio.

Como anexo a dichos presupuestos se acompañará una previsión del balance de la entidad, así como la documentación complementaria que determine el Ministerio de Hacienda.

Las entidades remitirán los estados financieros señalados en el apartado anterior referidos, además de al ejercicio relativo al proyecto de Presupuestos Generales del Estado, a la liquidación del último ejercicio cerrado y al avance de la liquidación del ejercicio corriente.

Junto con los presupuestos de explotación y de capital, se remitirá por las entidades una memoria explicativa de su contenido, de la ejecución del ejercicio anterior y de la previsión de la ejecución del ejercicio corriente.

Muy relacionado con el régimen presupuestario a que están sujetas las fundaciones lo son dos novedades<sup>267</sup> introducidas por la L. 40/15 a través de las que se pretende un mayor control y supervisión de las instituciones que conforman el sector público institucional (dentro de ellas las fundaciones culturales).

De un lado nos encontramos con que la L. 40/15 en su art 82 insta un Inventario de Entidades del Sector Público Estatal, Autonómico y Local. Para que registro y realidad coincidan se hace depender la asignación del NIF definitivo a la aportación de la certificación que acredite la inscripción en el inventario (art. 83 L.40/15 que tiene carecer básico). De otro lado, el art. 81.2 L. 40/15 fija que todas las Administraciones públicas deberán establecer un sistema de supervisión continua de sus entidades dependientes de tal modo que puedan comprobar la subsistencia de los objetivos que motivaron su creación y su sostenibilidad financiera debiendo incluir formulación expresa de propuestas de mantenimiento, transformación o extinción. Se pretende la supresión de organismos innecesarios, aunque insistimos en el ámbito cultural no debería darse prevalencia a principios como el de estabilidad presupuestaria, eficacia o productividad.

Diferente de las fundaciones del sector público estatal son las fundaciones públicas del servicio a que se refiere el Art. 67.2 del Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales aprobado por D. de 17 de junio de 1955<sup>268</sup> cuando dice que la gestión directa de los servicios comprenderá la forma de fundaciones públicas del servicio.

Las fundaciones públicas del servicio se encuentran reguladas en los Art. 85 a 88 del mencionado reglamento.

Bajo la denominación de fundaciones públicas del servicio se designa a organismos encuadrables, como regla general, en la Administración

---

<sup>267</sup> Respecto de las novedades introducidas por la L. 40/15 puede verse NIETO GARRIDO, E. (2016): “El nuevo marco jurídico del sector público. A propósito de la Ley 40/2015, de 1 de octubre, de régimen jurídico del sector público”, en *Rev. digital El Derecho.com* (9-12-2016).

<sup>268</sup> El Reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales ha sufrido una de sus últimas reformas por la L. 40/15.

institucional, y cuya relación de instrumentalidad o dependencia respecto de su ente matriz se manifiesta en una serie de características que se han esquematizado en las siguientes:

a) El fin o servicio para cuya gestión se crea el ente u organismo es un fin o servicio propio del ente matriz, cuya titularidad mantiene este último sin transferirla, y siguen siendo propios de dicho ente matriz la responsabilidad política de organización y rendimiento. En suma, la autonomía del ente filial es puramente ejecutiva, siendo el ente de gestión de un servicio cuya titularidad no le corresponde.

b) El ente u organismo creado y su fundador forman un complejo organizativo unitario, por lo que la posible personificación y autonomía no implica desvinculación del departamento ministerial al que esté adscrito.

c) Entre ambos existe una relación que puede ser calificada genéricamente de dependencia, aunque no se trate de la misma dependencia de jerarquía que une a los órganos inferiores con los superiores dentro del mismo ente, y que se manifiesta, entre otros, por sometimiento a directivas, control de resultados, inspección, así como especialmente mediante la designación por parte del ente matriz de los administradores superiores del ente filial que pueden ser designados y separados libremente, reflejándose también en la posibilidad de interponer recurso ordinario ante el ente matriz contra los actos jurídicos públicos del ente filial.

d) En el orden financiero y patrimonial, aunque el ente filial sea normalmente titular de posiciones propias, el ente matriz suele dominar e intervenir de forma directa esta del filial.

e) La extinción o disolución del organismo o ente filial solo puede ser decidida por el ente matriz e incluso en caso de extinción el ente matriz sucede universalmente al ente filial, como última consecuencia de su dominación y pertenencia instrumental.

Con las últimas reformas las diferencias entre las fundaciones públicas propias y las fundaciones públicas del servicio van desapareciendo. Sin lugar a duda la mayor diferencia es que en el primer caso (fundaciones propiamente)

son entes con personalidad jurídico-privada mientras que las fundaciones públicas del servicio son entidades con personalidad jurídica pública. En este sentido, el art. 85 del reglamento de Servicios de las Corporaciones Locales señala: “Las Corporaciones locales podrán realizar los servicios de su competencia dotándolos de personalidad jurídica pública en los siguientes casos: ...c) Cuando el adecuado desarrollo de las funciones de cultura lo aconsejaren”.

Al hablar de las sociedades mercantiles nos planteábamos la pregunta de si era posible gestionar una institución sin fin lucrativo (museo) a través de un ente (sociedad mercantil) que perseguía fines lucrativos.

Dentro del Título II “Organización y funcionamiento del sector público institucional” de la L. 40/15, el Capítulo III “De los organismos públicos estatales” se divide en tres secciones. La primera abarca del art. 88 al art. 97 y lleva por rubrica “Disposiciones generales” que resultan aplicables sólo a la Administración General del Estado, ya que no tiene carácter básico. El art. 92 se refiere al contenido y efectos del plan de actuación de los organismos públicos estatales. A él se remite el art.123 (consorcios) y el art. 133 (fundaciones del sector público). El art. 114 (sociedades mercantiles estatales, por el contrario, no se remite al art. 92 al regular su creación aunque en su contenido coincide con este. Quizá el legislador muestra una mayor desconfianza hacia las sociedades mercantiles pues no sólo exige que en el plan de actuación se expresen las razones que justifiquen la creación de la sociedad (no poder asumir el ejercicio de sus funciones otra entidad existente; no existir otra entidad que realice las mismas funciones para evitar duplicidades)sino que también exige que se deje constancia del análisis realizado en tal sentido.

La adecuación de la fundación (entidad sin ánimo de lucro) a la gestión de una institución permanente sin ánimo de lucro (museo) resulta innegable.

Las fundaciones culturales del sector público estatal necesitan para su creación de una ley que establezca sus fines y los recursos económicos con los que se le dota (art. 133.1 L. 40/15). El anteproyecto de ley de creación deberá ir acompañado de una propuesta de estatutos y de un plan de actuación que, en su

contenido, debe de ajustarse a lo señalado en el art. 92 L. 40/15 al que con anterioridad nos habíamos referido.

El art. 92 de la L. 40/15 indica dentro del contenido mínimo del plan de actuación la necesidad de determinar la forma jurídica propuesta y la de hacer un análisis que justifique que esa forma es la más eficiente frente a otras formas de organización para la consecución de los fines propuestos. Esa determinación de la forma jurídica exigida viene a cumplir la misma función que la memoria justificativa de la forma elegida que señalaba el art. 45 de la ley de fundaciones (derogado hoy por la L. 40/15). La exigencia normativa obedece a que la Administración a través de distintos subterfugios puede pretender zafarse de la aplicación de la ley a fin de lograr una mayor efectividad, un actuar más flexible y dinámico en su actuación. Sin embargo, la finalidad última es evitar las garantías que el derecho público impone y el control de la legalidad. Se habla así de la huida del derecho administrativo por parte de los poderes públicos.

El art. 92.1.e) L. 40/15 señala dentro del contenido del plan de actuación la necesidad de concretar los objetivos del organismo, los indicadores para medirlos y la programación plurianual de carácter estratégico para alcanzarlos, así como las consecuencias asociadas al grado de cumplimiento de los objetivos establecidos. Además el art. 92.2 L. 40/15 señala que el plan de actuación incorporará, cada tres años, una revisión de la programación estratégica del organismo.

La mayor concreción que exige la legislación impedirá que en las fundaciones culturales pueda hablarse en el futuro de la dualidad a que hacía referencia la profesora Concepción Barredo entre fundaciones con fines precisos y bien delimitados y fundaciones con ellos absolutamente indeterminadas. La mayor concreción evitará la confusión entre los fines asignados y las actividades desarrolladas para su logro. La STS Sala 3ª Sec. 4ª de fecha 27 de abril de 2005 trata precisamente del levantamiento del velo de una fundación (la contratista recurrente pretendía acreditar que la Administración Autonómica gallega no sólo era el verdadero artífice de la

Fundación Semana Verde de Galicia sino también el máximo controlador de ésta) ante la negativa de ésta de liquidar las obras de un recinto ferial sustentada en la existencia de defectos en las obras y múltiples discrepancias con las liquidaciones.

Decíamos anteriormente que la Administración puede elegir una forma jurídica no por razones de eficiencia en la prestación del servicio sino por razones espurias de evitar controles. El fraude de ley que ello supone puede y debe descubrirse por los tribunales. Tal es el caso de la Sentencia del TSJ de Galicia, Sección 3ª, de fecha 6 de noviembre de 2006 (recurrida en casación) en el fundamento cuarto cuando afirma que ha levantado el velo a la Fundación Semana Verde de Galicia para conocer exactamente su naturaleza, lo que permite concluir que es ajena a cualquier Administración. Recalca que la Administración protectora, Xunta de Galicia, goza de menos patronos que el miembro fundador privado, Asociación Ferial Semana Verde de Galicia. Reputa relevante que la actividad desarrollada no es una prolongación de servicios desenvueltos con anterioridad por Administración alguna sino por la entidad privada Asociación Ferial Semana Verde de Galicia como venía haciendo desde hacía 14 años.

Por último destacamos la contradicción que supone que las fundaciones del sector público estatal no puedan ejercer potestades públicas y que a las sociedades mercantiles se les posibilite, aunque sea excepcionalmente por ley, para el ejercicio de potestades administrativas (art. 113 L.40/15).

## **VI.6 Asociaciones.**

A reglón seguido de las fundaciones debemos de hacer referencia a las asociaciones dada la amplia tradición del asociacionismo cultural y a la posibilidad de gestionar una institución cultural a través de dicha forma.

El derecho de asociación se recoge en el art. 22 de la CE. El Art. 22 de la CE establece como norma general que se reconoce el derecho de asociación. Las asociaciones que persigan fines o utilicen medios tipificados como delitos son ilegales. Dicha ilegalidad también es predicable, como hemos visto, para las fundaciones por la remisión que el Art. 34 CE hace al Art. 22.2 CE donde se establece. Señala el Art. 22.3 que las asociaciones constituidas al amparo de este artículo deberán inscribirse en un registro a los solos efectos de publicidad. Pese a los términos imperativos en que se encuentra redactado el artículo de la Constitución la inscripción no tiene efectos constitutivos sino declarativos. La inscripción en el registro determina la separación entre el patrimonio de la asociación y el patrimonio de los asociados, en orden al régimen de responsabilidad. No se impone en la asociación la exigencia de un patrimonio inicial sino la publicidad de si existe o no (caso de existir habrá especificar su cuantía). La existencia de un patrimonio que sea suficiente para el cumplimiento de sus fines diferencia a la fundación de la asociación. En la fundación es requisito indispensable para su constitución la existencia de un patrimonio fundacional, tal como señala el art. 12 L. 50/2002. La L.O 1/02, de 22 de marzo reguladora del derecho de asociación señala en el art.7 apdo. j), dentro del contenido de los estatutos: “el patrimonio inicial y los recursos económicos de los que se podrá hacer uso”. Puede ocurrir que la asociación no tenga un patrimonio inicial. Cabe plantearse la pregunta de si es posible gestionar un museo cuando la asociación carece de un patrimonio previo. Junto a la previsión estatutaria de un posible patrimonio inicial se señala la necesidad de concretar los recursos económicos de los que podrá hacer uso. El art. 22. b) L.O 50/02 señala dentro de los deberes de los asociados la de “pagar las cuotas,

derramas y otras aportaciones que, con arreglo a los Estatutos, puedan corresponder a cada socio”. Por su parte el art. 13 faculta a las asociaciones a realizar las actividades económicas necesarias para el cumplimiento de sus fines siempre que los beneficios obtenidos se apliquen a los mismos y no al reparto entre los asociados (lucro subjetivo). Por ello tanto de las cuotas de los asociados, como de los posibles beneficios obtenidos por el desarrollo de una actividad económica, como de las subvenciones o ayudas públicas que provengan de la Administración, incluso por la participación de la misma dentro de la asociación (art. 2.6 L.O 50/02), será posible disponer de recursos económicos para llevar a cabo la gestión del museo correspondiente.

El Art. 22 CE está incluido dentro del Título I (de los derechos y deberes fundamentales) en el capítulo II (derechos y libertades) sección primera (de los derechos fundamentales y de las libertades públicas). Al tratarse de un derecho fundamental su desarrollo debe de efectuarse por ley orgánica, de acuerdo con lo dispuesto en el art. 81.1 de la CE.

La L.O 1/02, de 22 de marzo reguladora del derecho de asociación se aplica a las asociaciones sin ánimo de lucro<sup>269</sup>. Prescindiremos del problema de si dentro del término asociación quedan o no incluidas las sociedades civiles y mercantiles. El museo se caracteriza por ser una institución sin ánimo de lucro por lo que el hecho de que las asociaciones reguladas en la L.O 1/02 carezcan de ánimo de lucro se encuentra en perfecta sintonía con esa característica de las instituciones culturales. Ya hemos señalado que la falta de ánimo de lucro no implica la imposibilidad de realizar una actividad de carácter económico por parte de la asociación. Si esto ocurriera sería necesario que las ganancias no fueran objeto de reparto entre los asociados sino que se destinasen al cumplimiento del fin propuesto, diferente del ánimo de lucro o finalidad de obtener una ganancia que se constituiría en medio para alcanzar el fin principal(caso de la actividad de merchandasing en los museos). ¿Cuál es en

---

<sup>269</sup> Para un exhaustivo comentario de los diferentes artículos de la L.O 1/2002, de 22 de marzo relativa al derecho de asociación GONZÁLEZ PÉREZ, J. y FERNÁNDEZ FARRERES, G. (2002): *Derecho de asociación Comentarios a la ley orgánica 1/2002, de 22 de marzo*. Madrid, Civitas, (1ª ed.).

último extremo la razón que hace que la gestión de un museo pueda encomendarse a una asociación? Sin lugar a duda el tamaño del museo resulta determinante para decantarse por una u otra forma de gestión. La asociación sería adecuada para museos de pequeño tamaño. Pero la razón última hay que buscarla en el ámbito fiscal y vendría determinada por la posibilidad de alcanzar una serie de beneficios fiscales. Para alcanzar esos beneficios fiscales no es suficiente que la entidad actúe sin fin de lucro es necesario que estemos en presencia de entidades sin fines lucrativos<sup>270</sup>. Aquí estaríamos en presencia de la diferencia entre entidades sin fin de lucro (concepto jurídico o al menos término que ha delimitado tradicionalmente las sociedades civiles y mercantiles) y entidades sin fines lucrativos (concepto puramente tributario). Dentro de las entidades sin fines lucrativos se encuentra las asociaciones declaradas de utilidad pública que cumplan los requisitos del art. 3 de la L. 49/02, de 23 de diciembre de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. Entre los requisitos señalados en el art. 3 L. 49/02 se encuentra el perseguir fines de interés general dentro de los cuales explicita los culturales. Esas asociaciones es decir los que persiguen fines de interés general, han sido declaradas de utilidad pública y cumplen los requisitos del art.3 L. 49/02 gozarán de los beneficios fiscales señalados en esa ley.

Las relaciones entre las asociaciones y los museos u otras instituciones de comunicación cultural pueden ser de muy variada índole. Aquí nos interesa indagar si la gestión de un museo puede llevarse a cabo de modo satisfactorio a través de estas entidades.

Otra forma frecuente de relación entre asociación y museo se da mediante la constitución de una asociación cultural de amigos del museo. En otras ocasiones un museo se vale de diversos tipos de asociaciones que pueden coadyuvar en la consecución de los objetivos del museo. Tal es el caso del Plan

---

<sup>270</sup> HERNANDEZ LAVADO, A. (2015): “El derecho de asociación y la reforma fiscal 2015 (especial concreción en las asociaciones culturales y de protección al Patrimonio Cultural)”, en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 19, págs. 175 y ss.

de Museos + Sociales de la Secretaría de Estado de Cultura<sup>271</sup>. Este Plan se aplica inicialmente a algunos de los museos de titularidad estatal gestionados directamente por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Secretaría de Estado de Cultura. En la elaboración y ejecución del Plan han intervenido fundaciones, asociaciones y organizaciones de la sociedad civil. Las asociaciones permiten un acercamiento directo a los colectivos a los que va dirigido el Plan y respecto de los que se pretende o un acercamiento a la institución cultural o bien una integración social a través de la institución cultural. Según el Plan Museos + Sociales, éstos no deben centrarse exclusivamente en sus colecciones sino en los ciudadanos a partir de las colecciones. Se debe de fomentar la dimensión social de las instituciones museísticas en el marco de las nuevas formas de organización y movilización social. El hecho de entrar en contacto con diversas asociaciones posibilita el cumplimiento del principio constitucional de facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida cultural y social. Esto se encuentra en perfecta sintonía con lo señalado en la norma I del Decálogo del Plan que se inserta al final del mismo y conforme a la cual se pretende “potenciar su dimensión social y la difusión de valores democráticos y de ciudadanía, estableciéndose como instituciones participativas y activas en la configuración de una sociedad plural”.

En otras ocasiones las asociaciones de amigos del museo se constituyen antes de la formación del propio museo y serán las encargadas de crear y gestionar el museo.

El art. 1 de la ley de asociaciones determina el objeto y ámbito de aplicación de la ley. Circunscribe el ámbito de aplicación a las asociaciones sin ánimo de lucro no sometidas a un régimen asociativo específico.

Señala el art. 1.3 que las iglesias, confesiones y comunidades religiosas se regirán por su legislación específica. Las asociaciones constituidas para fines exclusivamente religiosos por las iglesias, confesiones y comunidades religiosas

---

<sup>271</sup><http://www.mecd.gob.es/dms/microsites/cultura/museos/museosmassociales/presentacion/plan-museos-soc.pdf> (captura realizada el 12-5-2017).

se regirán por lo dispuesto en los tratados internacionales y en las leyes específicas, sin perjuicio de la aplicación supletoria de la presente ley orgánica. La ley diferencia entre determinadas entidades que quedan excluidas de la aplicación de la ley, de otras que por su especificidad se les aplica la normativa especial que las regula pero sin que ello suponga una exclusión del ámbito de aplicación de la ley, caso de las iglesias, confesiones y comunidades religiosas. Estas asociaciones especiales se regirán por los preceptos de la ley ordinaria que las regula, la cual no obstante no podrá entrar en colisión con los preceptos orgánicos de la LODA, sin perjuicio de la aplicación supletoria del resto de los preceptos de la ley. En la D.F .1ª apartado 1 L.O 1/02 se concretan los preceptos orgánicos que no son sino el desarrollo directo de los elementos esenciales del derecho fundamental de asociación (ámbito reservado al Estado ex Art. 81.1 CE)

Dentro de las asociaciones constituidas por las iglesias, confesiones y comunidades religiosas hay que diferenciar las que lo han sido con fines exclusivamente religiosos de aquellas otras que no tengan fines exclusivamente religiosos (como podrían ser los culturales). Las primeras se regirán por los acuerdos entre el Estado español y la Santa Sede de 3 de enero de 1979, y dentro de ellos por el acuerdo sobre asuntos jurídicos; las segundas han de regirse por los preceptos de la ley orgánica que estamos comentando.

Un precepto que nos interesa es el art. 2.6 en el que literalmente dice: “las entidades públicas podrán ejercitar el derecho de asociación entre sí, o con los particulares como medida de fomento y apoyo siempre que lo hagan en igualdad de condiciones con estos, al objeto de evitar una posición de dominio en el funcionamiento de la asociación”. Estas entidades mixtas también pueden surgir por la constitución de entidades típicamente administrativas como los consorcios<sup>272</sup>

La D.F.1ª apartado 1 contiene los preceptos de carácter orgánico al desarrollar el derecho fundamental de asociación señalado en el Art. 22 CE. En

---

<sup>272</sup> El art. 118.1 L. 40/15 permite la constitución de un Consorcio no solo entre Administraciones sino también con la participación de entidades privadas para el desarrollo de actividades de interés común.

su apartado 2º señala los preceptos de la ley de asociaciones dictados al amparo de lo previsto en el Art. 149.1.1. CE, y que son de directa aplicación en todo el territorio español. En el apartado 3 señala los preceptos que constituyen la legislación procesal, dictados al amparo de lo dispuesto en el Art 149.6 CE. En su apartado 4 señala los preceptos que se dictan en ejercicio de la competencia estatal sobre hacienda general y deuda del Estado (Art 149.1.14 CE) y finalmente en su apartado 5 indica que el resto de los artículos de la ley son de aplicación a las asociaciones de ámbito estatal. El Art. 149.1.1 habilita al Estado para regular el contenido primario, las facultades elementales y los límites esenciales en aquello que sea necesario para asegurar una igualdad de los españoles en el ejercicio del derecho de asociación.

La STC 133/06 motivada por un recurso de inconstitucionalidad planteado por la Generalitat de Cataluña contra determinados artículos y la D.T 1. apdo. 2 de la L.O 1/02 hace continuas remisiones a la STC 173/98 señalando que el Estado en esa época no había dictado norma a la que se atribuyese el carácter de condición básica que garantizase la igualdad en el ejercicio del derecho fundamental de asociación. Ya en la STC 173/98 se determinó lo que el legislador estatal podría considerar "condiciones básicas" ex art. 149.1.1 CE. En tal sentido delimitaba como tal la definición del concepto legal de asociación, aspectos concretos del llamado régimen jurídico externo de las asociaciones (nacimiento de la personalidad, capacidad jurídica y de obrar, régimen de responsabilidad y causas y efectos de la disolución), que resulten imprescindibles para asegurar la igualdad de todos los españoles en el ejercicio del derecho de asociación y que, por ello, requieren un tratamiento uniforme (FJ 9).

La STC 133/06 indica que el TC ha identificado cuatro facetas del derecho de asociación: 1.- libertad de creación de asociaciones y de adscripción a las ya creadas; 2.- libertad de no asociarse y de dejar de pertenecer a las mismas; 3.- libertad de organización y funcionamiento interno sin injerencias públicas; 4.- garantía de un haz de facultades a los asociados individualmente considerados frente a las asociaciones a las que pertenecen o a las que pretendan

incorporarse. El tribunal concluye que merecen la consideración de condiciones básicas de ejercicio del derecho de asociación aquellos requisitos mínimos indispensables que guarden una conexión directa e inmediata con esas facetas.

La legislación que con base en este preceptos (Art. 149.1.1 CE) pueda dictar el Estado deberá ser respetada por el legislador autonómico.

Con carácter general el art. 2 pfo. 1 declara que todas las personas tienen derecho a asociarse libremente para la consecución de fines lícitos dentro de los que están, tal como declara la exposición de motivos de la ley, la promoción de la cultura, para los que la ley regula el otorgamiento de ayudas y subvenciones por parte de las diferentes Administraciones públicas conforme al marco legal y reglamentario de carácter general.

El Art. 3.g) de la ley vuelve a repetir el contenido del Art. 2.6 al decir que podrán constituir asociaciones, y formar parte de ellas tanto las personas físicas como las jurídicas, sean éstas públicas o privadas. Las personas jurídico-públicas serán titulares del derecho de asociación en los términos señalados en el Art. 2.6, salvo que establezcan lo contrario sus normas constitutivas y reguladoras, a cuyo tenor habrá de atenerse el ejercicio del derecho de asociación.

Parte el Art. 2.6 de diferenciar dos supuestos. El primero se dará cuando el elemento subjetivo de la asociación esté integrado exclusivamente por personas jurídicas-públicas, en cuyo caso no se establece ningún condicionante para su constitución. El segundo supuesto vendría constituido cuando las personas jurídico-públicas ejerciten el derecho de asociación conjuntamente con particulares, en cuyo caso debe perseguir esa unión el fomento de ese tipo de asociación que se crea. También se establece otro requisito, ya que la unión persona jurídica pública y particular debe hacerse en condiciones de igualdad, lo cual resulta exigible por la necesidad de que la organización interna y el funcionamiento de la asociación sean democráticos (caso de una asociación cultural que gestione un museo y en el que uno de los asociados sea un Ayuntamiento). Por el contrario en los Consorcios si bien es posible la asociación de Administraciones con entidades particulares (los consorcios

tienen base asociativa), éstas últimas no deben de tener ánimo de lucro y quedan adscritas a la Administración que tenga el control político o económico, es decir que no concurre en plano de igualdad con la Administración, como en el caso de la asociación.

El art. 3 al hablar de la capacidad establece que las personas jurídico-públicas serán titulares del derecho de asociación en los términos del art. 2.6, salvo que establezcan lo contrario sus normas constitutivas y reguladoras, a cuyo tenor habrá de atenerse el ejercicio del derecho. Si en el art. 2.6 no se ponía ningún condicionante para que las personas jurídico-públicas (en número de tres legalmente constituidas de conformidad con lo dispuesto en el art. 5) pudieran constituir asociaciones la posibilidad de que en las normas constitutivas y reguladoras se establezca un régimen diferente al señalado en el art. 2.6 debe referirse, por exclusión, al caso de que la asociación venga constituida en parte por personas jurídico-públicas y en parte por particulares. En este caso, como vimos se establece un doble condicionante. El primero sería el integrarse en la asociación para impulsar el tipo de asociación que se crea que no puede ser otro que aquel que tenga por fin uno de interés público<sup>273</sup>. El art. 4.1 señala que los poderes públicos, en el ámbito de sus respectivas competencias, fomentarán la constitución y el desarrollo de las asociaciones que realicen actividades de interés general. El segundo condicionante consiste en concurrir en condiciones de igualdad con los particulares.

Al igual que en las fundaciones del sector público estatal el hecho de intervenir personas jurídico-públicas no transforma la naturaleza de la institución permaneciendo con el carácter de privada (el art. 46 al establecer su régimen jurídico indica que no podrán ejercitar potestades públicas) tampoco en las asociaciones constituidas por personas jurídico-públicas la asociación pasa a

---

<sup>273</sup> Así lo señala FERNÁNDEZ FARRERES, G. (2002): *Derecho de asociación. Comentarios a la ley orgánica 1/2002, de 22 de marzo*, Madrid, Civitas, pág. 145 en el comentario que efectúa al art. 3 de la ley. Parece, sin embargo, contradecirse después al señalar que “queda descartada, en consecuencia, la participación de las personas jurídico-públicas en asociaciones, como miembros de las mismas, cuyos fines no tengan relevancia alguna para los intereses públicos y generales” cuando precisamente este es el supuesto que por vía de excepción permite el art.3.g) al régimen general fijado en el art. 2.6.

convertirse en persona jurídico pública. Por ello tampoco podrán ejercitar potestades públicas.

La L. del País Vasco 3/88 de asociaciones (cronológicamente intermedia entre la ley de asociaciones de 1964, preconstitucional, y la ley orgánica 1/02 de asociaciones) prevé en su Art. 5.2 los tipos de personas que podían constituir y ser miembros de las asociaciones competencia del País Vasco. En el párrafo b) se establece que las personas jurídicas de toda índole, tanto las privadas como las públicas, pueden constituir y ser miembros de las asociaciones reguladas por la Ley.

La ley vasca de asociaciones dio lugar a un recurso de inconstitucionalidad que fue resuelto por la STC 173/98. En la sentencia se señala que no cabe duda de que la determinación de los elementos esenciales relativos a la titularidad del derecho de asociación y, muy especialmente, la precisión de las limitaciones constitucionalmente impuestas a determinados grupos de personas deben considerarse incluidas en el ámbito de la reserva de ley orgánica. Esto no impide, sin embargo, que los legisladores no orgánicos, tanto el estatal como los autonómicos, puedan concretar o extender esa titularidad al regular el régimen jurídico de las asociaciones concretas, respetando lo establecido por el legislador orgánico y, en el caso del legislador autonómico, lo establecido por el Estado ex art. 149.1.1 C.E (carácter que actualmente tiene el Art. 2.6 y el Art. 3. g) de la L.O 1/02).

El Art. 5.2.b, a juicio del TC no regula ninguna limitación constitucional del derecho de asociación, ni entra en contradicción con ninguna previsión que haya pretendido establecer con carácter excluyente quiénes son los titulares de ese derecho o con el concepto legal de asociación actualmente reconocido en nuestro ordenamiento. En ausencia de Ley Orgánica, la regulación genérica de la titularidad del derecho de asociación se halla en el art. 3 de la Ley de Asociaciones de 1964 que la atribuye únicamente a las personas naturales. Esta determinación, sin embargo, a la luz de la Constitución de 1978 no puede considerarse excluyente de otros posibles titulares del derecho, tal como señaló en un *obiter dictum* la STC 64/1988. Por otro lado, el reconocimiento de que las

personas jurídicas, tanto privadas como públicas, puedan constituir y ser miembros de las asociaciones objeto de la Ley analizada tampoco contradice, el concepto legal de asociación, que ex art. 149.1.1 C.E. corresponde determinar en sus rasgos esenciales al legislador estatal. Debe señalarse que el legislador estatal ha reconocido esa posibilidad tanto a las personas jurídicas privadas (por ejemplo, en el art. 12 de la Ley 10/1990, de 15 de octubre del deporte o, indirectamente, en el art. 21 de la Ley 26/1984, general para la defensa de los consumidores y usuarios), como a las personas jurídicas públicas (Disposición Adicional Quinta de la Ley 7/1985, Reguladora de las Bases de Régimen Local).

Puede dudarse de si las personas jurídico-públicas al constituir y ser miembros de asociaciones están ejerciendo el derecho constitucional de asociación pues, como ya se advirtió en la STC 67/1985, fundamentos jurídicos 3 y 4, no forma parte del contenido de tal derecho "de asociaciones" el de constituir asociaciones cuyo objeto sea el ejercicio de funciones públicas de carácter administrativo en relación con un sector de la vida social.

El derecho de asociación comprende la libertad de asociarse sin necesidad de autorización previa, ya que conforme a la exposición de motivos la ley deroga el sistema de control preventivo.

En conexión con lo anterior, debe señalarse que uno de los problemas que se plantea en el Estado social y democrático de Derecho es determinar en qué medida el Estado puede organizar su intervención en los diversos sectores de la vida social a través de la regulación de asociaciones privadas de configuración legal, a las que se confiere el ejercicio de funciones públicas de carácter administrativo relativas a todo un sector.

La STC 64/88 parte de la regla general de que los derechos fundamentales y las libertades públicas son derechos individuales que tienen al individuo por sujeto activo y al Estado por sujeto pasivo en la medida en que tienden a reconocer y proteger ámbitos de libertades y prestaciones que los Poderes Públicos deben otorgar o facilitar a aquéllos. Sin embargo la plena efectividad de los derechos fundamentales exige reconocer que la titularidad de los mismos

no corresponda sólo a la persona física individualmente considerada sino también en cuanto se encuentra inserta en organizaciones cuya finalidad sea la de defender determinados ámbitos de libertad o realizar los intereses y los valores que forman el sustrato del derecho fundamental. El derecho de asociación se reconoce no solo a los individuos sino a las asociaciones ya constituidas las cuales pueden constituir otras asociaciones, constituir entre sí federaciones, confederaciones o uniones de asociaciones tal como establece el Art. 3.f). Buena parte de los problemas sobre la titularidad de los derechos fundamentales vienen referidas al derecho a la tutela judicial efectiva señalado en el Art. 24 de la CE. Tal derecho corresponde a las personas físicas y a las personas jurídicas, y dentro de éstas no sólo a las de derecho privado sino también a las de derecho público. Sin embargo la traslación respecto del derecho a la tutela judicial efectiva del ámbito de la persona física al ámbito de la persona jurídico pública no puede ser total. En la STC 175/2001, de 26 de julio, el Pleno de este Tribunal, partiendo del carácter excepcional de la titularidad del derecho a la tutela judicial efectiva de las entidades jurídico-públicas, declaró que, además de los casos en los que la posición procesal de los sujetos públicos es equivalente a la de las personas privadas en los que el art. 24.1 CE ampara en toda su extensión a las personas jurídico-públicas, éstas son titulares también del derecho de acceso al proceso, así como del derecho a no padecer indefensión en el mismo (FJ 9).

La STC 137/1985, de 17 de octubre de 1985, ha reconocido la titularidad de derechos fundamentales a las personas jurídicas de Derecho privado, siempre que se trate de derechos que por su naturaleza puedan ser ejercitados por este tipo de personas. A la misma conclusión puede llegarse en lo que concierne a las personas jurídicas de Derecho público, siempre que recaben para sí mismas ámbitos de libertad, de los que deben disfrutar sus miembros, o la generalidad de los ciudadanos.

## VI.7. Gestión indirecta: Consorcios.

La regulación de los consorcios para la Administración General del Estado viene establecida en los art. 118 a 127 L. 40/15. Sin embargo dicha regulación se impone a la Administración Autonómica y local ya que, excepción hecha del art. 123.1 L.40/15, el resto de los artículos constituyen legislación básica. Con anterioridad la L. 15/14, de 16 de septiembre de racionalización del sector público y otras medidas de reforma administrativa modificó el régimen jurídico de los consorcios<sup>274</sup>.

Señala Parra Muñoz<sup>275</sup> que en la regulación que de los consorcios hace la legislación autonómica puede diferenciarse entre la que los regula tangencialmente (dentro de esta corriente enumera la legislación murciana, la de las Islas Baleares y la de Castilla-La Mancha) y las que lo tratan extensamente como puede ser la de Aragón o la de Cataluña. Además de estos dos grupos de legislaciones autonómicas existe otro que no regula los consorcios (v. gr. Asturias, Cantabria, etc.).

En el ámbito local la regulación de los consorcios venía recogida fundamentalmente en el Reglamento de Servicios de las Corporaciones locales. La Disposición Derogatoria Única, en su apartado h) de la L. 40/15 los deroga definitivamente<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> La L. 40/15 establece el régimen jurídico de los consorcios aplicable a todas las Administraciones y sigue la línea marcada por la L. 15/14.

<sup>275</sup> PARRA MUÑOZ, J.F. (2010): “Consorcios y fórmulas atípicas de gestión de los servicios locales: convenios y asociaciones públicas” en *Teoría y práctica para la gestión de los servicios locales*, Madrid, La Ley, págs. 729 y ss.

<sup>276</sup> Con anterioridad los art. 37 a 40 del Reglamento de servicios de las Corporaciones Locales resultaban derogados en lo que se opongan por la Disposición Derogatoria única 1 f) del RD. 1098/2001, de 12 de octubre. Esos artículos por su colocación dentro del título III de la ley (“Servicios de las Corporaciones Locales”) Capítulo II “Del consorcio” parecían hacer referencia a una de las formas de gestión de los servicios públicos (el Capítulo III regula la “gestión directa de servicios” y el Capítulo IV la “gestión por empresa mixta”). Sin embargo el art. 40 RSCL señalaba que los consorcios pueden emplear para gestionar los servicios cualquiera de las formas de gestión admitidas es decir podrá utilizar cualquiera de las formas de gestión de servicios mencionadas en el art. 85 LRBRL. El art. 87 de

El art. 118.1 L. 40/15 dice que los consorcios son entidades de derecho público con personalidad jurídica propia, creadas por varias Administraciones o por entidades del sector público institucional, entre si o con la participación de entidades privadas para el desarrollo de actividades de interés común a todas ellas dentro del ámbito de sus competencias.

Una de las razones del nacimiento de la técnica jurídica de los consorcios es superar las restricciones territoriales en la prestación de un servicio público (el servicio debe de prestarse dentro del correspondiente término municipal). Se pretende evitar la compartimentación en la gestión de los servicios públicos lo que impediría competir en condiciones de igualdad con el sector privado que no tiene limitaciones territoriales.

Se pueden plantear dos preguntas:

1.- ¿Cabe la posibilidad de que el consorcio venga constituido exclusivamente por municipios?

2.- ¿La función o servicio de la que trae causa el consorcio puede ser cultural? Más en concreto ¿el servicio puede consistir en la gestión de un museo?

Respecto de la primera pregunta el art. 126.1 L. 40/15 al hablar de los efectos del ejercicio del derecho de separación indica que el ejercicio de ese derecho produce la disolución del consorcio salvo que el resto de los miembros, de conformidad con lo establecido en sus estatutos, acuerde la continuidad y sigan permaneciendo en el consorcio al menos dos Administraciones o entidades públicas vinculadas a mas de una Administración. Parece que por la literalidad el precepto sería posible el consorcio entre municipios.

En la práctica existen consorcios integrados exclusivamente por municipios como el que se constituyó por municipios pertenecientes a tres Comunidades Autónomas para “estudiar, difundir, promover, desarrollar y gestionar el conocimiento del pasado histórico común de Tarragona, Córdoba y Mérida, atender los problemas de preservación, protección, conservación, aumento,

---

la LRBRL también ha sido derogado por la D. derogatoria única apartado a) L. 40/15. También deroga el art. 110 del TR de las disposiciones legales vigentes de régimen local.

difusión y fomento de las muestras de este pasado y emitir, si procede, el informe y las propuestas pertinentes al Ayuntamiento correspondiente y acomodar el desarrollo de la ciudad actual de manera que sin detrimento de las necesidades sociales urbanas actuales, se expongan, conserven y mantengan las de su pasado” (*Consortio Urbium Hispaniae Romanae*).

La respuesta a la segunda pregunta planteada (el servicio público que motiva la constitución del consorcio podría ser cultural) también debe ser afirmativa.

Michele Cozzio trata el problema en el ámbito territorial de la provincia autónoma de Trento<sup>277</sup>. Señala este autor distintas formas asociativas reconocidas en el Texto único de los Entes Locales (DL 267/2000). Este texto normativo regula las convenciones que se basa en el consenso de los contratantes y que no da lugar a sujetos jurídicamente autónomos; las asociaciones que se regulan como figuras intermedias entre las convenciones y las uniones ya que se diferencia de las primeras en que cuentan con personalidad jurídica y difiere de las uniones en que existe una simple delegación de funciones; prevé también los consorcios en los que surge un ente con personalidad jurídica para administrar uno o más servicios de los Ayuntamientos; las uniones que constituyen el máximo grado de integración entre Ayuntamientos antes de la fusión; como última forma asociativa prevé los acuerdos de programa.

Las normas regionales prevén las siguientes figuras asociativas: convenciones, consorcios-empresas, asociación de Ayuntamientos, Unión de Ayuntamientos, acuerdos de programa a los que la ley provincial LP3/2006 agrega las comunidades que define como entes públicos asociativos constituidos obligatoriamente por los Ayuntamientos con las exigencias de continuidad territorial, homogeneidad cultural, histórica, social, económica, de

---

<sup>277</sup> COZZIO, M. (2008): “Formulas de gestión asociativas en el sector de las actividades culturales: análisis de la experiencia de la provincia autónoma de Trento”, en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 12, Madrid, págs. 51-68.

infraestructura y orografía y de idoneidad respecto al ejercicio de las funciones y servicios.

Para incentivar las formas asociativas se conceden beneficios económicos. Entre los servicios cuya gestión asociada da derecho a la aplicación de los incentivos se encuentran el sector de la cultura y el de los ecomuseos en la región del Trentino.

Las ventajas de esas formas asociativas en el sector cultural son evidentes ya que a través de las formulas asociativas se posibilita que las diferentes administraciones puedan compartir programaciones que de otro modo resultarían inviables por carecer individualmente de los medios adecuados o por ser excesivamente costosas. En todo caso las formas asociativas para el sector cultural no pueden dar como resultado la yuxtaposición o adición, sin mas de los diferentes programas de cada una de las administraciones concurrentes sino que la programación será una mixtura de las diferentes programaciones concurrentes dando como resultado una programación integrada.

La consideración de estas formulas asociativas en el sector cultural como diferentes estadios por los que pueden ir pasando las Administraciones implicadas hasta desembocar en la constitución de un nuevo ente que desplace las competencias culturales de los entes integrados al ente de nueva creación puede servir como paso previo para remover las reticencias de los Ayuntamientos y proceder a su fusión expandiéndose el modelo asociativo cultural al resto de los ámbitos competenciales. Con ello se conseguiría una reducción del número de Corporaciones locales muchas de las cuales resultan antieconómicas por sus escasas dimensiones.

Hemos visto que en la práctica el elemento subjetivo puede ser homogéneo (Administraciones de un mismo orden) pero puede suceder que sea heterogéneo (Administraciones de diferentes ordenes). Las posibilidades pueden ser muchas. Un ejemplo vendría constituido por la consulta a que responde la Res. de la DGT 1402/08, de 7 de julio que fue planteada por un Consorcio dedicado a la actividad de bibliotecas y museos constituido por una Comunidad Autónoma, un Ayuntamiento y la Administración General del Estado.

Según la legislación el consorcio debe determinar su régimen orgánico, funcional y financiero a través de sus Estatutos (art. 124 L.40/15). En el caso anterior el Consorcio resultante de las tres Administraciones territoriales se rige por sus propios estatutos, por las normas de régimen interno y por la ley de museos de Cataluña.

En otras ocasiones junto con las entidades locales (Ayuntamiento de Lérida, Consejo Comarcal de Segrià, Diputación provincial) concurren circunscripciones territoriales eclesiásticas (Diócesis de Lérida) junto con la Generalitat de Cataluña. Es el caso resuelto por Sentencia del Juzgado de Primera Instancia nº 4 de Lérida el 6-9-2010 acerca de la posible usucapión de obras de arte eclesiásticas por el obispado de Lérida ejercitada por la Asociación de Amigos del Museo de Lérida Diocesano y Comarcal (para la gestión de este museo se había constituido un Consorcio formado por las entidades relacionadas).

La posibilidad de gestionar un museo por medio de un Consorcio tiene ejemplos dentro del tráfico jurídico, como es el caso del Museo marítimo de Barcelona. La STS de 21-2-2001 se refiere a la gestión del Museo marítimo como objeto del Consorcio de las atarazanas de Barcelona formado entre el Ayuntamiento, el puerto autónomo y la Diputación de Barcelona. En este caso se resuelve el conflicto planteado en el régimen competencial en materia de museos entre las Diputaciones (la de Barcelona en ese caso) y la Generalidad de Cataluña.

Otros ejemplos de museos gestionados por consorcios son los señalados en la D.A 7ª de la L. 49/02 relativa al régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo determinan el régimen tributario de los consorcios Casa América, Casa de Asia, Instituto Europeo de la Casa de la Mediterrània y el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La regulación mas detallada de los Consorcios deja menos margen de maniobra para establecer un régimen específico por medio de los Estatutos (art. 124 contenido de los estatutos).

En todo caso las especialidades de los Consorcios culturales exigen una regulación que sin contradecir la señalada con carácter básico por el Estado pueda concurrir con ella para evitar lagunas.

No hay duda que la regulación detallada, unido al hecho de la supervisión de la Administración a la que se encuentra adscrito determina una reducción en su autonomía.

La constitución del consorcio solo podrá tener lugar cuando la cooperación interadministrativa no pueda realizarse por convenio. Sin embargo el consorcio será instrumento adecuado cuando la gestión y desarrollo común de los servicios requiera de una cooperación de carácter permanente que exija el nacimiento de una persona jurídica (tal será el caso de la gestión de un museo). El convenio se dará para resolver cuestiones puntuales que no exijan una continuidad en la relación interadministrativa.

La superación de la falta de medios técnicos y/o financieros de los Municipios a través de la constitución de los consorcios con el objetivo de gestionar un museo parece poco probable salvo que se trate de museos de autor (artista de la zona)

En conclusión podemos afirmar que la forma consorcial es figura idónea para la gestión de los museos en los que haya implicada una pluralidad de entidades. La característica mas relevante del consorcio es la unión de diferentes administraciones o de éstas con entidades sin ánimo de lucro. En el caso de que se encarguen de gestionar algún servicio público (museos) podrán utilizar cualquiera de las formas de gestión previstas en la legislación para los servicios públicos.

Los Estatutos deberán determinar claramente su objeto (art. 124.a)). Así el Consorcio Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente aparece constituido por el Ministerio de Cultura, por la Junta de Castilla-León, por la Diputación y el Ayuntamiento de Segovia y por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia con el objeto claramente delimitado de la cooperación económica, técnica y administrativa entre las entidades que lo integran en actividades museísticas y culturales relacionadas con el arte contemporáneo con especial

incidencia en la obra pictórica de Esteban Vicente (TSJ de Castilla-León, Burgos, Sala de lo Social sentencia de 24-1-2008).

## **VI.8. Conciertos.**

No existe una regulación amplia de esta forma de gestión indirecta de un servicio público. Su aplicación se realiza, fundamentalmente, en el ámbito local.

Se refiere a esta forma de gestión el art. 143 a 147 del Reglamento de servicios de las Corporaciones locales. Asimismo el art. 277.c) del TR de la LCSP RDLeg. 3/2011, de 14 de noviembre, señala como forma de gestión “el concierto con persona natural o jurídica que venga realizando prestaciones análogas a las que constituyen el servicio público de que se trate”.

Se trata de un contrato que tiene por objeto una obligación de hacer (la prestación del servicio público correspondiente) en el que el contratista se obliga no sólo a gestionar el servicio público sino a poner los medios adecuados de que disponga para que la prestación se realice. En este sentido el art. 143 RSCL establece “que las Corporaciones Locales podrán prestar servicios de su competencia mediante concierto con otras entidades públicas o privadas y con los particulares, utilizando los (medios) que unas o otros tuvieran establecidos...”

El concierto tiene como fin último lograr una mayor eficacia en la prestación del servicio público ya que si bien la Administración concedente no dispone de los medios adecuados para llevarlo a efecto, esa carencia se suple por la circunstancia de disponer de esos medios otra entidad pública o privada (personas jurídicas) o bien por disponer de esos mismos medios los particulares (personas naturales).

La suplencia de esa carencia pone de manifiesto que esta forma de gestionar los servicios públicos tiene un tiempo limitado. Así se manifiesta en el art. 144.1 RSCL cuando determina que “la duración de los conciertos no podrá exceder de diez años y quedarán automáticamente sin efecto desde el momento en que la Corporación interesada tuviere instalado y en disposición de funcionar un servicio análogo al concertado”.

¿Ese carácter transitorio de esta forma de gestión de un servicio público entrará en colisión con el carácter de institución permanente que se atribuye al museo?

Considero que no. Pese a los cambios en la forma de gestionar el servicio público (museo) la institución permanece inalterable.

La discrecionalidad de la Administración manifestada en la posibilidad de cambiar esta forma de gestión por otra iría, sin embargo, contra la seguridad jurídica pero dado que el concierto no es ni más ni menos que un contrato le resultaría aplicable la teoría general de la contratación, según la cual no puede dejarse al arbitrio de uno de los contratantes la validez y el cumplimiento de los contratos. Aplicando la teoría general de la contratación al contenido del art. 144.1 del RSCL resulta que la Administración no podría extinguir un concierto en vigor con un contratista para acto seguido concertar otro con otro contratista diferente ya que se dejaría en manos de la Administración la vigencia del contrato (unilateralidad). Lo que podría hacer la Administración sería extinguir el concierto por tener instalado y en disposición de funcionar un servicio similar al concertado. Con ello se pasaría de una gestión indirecta del servicio a un supuesto de gestión directa sin que el carácter permanente de la institución museística se viera afectado.

El hecho de que al contratista se le exija tener instalado un servicio en disposición de funcionar implica la realización de actividades análogas a la que se pretende gestionar que posibiliten el encuadre del museo en sus instalaciones sin resentirse la institución que el museo representa posibilitando que las funciones del museo se desarrollen con total normalidad por contar con los medios adecuados para la prestación de ese servicio público.

El contratista tendrá que tener a su disposición y funcionando un espacio expositivo y una organización personal y material que permitan exponer los fondos del museo en condiciones de seguridad adecuadas posibilitando el acceso a la cultura de los ciudadanos. Sin embargo el hecho de tener a su disposición un espacio expositivo no exige el ser titular del inmueble donde se ubicará el museo ya que Administración titular del museo (Administración que

ha creado el museo o que ha asumido su titularidad si ya estaba creado en el tráfico jurídico) particular gestor, titular de las obras a exponer y propietario del inmueble donde se ubica el museo no tienen por qué coincidir; es más la Administración titular y Administración o particular gestor nunca coincidirán en este caso.

## **VI.9 Encomienda de gestión.**

La gestión de museos puede ser realizada a través de una encomienda de gestión (v. gr. STSJ de Murcia, Sala de lo Contencioso de 12 de nov. de 2010, en la que se hace referencia a una encomienda de gestión a la empresa pública regional Murcia Cultural S.A de la gestión de museos y centros culturales).

La encomienda de gestión puede ser realizada por una fundación pública siempre que en sus estatutos se reconozca la condición de medio propio y servicio técnico de la Administración.

La encomienda de gestión estaba prevista en el art. 15 L. 30/92. En la actualidad se encuentra regulada en el art. 11 de la L. 40/15. Dentro del Principado de Asturias la L. 2/95, de 13 de marzo por la que se regula el régimen jurídico de la Administración del Principado de Asturias, en su artículo 18 se refiere a la encomienda de gestión. Es una regulación prácticamente idéntica a la ley estatal a la que se remite en el nº 1 del art. 18 cuando señala “...en los términos y con el carácter previsto en la legislación básica del régimen jurídico de las Administraciones Públicas”. La legislación autonómica estructura sus diferentes apartados teniendo en cuenta el hecho de que la encomienda se realice a los mismos órganos o entidades de la misma Administración o por el contrario se realice a los órganos o entidades de otra Administración<sup>278</sup>. Cuando se trata de encomienda a los órganos o entidades de la misma administración diferencia entre si la encomienda se realiza a órganos pertenecientes a la misma consejería, en cuyo caso basta que sea autorizada por el titular de la Consejería correspondiente o bien se trata de diferentes Consejerías en cuyo caso se requiere autorización del Consejo de Gobierno. Esta última autorización sería también necesaria cuando la encomienda se realice a diferente Administración.

---

<sup>278</sup> En este sentido también sigue a la ley estatal que diferencia entre encomiendas de gestión realizadas entre órganos administrativos pertenecientes a la misma Administración y pertenecientes a distintas Administraciones.

El régimen jurídico de la encomienda vendrá determinado por el criterio de diferenciación anterior ya que la encomienda realizada a órganos o entidades de la misma Administración se formalizará a través de una resolución o acuerdo que lo autorice. Mientras que cuando sea a diferente Administración el régimen jurídico vendrá determinado por un convenio. En ambos casos el instrumento de formalización deberá ser publicado en el BOPA (como ejemplo puede ponerse la encomienda de gestión que la Consejería de cultura y deporte realiza a favor de la entidad mercantil Gestión de Infraestructuras Culturales, turísticas y deportivas del Principado de Asturias, S.A, empresa pública cuyo capital pertenece íntegramente la Administración del Principado de Asturias, por Resolución de 28-12-2012 respecto de la gestión y mantenimiento del Centro de interpretación del prerrománico del Naranco, en Oviedo).

La encomienda de gestión no supone cesión de la titularidad de la competencia siendo de cuenta del órgano encomendante dictar cuantos actos jurídicos den soporte a la concreta actividad material objeto de la encomienda. La encomienda de gestión ha de circunscribirse a la realización de actividades materiales o técnicas (desaparece la mención de las actividades de servicios que señalaba anteriormente la L. 30/92) por lo que corresponderá al órgano o Entidad encomendante dictar cuantos actos o resoluciones jurídicas sirvan de soporte a la actividad material<sup>279</sup>. Así lo dispone el art. 11.2 L. 40/15. Así lo corrobora el art. 8.1 pfo. 2 de la L. 40/15 al decir que “las encomiendas de gestión... no suponen alteración de la titularidad de la competencia, aunque sí de los elementos determinantes su ejercicio que en cada caso se prevén”<sup>280</sup>.

El convenio o el acuerdo de encomienda debe tener un contenido mínimo señalado por la ley. En este punto tampoco se aprecian grandes diferencias entre la legislación estatal (L. 40/15) y la legislación autonómica (L. 2/95 del

---

<sup>279</sup> Art. 11.2.pfo. 1 “...siendo responsabilidad del órgano o Entidad encomendante dictar cuantos actos o resoluciones de carácter jurídico den soporte o en los que se integre la concreta actividad material objeto de la encomienda”.

<sup>280</sup> La STS 8-10-2013 interpreta el párrafo de la ley cuando dice “...aunque sí de los elementos determinantes de su ejercicio que en cada caso se prevén” pues considera que solo pueden ser alterados los elementos que no sean importantes o esenciales.

Principado de Asturias). Esta última al hablar del plazo de vigencia del instrumento, señala la posibilidad de incluir, cuando proceda, la finalización anticipada de la encomienda o de su prórroga. Además de este aspecto deben de incluirse en el instrumento de encomienda la actividad encomendada (de carácter material o técnico de la actividad), el plazo de vigencia y la naturaleza y alcance de la gestión encomendada).

Los encargos de gestión que se realicen a una entidad que tenga la condición de medio propio y servicio técnico de la Administración de quien recibe el encargo quedan excluidos de la ley de contratos del sector público. Pese a quedar excluida de la aplicación de la Ley de contratos del sector público, la encomienda de gestión por su naturaleza administrativa se rige por el ordenamiento administrativo en las dudas que puedan plantearse en su ejecución e interpretación. La ley considera que tiene la condición de medio propio y servicio técnico cuando el poder adjudicador ejerza un control análogo al que pueda realizar sobre sus propios servicios y además, caso de tratarse de una sociedad, la totalidad de su capital sea de titularidad pública. Es posible la constitución de una sociedad unipersonal pública de capital (RDLeg. 1/2010, de 2 de julio art. 12 y ss.) ya que la sociedad puede estar constituida por un único socio persona física o jurídica o por dos o mas socios cuando las acciones o participaciones se unifiquen en un solo socio (unipersonal sobrevenida). El art. 17 RDLeg. 1/2010 habla de las sociedad unipersonales públicas, aquellas cuyo capital social sea del Estado, C.A o Corporaciones locales o de organismos o entidades a ellos dependientes a las que no serán aplicables determinadas disposiciones señaladas para el régimen jurídico de las sociedades unipersonales (art. 13 apdo. 2, art. 14 y art. 16 apdo. 2 y 3). Se entiende que tiene el control análogo cuando a las entidades pueden conferirles encomiendas de gestión obligatorias de acuerdo con instrucciones fijadas unilateralmente y con una retribución por tarifa aprobada por el propio adjudicante.

Si bien el contrato que se realiza a través de la encomienda de gestión está excluido de la ley de contratos del sector público (RDLeg. 3/11 TR ley de contratos del sector público art. 4.1.n [negocios y contratos excluidos] en

relación con el art. 24.6) los contratos que para la ejecución de la actividad encomendada se realicen están sujetos a la ley de contratos del sector público.

La condición de medio propio y servicio técnico debe reconocerse expresamente en la norma constitutiva del ente o en sus estatutos. Además debe de determinar las entidades respecto de las cuales ostentan esa condición. También deben de incluirse el régimen de las encomiendas o las condiciones de adjudicación de los contratos y señalar la imposibilidad de concurrir en licitaciones públicas convocadas por los poderes adjudicadores de quienes son medios propios y servicios técnicos.

La atribución directa, sin licitación, a estas entidades no se opone a la normativa comunitaria de contratos en la medida en que se cumplan los dos requisitos que la jurisprudencia del TJUE exige para considerar no obligatoria la licitación pública, es decir que la autoridad pública ejerza sobre la entidad un control análogo al que ejerce sobre sus propios servicios y que dicha entidad realice la parte esencial de su actividad con el ente público que la controla (STJUE 19-4-2007).

## VII. Conclusiones.

El desarrollo de esta investigación nos ha permitido extraer las siguientes conclusiones acerca del objeto de la tesis:

\*No solo es susceptible de conocimiento científico la realidad natural sino también la cultural (el museo, entre otras). Desde el momento en que se puede lograr una validez intersubjetiva del conocimiento alcanzado partiendo de la polivalencia semántica y de la posibilidad de diferentes enfoques para un mismo objeto de estudio (mismos resultados obtenidos con diferentes enfoques y partiendo de la polivalencia semántica del objeto estudiado) es posible afirmar la posibilidad de un estudio científico de lo contingente.

\*El estudio de la realidad cultural “Museo” a través del método semiótico se justifica desde el momento en que esa institución se transforma y pasa de ser un “museo depósito” a ser un “museo comunicación”. La comunicación se produce por la exposición y con ella se pretende transmitir el significado que la obra tiene como signo.

Dentro de los procesos semióticos el que sirve para fundamentar el paso del concepto museo depósito a museo centro de comunicación es el de transducción.

\*Los cambios en el concepto de arte condicionan la idea de museo. Pero no solo condicionan el concepto sino también la función que el museo está llamado a desempeñar. La diferencia entre un museo tradicional y un museo actual radica en el modo de presentación de las obras y no en la propia naturaleza de la obra expuesta. En definitiva se trata de proporcionar los medios para que el espectador pueda decodificar el mensaje de la obra artística. El objeto expuesto es un signo a través del cual se produce el proceso semiótico de la comunicación.

\*En el museo, tal como hoy se entiende, se produce un proceso de comunicación en el que se da un esquema semiótico básico formado por el

emisor o artista cuya obra se expone, la obra expuesta como signo que tiene un significante y un significado y el espectador como receptor del mensaje.

\*En los museos de titularidad pública con la prestación del servicio se pretende que los ciudadanos tengan acceso a la cultura y la tasa exigida para su entrada no puede considerarse auténtica contraprestación económica porque no tiene por objeto la financiación de la institución. Este tiene una asignación presupuestaria y no tiene como objetivo principal la autofinanciación (sería objetivo deseable pero no prioritario ya que si entra en conflicto con otros objetivos puede y debe postergarse). Por todo ello la actividad de un museo de titularidad estatal se puede encuadrar dentro de la categoría de los servicios no económicos de interés general.

\*Pese a existir discrepancias en la legislación en torno a la calificación de la contraprestación exigida como entrada al museo de titularidad pública (la Resolución de 23 de mayo de 2016 del Museo del Prado la califica en su título como de precio público mientras que el RDLeg. 2/04 por el que se aprueba el TR de la Ley reguladora de las haciendas locales en el art. 20.4.w lo califica de tasa) nosotros la calificamos como tasa ya que la prestación del servicio público se realiza en régimen de derecho público (es decir con las formas de gestión de los servicios públicos), afectan al sujeto pasivo ya que vienen motivadas por éste (la relación contractual administración-particular es libre y espontánea y surgirá por la voluntad de éste último), el ingreso de la contraprestación es obligatoria ya que viene establecido por ley o disposición reglamentaria y por último no se presta por el sector privado.

\*Cada Comunidad Autónoma tiene su propia ley de patrimonio cultural y en la mayoría de ellas también se ha legislado específicamente sobre los museos. Esta aglomeración normativa, salvo por la justificación competencial, no se justifica por el contenido ya que no difieren mucho unas de otras y siguen en mayor o menor medida la legislación emanada de los organismos internacionales o de la propia legislación estatal. La afirmación anterior podemos constatarla en la conceptualización que del término museo efectúa cada una de estas legislaciones. Pese al tiempo transcurrido entre la publicación de la

ley estatal y las de las diferentes comunidades autónomas éstas no resaltan la función comunicativa (salvo excepciones). En general se alude a la función comunicativa a través de las diferentes formas de presentación de los objetos, es decir partiendo de la museología que es uno de los medios empleados para facilitar la comunicación pero no el único.

\*La forma de gestión que definitivamente se adopte para dirigir un museo vendrá determinada fundamentalmente por las dimensiones de éste. En este sentido las formas de gestión directa con o sin órgano especializado, así como las asociaciones serán aplicable fundamentalmente para museos de ámbito local y de pequeñas dimensiones, con el inconveniente en la segunda forma de gestión de la lentitud en la toma de decisiones y en ambos casos de gestión directa de la falta de autonomía.

\*La crisis económica que se arrastra desde hace ya una década en España hace que lo económico esté presente en todos los órdenes de la vida. El ámbito legislativo no puede sustraerse a ese influjo. La L. 40/15, de 1 de octubre de Régimen jurídico del Sector público es consecuencia no sólo del título competencial del art. 149.1.18 CE sino también del art. 149.1.13 (bases y coordinación de la planificación general de la actividad económica<sup>281</sup>) y del art. 149.1.14 CE (hacienda general y deuda del Estado). La Comisión para la reforma de las Administraciones públicas (CORA) señalaba que es imprescindible establecer un marco normativo que impida la creación de órganos innecesarios o redundantes y asegure la eficacia y eficiencia de los entes públicos ejerciendo sobre ellos una supervisión continua que permita evaluar el cumplimiento de los objetivos que justificaron su creación y cuestionar su mantenimiento cuando aquellos se hayan agotado o exista otra forma mas eficiente de alcanzarlos. Esto se ha plasmado en el art. 81.2 L.

---

<sup>281</sup> La L. 40/15 constituye dentro de la reforma del sector público institucional una norma que tiene en cuenta preferentemente los principios de estabilidad presupuestaria, eficacia, eficiencia, etc. No le faltan precedentes en tal sentido como son la L. 27/13, de 27 de diciembre de racionalización y sostenibilidad de la Administración local, la L.15/14, de 16 de septiembre de racionalización del sector público y otras medidas de reforma administrativa o la L.O. 2/12, de 27 de abril, de estabilidad presupuestaria y sostenibilidad financiera.

40/15<sup>282</sup>. Ya en su Preámbulo, en el apartado V, dice que se pretende dar cumplimiento a lo previsto en el art. 31.2 CE que el gasto público realice una asignación equitativa de los recursos públicos y que su programación y ejecución respondan a los criterios de economía y eficacia, a la vez que a lo dispuesto en el art. 135 CE. Ahora bien en el ámbito cultural y mas en concreto dentro de las instituciones museísticas no cabe supeditar la consecución de objetivos al cumplimiento estricto de las limitaciones presupuestarias. Dicho de otro modo ¿Puede evaluarse la consecución de objetivos tomando como parámetro única y exclusivamente lo económico? En el ámbito cultural lisa y llanamente no. La rentabilidad queda postergada por otros criterios de aplicación preferente.

---

<sup>282</sup> Art. 81.2 L. 40/15 “Todas las Administraciones Públicas deberán establecer un sistema de supervisión continua de sus entidades dependientes, con el objetivo de comprobar la subsistencia de los motivos que justificaron su creación y su sostenibilidad financiera, y que deberá incluir la formulación expresa de propuestas de mantenimiento, transformación o extinción.”

## VIII. Bibliografía.

### VIII.1.- ARTÍSTICA

AMES, M.M.(1985): “Desescolarizar el museo: una propuesta para ampliar el acceso a las colecciones”, *Museum*, 145, págs. 25-31, París.

ASENSIO, M., GARCÍA, F., POL E.(2012): “Planificación de la gestión de audiencias en museos de Bellas Artes” en el 34 Simposio anual del Icofom Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta, Túnez, Study Series, págs. 75-88.

ASENSIO, M., MAHOU, V., RODRÍGUEZ SANTANA, C., SÁENZ SAGASTI, J.I.(2012): “¿Qué entienden los visitantes de nuestro mensaje expositivo? Una evolución en el museo y parque arqueológico Cueva Pintada” en el 34 Simposio anual del Icofom Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta, Túnez, Study Series, págs. 89-102.

ALONSO FERNÁNDEZ, L.(1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, Ed. Istmo.

-(2006): *Museología y museografía*. Barcelona, Ed. del Serbal (3ª ed.).

ALONSO FERNANDEZ, L. y GARCÍA FERNANDEZ, I.(1999): *Diseño de exposiciones, Concepto, instalación y montaje*. Madrid, Alianza Editorial.

ANDERSON, D. (1997): *A common wealth: museums and learning in the United Kingdom: report to the Department of National Heritage*, Londres, DNH.

ARISTÓTELES (1959): *Ética a Nicómaco*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

AA.VV. (1995): *Manecu. Mapa de necesidades en infraestructuras y operadores culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura.

BALLART HERNÁNDEZ, J.(2007): *Manual de museos (patrimonio cultural)*. Madrid, Ed. Síntesis.

BALLART HERNÁNDEZ, J., y TRESSERRAS, J.J.(2005): *La Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona, Ed. Ariel (2ª ed.).

BARRETT, C. “Arte cinético” en STANGOS, N. (1989): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, págs. 175-184.

BATISTA CARISSIMI, R. (2010): “Diseñando centros de interpretación. De la idea al resultado, un proceso lleno de seducciones”, *Her & Mus*, Vol. II, nº 2, págs. 88-93.

BELCHER, M. (1994): *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*. Gijón, Trea.

BELLIDO GANT, M.L.(2001): *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón, Trea.

-(2005): “Museos y arte digital”, *Rev. de los museos de Andalucía*, nº 5, págs. 31-33.

BOBES, M.C. (1989): *La semiología*. Madrid. Síntesis

-(1997): *Teoría del teatro*. Madrid. Arco Libros.

-(2001): *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid, Arco Libros.

-(2008): *Crítica del conocimiento literario*. Madrid, Arco Libros.

BOYLAN, P. (coord.), (2006): *Comment gérer un musée. Manuel pratique*. Paris, Unesco.

BURCAW, G.E. (1983): *Introduction to Museum Work*, Nashville, The American Association for State and Local History (2ª ed.).

CABALLERO GARCÍA, L. (1999): “La comunicación en los espacios patrimoniales. Una crítica a las propuestas para la gestión del patrimonio desde la arqueología”, *Revista de la Asociación profesional de museólogos de España*, 4, págs. 27-37.

CABO DE LA SIERRA, G. (1979): “¿Qué es la obra gráfica original?” en *Grabados, litografías y serigrafías. Técnicas y procedimientos*. Madrid, Esti-Arte, págs. 37 y ss.

CAILLET, E. y LEHALLE, E. (1995): *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon, Presses universitaires de Lyon.

CALAF MASACHS, R. (2009): Didáctica del patrimonio epistemología, metodología y estudio de casos. Gijón, Trea.

CASANOVAS Y LLORENS, T. y GOENAGA MAIZA, N. (1997): “El plan nacional de Museos de Euskadi. La realidad de Vizcaya y Guipúzcoa” en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 167-179.

COMISIÓN PONTIFICIA PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA (2001): “Carta Circular sobre la función Pastoral de los Museos Eclesiásticos”. Ciudad del Vaticano.

COOMBS, P. (1985): La crisis mundial de la educación. Perspectivas actuales. Madrid, Santillana.

COROMINAS, J. (1961): Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Gredos.

COSSÍO, S. ALONSO I. y RICO, J.C. (2009): La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto, Madrid, Sílex, págs. 99-164.

CHINCHILLA GÓMEZ, M. (2004): “Un museo estatal. Su puesta en marcha”, *Cursos sobre el patrimonio histórico* 9 Actas de los XV cursos monográficos sobre el patrimonio histórico, Reinosa, págs. 123 a 137.

-(2005): “Una mirada profesional sobre la creación de los museos” , *Rev. museos.es*, nº1, págs. 48-59.

DANTO, A. (1999): Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Paidós, (1ª ed., 1997).

DAVALLON, J. y CARRIER, C.(1989): La présentation du patrimoine in situ: communiquer, exposer, exploiter. Rapport de recherche. París, Ministère de la culture.

DAVALLON, J.(1992): “Le musée est-il vraiment un média?”, *Publics et Musées*, nº 2, págs. 99-124.

-(1995):“Musée et muséologie. Introduction” in *Musées et Recherches*, Actes du colloque tenu à Paris les 29-30 novembre et 1<sup>o</sup> décembre 1993, Dijon, OCIM.

-(1999): *L'exposition à L'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan.

-(2006): *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, Lavoisier.

DAVIES, S. (1996): *Producing a Forward Plan, MGC Guidelines for good practice*, London, Museums and Galleries Commissions,.

DELOCHE, B.(2007): “Définition du musée” en Mairesse F., y DESVALLÉES, A., *Vers une redéfinition du musée*, Paris.

DERRIDA, J.(1966): *La escritura y la diferencia*. Barcelona. Antropos.

-(1971): *De la gramatología*, Buenos Aires, S.XXI.

-(1989): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós.

DESVALLÉES, A., y MAIRESSE, F.(2010): *Conceptos claves de museología*. Paris, Ed. Armand Colin.

DILTHEY, W. (1944): “Estructuración del mundo histórico” en *El mundo histórico*, México, F.C.E.

-(1986): *Introducción a las ciencias del espíritu. Ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Versión española de J. Marías. Prólogo de J. Ortega y Gasset. Madrid, Alianza Editorial.

DOLEZEL, L. (1998): *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco libros.

ECHEVERRÍA, J.(1999): *Introducción a la metodología de la ciencia. La filosofía de la ciencia en el S. XX*. Madrid, Cátedra.

ECO, U. (1977): *Tratado de semiótica*. Barcelona, Lumen (1<sup>a</sup> ed.).

-(1979), *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, págs. 193-225.

-(1981), *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen (1<sup>a</sup> ed.).

FALK,J.H.(2012): *Identity and the museum visitor experience*, Walnut Creek. California, Left Coast Press.

FATÁS, G. Y BORRÁS, G.(2003): Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática. Madrid, Alianza Editorial (quinta reimpresión).

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1996): *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona, Ed. Ariel.

FORNIÉS MATÍAS, Z. (2011): *La climatización de los depósitos de archivos, bibliotecas y museos como método de conservación*. Gijón, Ed. Trea

GARDE LÓPEZ, V. y VARELA AGÜÍ, E. (2009-2010): “¿Al servicio de la sociedad y de su desarrollo? El Laboratorio Permanente de Público de Museos: una herramienta de gestión” en *Rev. Museos.es*, nº 5.

GALARD, J. (dir.), (2000): “Le regard intruit, action educative et action culturelle dans les musées”, Actes du colloque organize au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, Armand Colin.

GALLI, P.(2003): “Museos y bases de datos” en Actas de derecho industrial y derechos de autor, Tomo XXIV, Madrid, pags. 249-270.

GARCIA BLANCO, A.(2009): *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid, Akal (1ª reimpresión).

GOLDING, J. “Cubismo” en STANGOS, N. (1989): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Forma, págs. 45-66.

GOMEZ DE LA IGLESIA, R.(2007): *Los nuevos centros culturales en Europa*. Vitoria, Grupo Xabide.

GÓMEZ MARTÍN, J. (2011): *La seguridad en los museos: introducción, conceptos fundamentales y legislación*, Madrid.

HEINICH, N. y POLLACK, M.(1989): *Vienne a Paris. Portrait d'une exposition*. Paris, Centre George Pompidou.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.(1998): *El museo como espacio de comunicación*. Gijón, Ed. Trea.

-(2001): *Manual de Museología*. Madrid, Síntesis (2ª reimpresión).

-(2012): “El protagonismo de los visitantes dentro del museo” en el 34 Simposio anual del Icofom Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta, Túnez, Study Series, págs. 211 y ss.

HONOUR, H. (2004): *El Romanticismo*, Madrid, Alianza Forma.

ICOM (2006): Código de deontología para los museos.

JIMÉNEZ DE GARNICA, R. (2011): *La conservación preventiva durante la exposición de dibujos y pinturas sobre lienzo*. Gijón, Ed. Trea.

KOTLER, N. y KOTLER, P.(2001): *Estrategias y marketing de museos*. Barcelona, Ed. Ariel Patrimonio histórico.

KRAUSS, R.(1993): “Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista”, en *AV Monografías*, nº 39, págs. 16-25.

KUSPIT, D.(2006): *El fin del arte*. Madrid, Ed. Akal.

LAMSTER, M. (2012): *Rubens, el maestro de las sombras. Arte e intrigas diplomáticas en las cortes europeas del siglo XVII*. Barcelona, Tusquets Editores.

LAPOINTE, A.(1991) : *Gestion et Museos en Côte*,(Direc.) Musées et gestion, Québec, Musée de la civilisation, págs. 26-46.

LAYUNO ROSAS, M.A.(2003) : *Museos de arte contemporáneo en España. Del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*. Gijón, Trea.

LEÓN, A. (2010): *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra.

LEVÝ, J. (1963): “The traslation of verbal art” en MATEJKA L. Y TITUNIK I.R.(1976): *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Massachusetts, University Press, pags. 218-226.

LÓPEZ DE ULLÍBARRI, F. (1997): “Evolución museológica en Álava: pasado, presente y futuro” en *Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 151-162.

LORD, B. y DEXTER LORD, G.(1998): *Manual de gestión de museos*. Barcelona, Ed. Ariel.

LYOTARD, J.F. (1998): *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra (1ª ed. 1979).

LLOP I BAYO, F. (1997): “Museos y colecciones museográficas permanentes en la Comunidad Valenciana”, en Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 45-55.

MALTESE, C.(2003): *Las técnicas artísticas*. Madrid, Cátedra, (12ª ed.).

MARCHÁN FIZ, S.(1997): Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Madrid, Akal (7ª Ed.).

MAROEVIC, I.(2007):”Vers la nouvelle définition du musée” in MAIRESSE F., et DESVALLÉES A. (dir.), *Vers une redefinition du musées?*, Paris, L'Harmattan.

MARTÍNEZ GARCÍA, J.(2005): “Las nuevas perspectivas de los museos ante el desafío del futuro” en *Rev. museos.es*, nº1, págs. 24-31.

MATEOS RUSILLO, S.M. (2012): Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales. Gijón, Trea.

MCLUHAN, M. (1968): *Pour comprendre les médias*. Paris, Points.

MCLUHAN, M., PARKER, H., BARZUN, J., Le musée non linéaire. Exploration des methods, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée, tr. Fr. par DELOCHE B., et MAIRESSE F.

MINISTERIO DE CULTURA (2000): Museos de titularidad estatal y del sistema español de museos. Madrid, Secretaría General Técnica.

-(2005): Criterios para la elaboración del plan museológico. Madrid, Secretaría General Técnica.

-(2004-2008): *Plan estratégico de la red de museos estatales*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

- (2013): Anuario de estadísticas culturales. Madrid, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Secretaría General Técnica.

- (2015): Anuario de Estadísticas Culturales. Madrid, Subdirección General de Estadística y Estudios de la Secretaría General Técnica.

MONTANER, J. Mª.(1986): *Los museos de la última generación*. Barcelona, Gustavo Gili.

-(1990): *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili.

MOLINER, M. (1970): *Diccionario de uso del español*, 2 vols. Madrid, Gredos.

MOORE, K.(1998): *La gestión del Museo*. Gijón, Ed. Trea.

MOTTOLA MOLFINO, A. (2013-2014): “Museos en la encrucijada. Entre negocio, espectáculo, marketing, exposiciones y educación”, en *Rev. Museos.es*, nº 9-10, págs. 54-69.

PALACIO ALVAREZ, A. (2015): “Museo de Bellas Artes de Asturias. La ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias. Un museo hacia el S. XXI”, ponencia en *las 8ª Jornadas de Museología: Innovación en museos e instituciones culturales*, León.

PASTOR HOMS, Mª I.(2002): “La Pedagogía museística ante los retos de una sociedad en cambio. Fundamentos teórico-prácticos” en *Boletín de la Asociación de Bibliotecarios, Archiveros, Documentalistas y Museólogos*, Vol. 13, nº 1, págs. 13-22

-(2009): *Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales*. Barcelona, Ariel (3ª reimpresión).

PEREZ OUTEIRIÑO, B. (1997): “La normativa sobre museos desarrollada por la Junta de Galicia” en *Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 19-27.

PÉREZ SANTOS, E. (2000): *Estudio de visitantes en museos*. Gijón, Trea.

- (2008): “El estado de la cuestión de los estudios de público en España”, *Rev. de los museos de Andalucía*, nº 10, págs. 20-30.

POLLIT, J.J (1989): *El arte Helenístico*. Madrid, Nerea (ed. castellana)

PRATS, C.(1994): “Finalidad y proyección social de los museos, desde la perspectiva de la comunicación científica”, en *Arqritica*, págs. 11-13.

RECIO CRESPO, M.A.(2015): “La gestión de los museos en España: una aproximación interesada” en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 19, págs. 85-131.

QUEROL, M.A.(2010): *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Madrid, Akal.

QUIJANO PASCUAL, M.(2012): “La revolución de los museos y las instituciones culturales”. *Telos, Cuadernos de Comunicación e Innovación*, nº 90: 1-3, Enero-Marzo.

RAMSON, J.C. (1941): *The New Criticism*, Norfolk, New Directions.

RASSE, P.(1999): *Les musées à la lumière de l'espace public*. Paris, L, Harmattan.

REUBEN HOLO, S. (2002): *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal.

RICHARDS, I.A. (1924): *Fundamentos de crítica literaria*. Buenos Aires, Huemul.

-(1967): *Literatura y crítica*. Barcelona, Seix Barral.

RICO, J. C. (2003): *La difícil supervivencia de los museos*. Gijón, Ed. Trea.

-(2009): *La exposición de obras de arte. Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*. Madrid, Silex.

RIVIÈRE, G.H.(1993): *La museología*. Madrid, Akal.

RUSSELL, B.(1967): *Los principios de la Matemática*. Madrid, Espasa-Calpe (2ª ed.) (la 1ª ed. en inglés es de 1903).

SAN JUAN FEBRERO, J. (2014): “El programa arquitectónico de la Villa Romana de La Olmeda: la arquitectura al servicio de la difusión del patrimonio arqueológico”, en *Rev. Nailos*, nº 1, págs. 193-209.

SANTACANA I MESTRE, J. Y LLOCH MOLINA, N. (2012): *Manual de didáctica del objeto en el museo*. Gijón, Trea.

SCHÄRER, M. R.(2003): *Die Ausstellung Theorie und Exempel*, München.

SCHWEIBENZ, W.(2004): *Museos virtuales*, *Noticias del ICOM*, Vol. 57, nº 3, pág. 3.

TABUYO DOMINGO, M.(2010): “La red de museos de España” en *Sistema 215-216*, págs. 89-98.

TUSELL GÓMEZ, J.(coord.)(2001): *Los museos y la conservación del patrimonio*. Madrid, Fundación BBVA.

VALDÉS SAGÜÉS, C.(2008): “La difusión, una función del museo”, *Rev. Museos. es*, nº 4.

VAN MENSCH, P. (1992): *Towards a Methodology of Museology*. Universidad de Zagreb.

V.V.A.A (2006): *Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación*, Madrid, Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura.

VERHAAR, J. y HAN, M.(1989): *Project Model Exhibitions*, Amsterdamse Hogeschool voor Kunsten, Amsterdam.

WALTER, B. (2010): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid.

WAN-CHEN, C. (2012): “Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta” en el 34 Simposio anual del Icofom *Empoderar al visitante: proceso, progreso, protesta*, Túnez, Study Series, págs. 23-24.

WEIL, S.E. “El director más eficaz: ¿Especialista o generalista?”, en MOORE, K. (1998): *La gestión del museo*. Gijón, Trea, págs. 409-416.

WITTKOWER, R. y M. (2006): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa*. Madrid, Cátedra (8º ed.).

## VIII.2.- JURÍDICA

ALEGRE AVILA, J.M.(1994): *Evolución y régimen jurídico del patrimonio histórico*, Tomo II. Colección Análisis y documentos, Madrid, Ministerio de Cultura.

-(2006):“Público y privado en la prestación de servicios culturales: formulas personales, organizativas y funcionales”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 10, Madrid, págs. 71-89.

-(2009): “Observaciones para una revisión de la Ley del Patrimonio histórico español de 1985”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 13, Madrid, págs. 11-18.

ALONSO IBÁÑEZ, M<sup>a</sup> del R.(1992): *El patrimonio Histórico. Destino Público y valor cultural*. Madrid, Cívitas (1º Ed.).

-(1998): “La insuficiente regulación de las actividades comerciales y servicios complementarios de los museos. Problemas jurídicos que presenta la utilización privada de sus espacios” en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 2, Madrid, págs. 199-206.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, J.L.(1989): *Estudios sobre el patrimonio histórico español*. Madrid, Civitas.

BARRERO RODRÍGUEZ, C.(1990): *La Ordenación Jurídica del Patrimonio Histórico*. Madrid, Civitas (1ª Ed.).

-(2009): “Las contradicciones entre la ley estatal y las leyes autonómicas en materia de patrimonio histórico y cultural: sus posibles soluciones en vía normativa”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 13, Madrid, págs. 35-53.

-(2009): “Algunas notas sobre el régimen jurídico de los museos de titularidad estatal y gestión autonómica en la Comunidad Autónoma de Andalucía”, *Rev. de los Museos de Andalucía*, nº 11, págs. 36-40.

-(2010): “El papel de las fundaciones en relación con las actividades y bienes culturales” en *Anuario de derecho de fundaciones*, Madrid, Iustel, págs.179-219.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, G.(1991): “Comentario a la sentencia de 3 de junio de 1991”, Madrid, *Cuadernos Civitas de Jurisprudencia Civil*, págs. 739-757.

CARUZ ARCOS, E.(2001): “Los servicios complementarios de los museos: El modelo italiano de los servizi aggiuntivi”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 5, págs. 65-90.

-(2009): “Principales aspectos de la ordenación jurídica de los museos locales andaluces”, *Rev. de los Museos de Andalucía*, nº 11, págs. 41-45.

CASAS MINGUEZ, F.(2011): “Mercado de servicios y Servicios de interés general en la Unión Europea” en *Boletín informativo de trabajo social*, nº 16, Universidad de Castilla-La Mancha.

CASSAGNE, J.C.(1996): “El resurgimiento del servicio público y su adaptación en los sistemas de economía del mercado” (Hacia una nueva concepción), *R.A.P.*, nº 140, mayo-agosto.

CASTÁN TOBEÑAS, J.(1982): *Derecho civil, español, común y foral*, Tomo I, Vol. II, Madrid.

COZZIO, M.(2008): “Formulas de gestión asociativas en el sector de las actividades culturales: análisis de la experiencia de la provincia autónoma de Trento”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 12, Madrid, págs. 51-68.

DESCALZO GONZÁLEZ, A. (2009): “Museos, archivos, libros y bibliotecas” en Cano, T., *Lecciones y materiales para el estudio del derecho administrativo*. Tomo VIII. Los sectores regulados. Vol. II. Madrid, Iustel, págs. 347-371.

DICTAMEN de la Abogacía General del Estado de fecha 9-2-2009. Ponente Javier Laman Palacios.

DOMINGUEZ LUELMO, A. y ROGEL, C.(2012): *Museos y propiedad intelectual*. Reus S.A.

FERNANDEZ BARJAU, B., Y MARTÍNEZ ALBALADEJO, T.(2010): “El proceso de transposición de la directiva de servicios en España: hacia una reforma estructural del sector servicios” en *Boletín Económico ICE*, nº 2.990, págs. 5-14.

FERNÁNDEZ PÉREZ, M. Y LÓPEZ DE CASTRO GARCÍA-MORATO, R.(2010): “La ley paraguas y el nuevo modelo de regulación económica”, en *Boletín Económico ICE*, nº 2.990, págs. 15-22.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J.(1999): “El régimen jurídico de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal conforme a la Constitución española”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 3, Madrid, págs. 179-199.

-(2008): *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico*. Madrid, Fundación registral.

-(2008): “Consideraciones sobre un proyecto de Decreto sobre Museos”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 12, Madrid, págs. 267-273.

-(2009): “Problemas jurídicos de la proyección externa de los Museos en el ordenamiento estatal”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 13, Madrid, págs. 265-278.

-(2009): “La reforma de la ley de Patrimonio histórico ante el decimoquinto aniversario de su aprobación”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 13, Madrid, págs. 19-34.

GONZÁLEZ CUETO, T.(2003): *Comentarios a la ley de fundaciones*. Navarra, Aranzadi.

GONZÁLEZ PÉREZ, J. y FERNÁNDEZ FARRERES, G. (2002): *Derecho de asociación. Comentarios a la ley orgánica 1/2002, de 22 de marzo*. Madrid, Civitas (1ª ed.).

GONZÁLEZ-POSADA, M. J.(1997): “Algunas reflexiones sobre la futura gestión de los museos”. en *Revista Valenciana de estudios autonómicos*, nº 20.

HERNÁNDEZ LAVADO, A. (2015): “El derecho de asociación y la reforma fiscal 2015 (especial concreción en las asociaciones culturales y de protección al Patrimonio Cultural)”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 19, Madrid, págs. 167-199.

HERREROS LÓPEZ, J.M.(2003): “Las transformaciones del servicio público”, en *Rev. Actualidad Administrativa*, nº 39, págs. 931-957.

LAFUENTE BATANERO, L.(2004): “Las medidas de fomento. Aplicación de la nueva ley de mecenazgo en los museos”, *Rev. Museos.es*, nº 0.

LINDE PANIAGUA, E.(1998): “Los museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal: cultura como derecho versus cultura como mito”, *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 2, Madrid, págs. 81-90.

LORENZO GARCÍA, R. (dir.) (2010): *Tratado de fundaciones*. Navarra, Aranzadi.

MACIÁ BOBES, R.(2010): “El derecho de participación en la reventa de obras plásticas”, en *Diario La Ley*, nº 7.478, págs. 1-5.

-(2011): “El contrato de exposición”, en *Diario La Ley*, nº 7.686, págs. 8-12.

-(2013): “El museo como servicio de interés general no económico”, en *Diario La Ley*, nº 8.060, págs. 11-16.

-(2015): “La exposición como medio de comunicación. Interactividad semiótica y a través de sistemas multimedia”, comunicación en las *8ª Jornadas de museología: Innovación en Museos e Instituciones Culturales*, León, Fundación Sierra Pambley (Actas pendientes de publicación)

MACIÁ MANSO, R. (2012): *Cientificismo. Modalidades. Consecuencias*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

MARÍN LÓPEZ, J.J. (2006): *El conflicto entre el derecho moral del autor plástico y el derecho de propiedad sobre la obra*. Navarra, Aranzadi.

MARTÍN REBOLLO, L. (2016): “Administración y sector público: su organización básica” en *Leyes Administrativas. Manual y normas básicas*, Navarra, Civitas, págs. 323-364.

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, E.(2002): “Régimen jurídico administrativo de los museos”, en *Revista Actualidad Administrativa*, número 28, págs. 811-828.

MINGOTE ADÁN, M. (1997): “El sistema de museos de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias” en *Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 137-147.

MORENO TRAPIELLA, P.C.(1998): “Servicios de interés general y derecho de la competencia: análisis desde el derecho comunitario europeo y

desde el derecho español (I)” en *Rev. Actualidad Administrativa*, nº 14, págs. 217-269.

-(1998): “Servicios de interés general y derecho de la competencia: análisis desde el derecho comunitario europeo y desde el derecho español (II)” en *Rev. Actualidad Administrativa*, nº 15, págs. 271-337.

NIETO GARRIDO, E. (2016): “El nuevo marco jurídico del sector público. A propósito de la Ley 40/2015, de 1 de octubre, de régimen jurídico del sector público” en *Rev. digital El Derecho.com* (9-12-2016).

OLLERS VIVES, P.(2011): “Un caso especial de instituciones culturales de titularidad estatal en manos de la Administración local. Notas sobre la ley balear 3/2011, de 25 de marzo, de delegación de competencias al Consejo Insular de Menorca de las facultades que, como administración gestora, ejerce ahora la administración de la Comunidad Autónoma de las Illes Balears en relación con el Museo de Menorca y la Biblioteca Pública y el Archivo Histórica de Maó, instituciones culturales de titularidad estatal”, en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 15, Madrid, págs. 237-248.

PASCUAL GARCÍA, J.(2012): *Convenios de colaboración entre administraciones públicas y convenios con administrados*. Madrid, BOE.

PEDREIRA MENÉNDEZ, J.(2003): *El régimen fiscal del sector no lucrativo y del mecenazgo*. Madrid, Cívitas (1ª ed.).

PEÑUELAS i REIXACH, LI.(1998): *Manual Jurídico de los Museos. Cuestiones Prácticas*. Madrid, Marcial Pons.

QUADRA-SALCEDO FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, T.(2010): *La ordenación de las Actividades de Servicios: Comentarios a la Ley 17/2009, de 23 de noviembre*. Madrid, Aranzadi.

ROCA JUAN, J. (1948): “El contrato de exposición”, en la *Rev. Anales de la Universidad de Murcia*, Murcia, págs. 611-647

ROGEL, C. y DOMINGUEZ LUELMO, C. (2012): *Museos y propiedad intelectual*. Madrid, Ed. Reus.

ROLLA, G.(1998): "El Museo como servicio público local. Propuestas para la organización y gestión de un sistema local de museos", en *Rev. Patrimonio cultural y derecho*, nº 2, Madrid, págs. 91-115.

SÁNCHEZ MORÓN, M. (2012): *Derecho Administrativo*. Parte General, Madrid, Tecnos.

SANJUÁN ALBACETE, J.(2006): "Incidencia de la L. 57/2003, de 16 de diciembre de medidas de modernización del Gobierno Local, en la libertad de elección de las formas de gestión de los servicios públicos locales" en *Revista Actualidad Administrativa*, nº 7.

SERRANO SANZ, E. y RAMIRO LOZANO, I.(2001): *Gestión de museos públicos*. Madrid, GPS.

SERRANO TÉLLEZ, N. (1998): "Nuevos modelos de gestión y mecenazgo: coleccionismo, museos y promoción de las artes de las fundaciones gallegas cara al año 2000", V Coloquio Gallego de museos del marco normativo a la organización Consello Galego de Museos. Sección segunda: Financiación y mecenazgo.

SENDÍN GARCÍA, M.A.(2006): "La educación como servicio público" en *Diario La Ley*, 6.482.

SOSA WAGNER, F.(2008): *La gestión de los servicios públicos locales*. Navarra, Aranzadi.

URIA, R. y MENÉNDEZ, A.(2006): *Curso de derecho mercantil*. Navarra, Tomo I.

VAQUER CABALLERÍA, M.(2005): "La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial", *Rev. Museos.es* nº 1, págs. 88-99.

VIDA FERNÁNDEZ, J.(2010): "La transformación de los mercados de servicios en Europa: el alcance de su impacto sobre el ordenamiento jurídico", en *Cuadernos de derecho transnacional*, Vol. 2, nº 1, págs. 268-287.

VILLAGOMEZ CEBRIAN, A.J.(1995): "La noción de servicio público: presupuestos doctrinales y configuración constitucional", en *Revista de Actualidad Administrativa*, nº 42.

ZUBIAUR CARREÑO, F.J. (1997): “La Red de museos de Navarra. Realidad y expectativas”, en *Jornadas de Administraciones Autonómicas y museos. Hacia un modelo racional de gestión*. Xunta de Galicia, Dirección General de Patrimonio Cultural, Parte II Ordenación y coordinación de la realidad museística, págs. 97-104.