

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias Políticas y Sociología



TESIS DOCTORAL

**EL MINISTERIO DE CULTURA.
LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO EN LOS GOBIERNOS
SOCIALISTAS: 1982-1996**

Juan Arturo Rubio Aróstegui

Departamento de Ciencia Política y Administración I

Junio 2002

A Loli:

B. Henry-Lévy diu: “No necessitem un ideal, sinó una esperança”. Aquesta afirmació, no sempre certa en les distintes etapes de la vida -- doncs en algunes, el nostre horitzó és l'autopia i en altres, ens urgeix tenir una esperança--, residia en mi, quen ens vam conèixer a Can Peu.

Cadascuna de les línies d'aquesta tesi està impregnada de la teva estima, paciència i dedicació que m'has concedit en tot aquest temps, tan curt, tan llarg.

Gràcies.

Agradecimientos

La elaboración de esta tesis tiene unos precedentes que, sin duda, marcaron tanto su objeto como su momento de elaborarse. Esos precedentes tienen distinta naturaleza: algunos son académicos, otros vitales, unos conscientes, otros que pertenecen al reino de lo inconsciente, unos más lejanos... Voy con ellos: en primer lugar, a muchos de los profesores y maestros de la enseñanza pública que he tenido en las distintas etapas de mi época escolar; al sistema público de enseñanza, que contribuyó de manera tan decisiva en mi formación -hoy tan desprestigiados los primeros y denostado el segundo.- En segundo lugar, mi agradecimiento al Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) que, a través del Master en Gestión Cultural, motivó de manera importante mi actividad investigadora y, asimismo, me otorgó nuevos modos y perspectivas para reflexionar sobre la gestión y las políticas culturales. En tercer lugar, hay personas que no proceden del mundo académico o investigador, que causaron un cambio de actitud personal sobre mi relación con el arte y, a su vez, de la relación de éste con la administración pública: Ana González y Juan Carlos Santamaría. Ambos, cada uno de manera distinta, me abrieron nuevos mundos posibles de la creación artística, me enseñaron un bagaje artístico valioso, que siempre conservaré y desarrollaré. Es ésta la ocasión para tributarles mi agradecimiento por haber trabajado junto a ellos.

En cuanto a las personas que debo reconocer su apoyo durante el tiempo de elaboración de esta tesis, debo agradecer a Santi, por su disponibilidad a ayudarme de cualquier manera: a escucharme, a ayudarme en lo relacionado con los aspectos técnicos de la documentación de esta tesis, a darme ánimos en todo momento. A Jeroni –somos expertos en el “pensamiento único”, del que yo también aprendo- por su amistad. Debo agradecerle –y también a Dolors y Alexandra- lo bien que siempre me habéis recibido en vuestra casa.

A Luis, que siendo tan inteligente, siempre me ayudó con alguna traducción. Pero también por su aprecio, largo y profundo, y por su pasión por la música: la sentimos de la misma manera.

A Roser Mendoza (del CERC de la Diputación de Barcelona), que, aunque su colaboración ha sido poca en la tesis, siempre ha estado disponible en mis requerimientos en otros trabajos anteriores. Al profesor Víctor Fernández, profesor de Economía de la Universidad de Oviedo, por su oportuna indicación a la hora de elaborar el capítulo 7 de este trabajo.

A la “colla catalana”, con la que tanto me he reído y disfrutado de su amistad en Can Peu.

Al compositor Alberto Iglesias: sus músicas, además de bellas, han sido una droga: me han servido para concentrarme en esta tarea tan larga. Todavía no me canso de escucharlas.

A Pilar, Mari Paz y Raimundo, personal del Centro de Documentación de la Secretaría de Estado de Cultura.

Por último, al director de esta tesis, Francisco Bobillo, por su prudencia – considerada ésta en su acepción en la ética aristotélica, de la máxima virtud- y consideración que me ha mostrado en todo este tiempo de trabajo.

Y a mi familia. Espero saber devolverles el cariño que siempre me han dado.

INDICE GENERAL

Introducción	11
--------------------	----

PRIMERA PARTE: EL ENFOQUE DIACRÓNICO

Capítulo primero: El primer gobierno socialista. La etapa de Solana

1.-Política cultural y crisis económica.....	19
2.- La descentralización y los vestigios de una administración post-franquista	20
3.- La situación de la cultura española en 1982	23
4.- La política cultural del “cambio”	24
5.- La herencia del aparato burocrático	26
5.1 La “desaparición” del Ministerio de Cultura	35
6.- La política cultural “de abajo hacia arriba”	36
7.- Incremento en la dotación y modalidades, y una nueva regulación de las subvenciones	38
8.- El Ministerio de Cultura, el más inversor de la primera legislatura socialista ...	40
9. Los primeros convenios entre el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas	42
10. Los sectores culturales	43
10.1 El sector del libro y bibliotecas	43
10.1.1 El sector del Libro	45
10.1.2 La política bibliotecaria	49
10.2 Cine y audiovisual	53
10.2.1 La política de Pilar Miró	55
10.2.2 Los detractores y críticas al Decreto Miró	58
10.2.3 Evolución del presupuesto de la cinematografía	61
10.3 El patrimonio	62
10.3.1 Los archivos	62
10.3.2. El patrimonio	63
10.4 Museos y Artes Plásticas	65
10.4.1 El fomento de las Artes Plásticas	65
10.4.2 La política museística	71
10.4.2.1 El Museo del Prado	74
10.4.2.2 Gestación del CARS y crisis del MEAC	76
10.5 Artes Escénicas	79
10.5.1 El teatro	80
10.5.2 La música	86
10.5.3 La danza	92
11. La actividad legislativa	93
11.1 El proyecto de Ley de Propiedad Intelectual	94

11.2 La Ley del Patrimonio Histórico Español	97
11.2.1 Esquema de la Ley	100
12. La política exterior	106
13. Balance de gestión del primer gobierno socialista	106
Capítulo segundo. La normalización. De Solana a Semprún	111
1.- La política cultural en un contexto de crisis social	111
2.- El cambio de ministro y la continuidad de la política cultural	112
3.- Las reivindicaciones autonómicas	116
4.- El protagonismo de las artes plásticas	119
5.- La segunda reforma del Ministerio	120
6.- La política inversora del 1% cultural	121
7.-El cambio de ministro y la remodelación del equipo directivo	128
8.- La crítica a la política cultural de lo fastuoso	129
9.- Los sectores culturales:	
9.1 El sector del libro y bibliotecas	131
9.2 Cine y Audiovisuales	136
9.3 El Patrimonio	147
9.4 La política museística y de las artes plásticas	
9.4.1 El Museo del Prado	149
9.4.2 El crecimiento de las inversiones en adquisiciones	150
9.4.3 Publicación del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos	151
9.4.4 Inauguración del C.A.R.S. y desaparición del M.E.A.C.	154
9.4.5 La creación del Museo Thyssen-Bornemisza	159
9.4.6 La muerte de Salvador Dalí y sus consecuencias en la política cultural	162
9.5 Las Artes escénicas	
9.5.1 Teatro	164
9.5.2 Música	167
9.5.3 Danza	174
11. La actividad legislativa	
11.1 Aprobación de la Ley de Propiedad Intelectual	175
11.2 Desarrollo de la ley del patrimonio	179
11.3 Primer borrador de la ley de mecenazgo	180
12. La desaparición de la política de “animación cultural” del Ministerio	180
Capítulo tercero: La crisis. Las etapas de Semprún y Solé Tura	183
1.- La política cultural en el contexto de los primeros casos de corrupción	183
2.- La Guerra del Golfo y la crisis del Ministerio de Cultura	184
3.- La crisis económica del 92 y su repercusión en el Ministerio	185
4.- Los cambios en la política de subvenciones	186

5.- La política de cooperación con las comunidades autónomas	189
6.- El Ministerio y las conmemoraciones del 92	193
7.- La medida de fomento del 1 por ciento cultural y la debilidad del Ministerio de Cultura	194
8.- La influencia de la Unión Europea en la política cultural	196
9.- Los fallos de planificación en las inversiones del Ministerio	199
10.- La política exterior	200
11. Los sectores culturales:	
11.1 Libro y Bibliotecas	201
11.2 El cine y Audiovisual	209
11.3 Patrimonio y Archivos	221
11.4 Museos y Artes Plásticas	225
11.4.1. Museo del Prado	225
11.4.2 Los Museos Estatales	228
11.4.3 La expansión de los museos de arte contemporáneo en España	231
11.4.4. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	233
11.4.5 El Museo Thyssen-Bornemisza	236
11.4.6 El Legado de Dalí	241
11.4.7. La política de fomento de las Artes Plásticas	242
11.5 Artes escénicas	244
11.5.1 Teatro	247
11.5.2 Música	250
11.5.3. Danza	254
11.5.4 Circo	255
12.- La actividad legislativa	
12.1 Los ajustes con la legislación europea	255
12.2 El desarrollo de la ley de Propiedad Intelectual	256
12.3 La Reforma de la ley de Propiedad Intelectual	257
12.4. La ley de mecenazgo	259
12.5 La Constitucionalidad de la Ley del Patrimonio de 1985	260
13.- Balance de la etapa de Semprún	261
14- Balance de la etapa de Solé Tura	262
Capítulo cuarto: La última legislatura. La etapa de Alborch	265
1.- La pérdida de la mayoría absoluta del PSOE	265
2.- Carmen Alborch, nueva Ministra de Cultura	266
3.- Consecuencias de un gobierno en minoría parlamentaria	268
4.- Nuevos programas del Ministerio y la reforma de la estructura orgánica	269
5.- Ajustes en las subvenciones	272
6.- La cooperación con las Comunidades Autónomas, un proyecto de Estado para la cultura	274
7.- La excepción cultural	278

8.- Los Sectores Culturales	
8.1 El Libro, archivos y bibliotecas	279
8.2 El cine y audiovisual	284
8.3 El Patrimonio	292
8.4 Museos y Artes Plásticas	298
8.4.1 Los Museos estatales	298
8.4.2 La crisis de los museos de arte contemporáneo	302
8.4.3 El Museo del Prado	302
8.4.3El Museo Thyssen-Bornemisza	305
8.4.4 El Centro de Arte Reina Sofía	306
8.4.5 La crisis en las artes plásticas	308
8.5 Artes escénicas	
8.5.1 Teatro	309
8.5.2 Música	314
8.5.3 Danza	321
9.- La política exterior	322
10- La actividad legislativa	324
10.1 La Ley de Fundaciones e incentivos fiscales	325
11. Balance de la etapa de Alborch	326

SEGUNDA PARTE: EL ENFOQUE SINCRÓNICO

Capítulo quinto: Análisis de la política del Ministerio de Cultura.

El modelo de análisis e interpretación	331
5.1 Las Artes plásticas y el patrimonio	
5.1.1 Los museos	336
5.1.1.1 Los Museos Estatales descentralizados	
5.1.1.2 Los Museos Estatales	
5.1.1.3 Los Museos Nacionales	
5.1.2 El fomento de las Artes Plásticas	341
5.1.2.1 El Arte Contemporáneo	
5.1.3 El Patrimonio	343
5.2 El sector del Libro, Bibliotecas y Archivos	
5.2.1 El sector del Libro	347
5.2.2 El sector bibliotecario	349
5.2.3 Los Archivos	351
5.3 La Cinematografía y las artes audiovisuales	352
5.4 Las Artes escénicas y musicales	356
5.4.1 El Sector Teatral	358
5.4.2 El Sector de la Música	359
5.4.3 El Sector de la Danza	361

Capítulo sexto: Factores históricos y políticos, constreñidores de la política del Ministerio de Cultura. El ámbito de la política cultural del Estado en el Sistema público de la cultura	363
6.1 El factor histórico	363
6.1.1. Cambios introducidos por los primeros gobiernos de la transición	
6.1.2 La herencia del franquismo	
6.2. El factor político	371
6.2.1 La coordinación y la cooperación con las CCAA	372
6.2.1.1 La cooperación orgánica	
6.2.1.2 La cooperación funcional.	
6.2.1.3 La cooperación por sectores culturales	
6.2.2 La concurrencia	381
6.2.3 La identidad cultural y la cultura común	383
6.2.4 La política exterior	386
Capítulo séptimo: Análisis del gasto del Ministerio de Cultura	391
7.1 Evolución del Presupuesto del Ministerio de Cultura en el periodo socialista	392
7.2 Análisis de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura	394
7.3 Evolución presupuestaria de los sectores culturales	397
Capítulo octavo: argumentos políticos, económicos y sociales de la política cultural del Estado	405
8.1 La política de fomento del Ministerio: análisis de la subvención cultural	407
8.1.1 La subvención: la política de fomento de las artes escénicas: del fallo del mercado al fallo de la política del Estado	413
8.2 El Intervencionismo del Estado cuando no se producen fallos de mercado	418
8.2.1 Las cuotas del cine	420
8.2.2 El precio fijo del libro	426
8.3 La igualdad territorial de acceso a la cultura	430
8.4 La igualdad social de acceso a la cultura	437
8.5 La provisión directa del Estado de los bienes y servicios culturales	444
8.6 Políticas de fomento de la cultura de la oferta y la demanda	452
8.7 El supuesto legitimador de las políticas culturales del Estado	455
8.8. El sistema público de la cultura española en el contexto europeo	457
9. Recapitulación final	463
Bibliografía	479

INDICE DE CUADROS Y GRÁFICOS

PRIMERA PARTE

Capítulo primero

Cuadros:

Cuadro 1 Evolución del presupuesto por capítulos del Ministerio de Cultura. Periodo 84-87

Cuadro 2. Evolución de la inversión en infraestructura cultural: 1982-1986

Cuadro 3. Subvenciones y ayudas tramitadas con cargo al fondo de protección a la cinematografía. Primera Legislatura

Cuadro 4. Esquema de descentralización de los museos estatales a las comunidades autónomas.

Cuadro 5. Evolución del presupuesto de Teatro en la primera legislatura socialista.

Cuadro 6. Inversión en la reforma del Teatro de la Zarzuela

Gráficos:

Gráfico.1. Evolución del presupuesto de teatro en al primera legislatura socialista

Figura 1. Organigrama comparativo de la reforma de 1985 de la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura en la primera legislatura de gobierno

Capítulo segundo

Cuadros:

Cuadro 1. Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. Año 1986

Cuadro 2. Fondos de la medida de fomento del 1 por ciento cultural en 1987.

Cuadro 3 Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. 1988

Cuadro 4. Fondos de la medida de fomento del 1 por ciento cultural en 1988

Cuadro 5. Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. 1989

Cuadro 6 Presupuestos del Ministerio de ayudas al cine en la segunda legislatura socialista

Gráficos:

Gráfico 1. Evolución en la legislatura de la medida de fomento del 1 por ciento: A/ Opción Financiación Directa de los organismos públicos:

Gráfico 2. Evolución en la legislatura de la medida de fomento del 1 por ciento: B/ Opción Transferencias al Ministerio de Cultura /Ingresos al Tesoro Público

Gráfico 3. Evolución del presupuesto del ICCA en la legislatura

Gráfico 4. Evolución de la política inversora del Ministerio en la legislatura

Gráfico 5 Presupuesto del Ministerio de Cultura para Teatro en la segunda legislatura socialista

Capítulo tercero:

Cuadros

Cuadro 1. Presupuesto del 1 por ciento en los años 1991 y 1992

Cuadro 2. Exportaciones de libros durante la legislatura

Cuadro 3. Situación del Plan de Inversiones de Bibliotecas a mitad de la Legislatura.

Cuadro 4. Resumen de las obligaciones del Ministerio y el Barón Thyssen, tras la compra de la colección por parte del Estado

Cuadro 5. Evolución de películas subvencionadas por el Ministerio, y su situación en el mercado cinematográfico.

Capítulo cuarto

Cuadros

Cuadro 1. Evolución del consumo en las salas de cine del número de salas con actividad en la legislatura

Cuadro 2. Evolución en el número de pantallas en la legislatura por 100.000 habitantes. Comparación con otros países

Cuadro 3. Evolución del consumo en las salas de cine del número de salas con actividad en la legislatura

Cuadro 4. cuadro comparativa de la incidencia de la introducción del pago en la entrada de los museos estatales (número de visitantes)

Cuadro 5. . Inversiones del Plan Nacional de Auditorios en la etapa de Alborch

Cuadro 6. Balance del Plan Nacional de los Auditorios del Plan Nacional al final del periodo socialista

SEGUNDA PARTE

Capítulo quinto

Cuadros:

Cuadro 1. La política del Ministerio de Cultura en artes plásticas y patrimonio. (1996)

Cuadro 2. La política del Ministerio de Cultura en los sectores del libros, bibliotecas y archivos. (1996)

Cuadro 3. Libros en el hogar de los españoles en la transición y al final del periodo socialista

Cuadro 4. La política del Ministerio de Cultura en el sector del cine y audiovisual (1996)

Cuadro 5. Evolución del cine español en pantallas, espectadores, asistencia y recaudación.

Cuadro 6. Cuota del cine español. Porcentaje de entradas vendidas por las películas españolas en los últimos años del periodo socialista

Cuadro 7. Cuota de mercado del cine español y el extranjero

Cuadro 8. La política del Ministerio de Cultura en el sector de las artes escénicas y de la música (1996)

Cuadro 9. Principales orquestas españolas en 1998, clasificadas por su recaudación.

Gráficos:

Gráfico 1. Visitantes de los Museos estatales durante el periodo socialista

Gráfico 2. Evolución del Inventario de los Bienes Muebles no exportables

Gráfico 3. Evolución de la producción de libros en España durante el periodo socialista

Capítulo sexto

Cuadros:

Cuadro 1. Competencias de las Comunidades Autónomas de materia cultural

Cuadro 2. Tipología de actividades del Ministerio de Cultura en la política exterior

Cuadro 3. Áreas geográficas prioritarias de la política exterior del Ministerio de Cultura. Actividades principales.

Capítulo séptimo

Cuadros:

Cuadro 1. Estructura del presupuesto del Ministerio de Cultura (homogeneizado)

Cuadro 2. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de la Música

Cuadro 3. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de la cinematografía.

Cuadro 4. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de bibliotecas

Cuadro 5. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de Museos

Gráficos:

Gráfico 1. Evolución presupuestaria del presupuesto del Ministerio de Cultura (homogeneizado).

Gráfico 2. Evolución del presupuesto homogeneizado del Ministerio de Cultura expresado en pesetas corrientes y pesetas constantes.

Gráfico 3. Evolución del presupuesto de Música del Ministerio de Cultura

Gráfico 4. Evolución del presupuesto de Teatro del Ministerio de Cultura

Gráfico 5. Evolución del presupuesto de bibliotecas del Ministerio de Cultura

Gráfico 6. Evolución del presupuesto de libros y publicaciones del Ministerio de Cultura

Gráfico 7. Evolución del presupuesto del programa Exposiciones

Gráfico 8. Evolución del presupuesto de cinematografía del Ministerio de Cultura

Gráfico 9 . Evolución del presupuesto de Museos.

Gráfico 10 . Evolución del presupuesto de Archivos

Gráfico 11. Evolución del presupuesto de Patrimonio

Capítulo octavo

Cuadros:

Cuadro 1. Resumen de los argumentos favorables y desfavorables de la intervención del Estado en la cultura

Cuadro 2. Modelo de análisis del fomento del Ministerio de Cultura a través de las subvenciones

Cuadro 3. Resumen y comparación entre los fallos del mercado de las artes escénicas y los fallos de las políticas públicas extensivas.

Cuadro 4. La distribución y exhibición en los sectores e industrias culturales. La relación entre el sector público y el sector privado

Cuadro 5. Cuadro comparativo de los sistemas de ayuda al cine en los países de la CEE (1993)

Cuadro 6. Cuadro comparativo de las medidas intervencionistas de la primera y última normativa del periodo socialista de fomento del cine

Cuadro 7. La Situación en Europa a mediados de los noventa sobre la fijación del precio del libro

Cuadro 8. Frecuencia de asistencia a conciertos de música clásica, ópera, zarzuela y danza en 1998.

Cuadro 9. Causas de no asistir a más conciertos de música clásica según nivel de estudios.

Cuadro 10. Evaluación de la provisión directa de servicios. Las Unidades de Producción del INAEM. Temporada 93/94

Cuadro 10 bis. Evaluación de la provisión directa de servicios. Las unidades de Producción del INAEM. Temporada 94/95

Introducción

Este trabajo se ocupa de la política cultural del Estado emprendida por los Gobiernos Socialistas durante los años 1982 y 1996, a través del Ministerio de Cultura. Se trata de un periodo relativamente extenso en el que se sucedieron gabinetes y sucesivos Ministros de Cultura: Javier Solana, Jorge Semprún, Jordi Solé Tura y Carmen Alborch, respectivamente. Fue en este periodo, que analizamos, cuando el Ministerio de Cultura se conformó de manera esencial en lo que hoy es la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte¹.

En el periodo de tiempo objeto de nuestra investigación (finales de 1982-inicios de 1996), la realidad española desde la perspectiva económica, social, y cultural cambió de forma perceptible a lo largo de casi década y media. Nuestro propósito en esta investigación es el de ponderar, evaluar, analizar el papel que tuvo el Ministerio de Cultura como parte integrante del sistema público de la cultura de un Estado en pleno proceso de descentralización –en los inicios de los ochenta-, en sus relaciones y acciones sobre los agentes y operadores culturales de los distintos sectores de su competencia y, asimismo, en sus efectos sobre el conjunto de la vida cultural del país y sus ciudadanos.

Ahora bien, nuestro camino, -en el más puro sentido cartesiano del término-, o lo que es lo mismo, el método para abordar nuestro objeto de estudio desde los parámetros de las ciencias sociales no está exento de obstáculos. Analizar el nivel cultural y el efecto de las acciones públicas del Ministerio de Cultura en el país es tarea compleja por varios motivos, como veremos a lo largo de esta investigación, que podemos resumir en tres tipos: a) la concurrencia de la política cultural del Estado con la de otros niveles de la administración pública: comunidades autónomas y entes locales b) los límites explicativos de los datos cuantitativos de los estudios de corte empírico de las ciencias

¹ En 1996, con el Gobierno del Partido Popular, el Ministerio de Cultura pasó a ser Secretaría de Estado del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

sociales sobre el ámbito cultural. c) el déficit de la literatura científica sobre la cultura en nuestro país.

A estas dificultades metodológicas añadimos las propias de nuestro objetivo de la tesis – que nos permiten resumir el cuerpo de esta investigación-: tratamos de dar cuenta del efecto de los programas y acciones del Ministerio de Cultura en la población, en los sectores e industrias culturales de su competencia, en las instituciones, en los individuos, en la creación cultural, en el mercado cultural y en el contexto de las políticas culturales de los estados europeos de nuestro entorno.

La complejidad del objeto y del método ha sido a lo largo de la historia de las ciencias sociales un lugar común. No estamos pues ante nada nuevo, aunque si cabe, el campo cultural² se ha resistido más que otros campos sociales a la investigación. Una de las causas podría radicar en su propia singularidad como apuntaba Pau Rausell en su tesis doctoral:

“El mundo de las artes y la cultura, de acuerdo con su propia leyenda, es un mundo humanamente complejo y donde sus protagonistas son personajes singulares. Sin embargo, esperamos que estas singularidades no lleguen al límite de construir una refractaria barrera que impida su estudio desde los parámetros más o menos normalizados de las Ciencias Sociales”.³

Aun así, hoy existe una literatura económica, sociológica, politológica sobre las artes y la cultura, si bien no podemos afirmar lo mismo si nos limitamos a lo producido en España o Latinoamérica.

En el ámbito concreto de nuestro objeto de estudio, la evaluación y análisis de la política cultural del Estado a través del Ministerio de Cultura, existe un precedente: en 1988 se

² La acepción del término “cultura” a lo largo de este trabajo es intencionalmente restringida. Hacemos referencia exclusivamente a los sectores culturales que el Ministerio de Cultura considera como sus ámbitos de actuación.

El Ministerio de Cultura se ha encargado, al igual que otros ministerios europeos, de la cultura generada por la tradición popular, de la “alta cultura” y de la industria cultural más tradicional: El libro y el cine. Por tanto, no se ocupa de la cultura de las industrias de la electrónica de consumo audiovisual, ni de la televisión, ni de otros sectores culturales. La creación cultural de otros bienes o servicios culturales como el diseño de moda, el cómic, por ejemplo no caen dentro de su ámbito de fomento.

³ Pau Rausell Koster: *Políticas y sectores culturales en la comunidad Valenciana*. Valencia. Tirant lo blanc. Universitat de Valencia, 1999. p. 162

publicaba un primer estudio sobre la evaluación de las políticas culturales de un Estado Europeo. La política cultural del Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia era objeto de un estudio, fruto del programa de evaluación de políticas culturales nacionales del Consejo de Europa en junio de 1985. Posteriormente, a lo largo de finales de los años ochenta y primeros noventa se publicaron las investigaciones sobre Suecia, Países Bajos, Austria, Finlandia, Italia, Estonia y la Federación Rusa. Además de los producidos por el Consejo de Europa, otros estudios comparativos sobre políticas culturales de los Estados de nuestro entorno europeo se han publicado como podemos observar en el índice bibliográfico anexo. Ninguno de ellos ha abordado el caso español. Teníamos, pues una asignatura pendiente cuando iniciábamos este trabajo (el Ministerio de Cultura, también se comprometió en 1987 con la iniciativa europea; sin embargo, no llegó a publicarse nada sobre este asunto⁴).

De la dificultad metodológica que acabamos de mencionar, somos conscientes: cualquier aproximación al estudio de la evaluación y el análisis de las políticas culturales no deja de ser perspectivista –en el sentido orteguiano-. En el fondo, en muchos capítulos de este trabajo, estamos haciendo referencia, desde distintos ángulos, al desarrollo de la personalidad de los ciudadanos y, para ello los datos de orden cuantitativo que ofrecemos nos aportan un conocimiento parcial, nos sirven de indicadores de evaluación, pero no nos dan un conocimiento completo de nuestro objeto y objetivo de estudio⁵. No por ello, los estudios desde la economía, desde la sociología u otras ciencias sociales,

⁴ Natalia Rodríguez Salmones. *Presentación del proyecto "Informe sobre Política Cultural Española 1978-1989"*. Ministerio de Cultura, 30 de junio de 1990. [Inédito].

Existen estudios sectoriales correspondientes a este proyecto inéditos en la Biblioteca de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Dichos estudios no aparecen en la bibliografía de este trabajo - salvo el del sector teatral, realizado con una gran brillantez por el experto teatral Alberto Fernández Torres- porque carecen del mínimo rigor científico. Quizá fue esta la causa principal por la que no se llegó a ver la luz este proyecto.

⁵ Salvador Giner y Arturo Rodríguez Morato escribían sobre esto que mencionamos: "Lo que hace falta, a nuestro juicio, es un análisis sereno de lo que aporta la política cultural. De ello en nuestro país no se tiene plena conciencia, prisioneros como estamos aún los españoles de la foto fija de la encuesta. [...] A menudo las cifras son fehacientes, sí, pero también, no pocas veces, irrelevantes. En cualquier caso, no hay duda de que requieren interpretación parsimoniosa y cotejo con asuntos que no son nada cuantificables, muchos de ellos, qué casualidad, de naturaleza cultural."

Salvador Giner, Arturo Rodríguez Morató. "La necesaria política cultural". Diario *El País*, 5/7/2000.

no dejan de ser importantes y necesarios: son una de las fuentes más importantes de ese trabajo.

La metodología de esta investigación se fundamenta en dos enfoques básicos con el objetivo –quizá utópico- de lograr una perspectiva holística de nuestro objeto de estudio. El enfoque diacrónico en primer lugar y el sincrónico, en segundo, estructuran a su vez la ordenación de este trabajo.

En el primero, damos primacía a la ordenación histórica de lo acaecido relacionado con la política del Ministerio de Cultura. Así, esta primera parte está ordenada en capítulos que coinciden con las legislaturas. Los primeros cuatro capítulos, que corresponden con otras tantas legislaturas del periodo socialista, presentan una estructura similar: hemos tratado de *construir* un análisis de carácter histórico, y para ello hemos recurrido a las fuentes siguientes: El Boletín Oficial del Estado, publicación que recoge las decisiones de gobierno en forma de normativa con mayor o menor rango administrativo, El Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, las publicaciones periódicas de las comúnmente denominadas “revistas de pensamiento, arte y cultura” de los distintos sectores culturales que son objeto de las políticas de fomento del Ministerio de Cultura y el diario *El País*. Por economía de esfuerzos y de tiempo tuvimos que optar por un único diario para recabar con las opiniones de los distintos agentes y operadores culturales que no encontramos en las fuentes anteriormente citadas. Elegimos este diario por dos motivos fundamentales: a) era durante el periodo socialista el más leído y b) en él se daban cita los mejores críticos, en su conjunto, de los distintos sectores culturales: artes plásticas, artes escénicas y cine, entre otros⁶.

Por último, también recurrimos a las pocas monografías publicadas sobre nuestro objeto de estudio. Su práctica inexistencia nos obligó, con el incremento de esfuerzo que ello conlleva, a recurrir a las fuentes de carácter primario que acabamos de mencionar.

En el enfoque sincrónico, en la segunda parte del trabajo, nuestra perspectiva metodológica de abordar el objeto de estudio cambia radicalmente. En primer lugar,

⁶ Solamente hemos tomado como fuente las paginas publicadas de la edición nacional de dicho diario, con el objetivo de evitar las posibles confusiones de paginación de las diferentes ediciones del territorio español.

proponemos un método de análisis e interpretación de la política del Ministerio de Cultura (Capítulo 5). El método sirve como hilo conductor y de él parten el resto de capítulos: se trata sucintamente de un conjunto de argumentos analíticos de carácter transversal que complementan la perspectiva diacrónica de la primera parte. Así, analizamos el gasto del Ministerio (Capítulo 7), indagamos qué otros factores de orden político e histórico determinan y enmarcan la política cultural del Estado (Capítulo 6). Complementamos el enfoque sincrónico con un análisis sobre los argumentos de orden político, social y económico que evalúan las políticas culturales del Estado Español y las comparamos con otros países del entorno europeo (Capítulo 8).

De nuevo, en esta segunda parte, nos encontramos con el mismo déficit que observábamos en la primera; a saber: la escasa cantidad de estudios e investigaciones sobre el ámbito cultural, producidos en nuestro país. Esta dificultad la hemos tratado de solventar acudiendo a la literatura de las ciencias sociales de nuestro entorno europeo más próximo. De ahí, que hayamos acudido y haya un predominio en la bibliografía de las investigaciones que se ha producido en Francia⁷. La analogía que hemos establecido para responder de forma teórica o empírica a las hipótesis o cuestiones planteadas en este trabajo, nos ha servido para evitar en la medida posible el vacío argumental y empírico, pero también, desgraciadamente, nos ilustra el déficit teórico endémico de nuestro país en nuestro objeto de estudio. Algo que desde la modestia de este trabajo queremos combatir.

⁷ Una de las diferencias más notables entre el Ministerio de Cultura en España y Francia es precisamente ésta: En el país vecino existe un departamento de investigación (El. DEP – Département des études et de la prospective du Ministère de la Culture-) que es una fuente de contraste empírico y evaluativo de las acciones del Ministerio de aquel país.

PRIMERA PARTE:

EL ENFOQUE DIACRÓNICO

“para Azaña como para Ortega, el problema de España era un problema cultural. Uno y otro veían en la cultura un importante instrumento para conseguir la igualdad social y modernizar el estado”.

Javier Solana

“El peso de la historia es mucho más intenso de lo que pensábamos”

Claudio Magris

La cultura española no está enraizada en el país. Nuestro país apenas ha tenido otra cultura durante muchísimo tiempo que la cultura popular. El pueblo, por otra parte ha perdido su cultura, por otra procedente de EEUU. Eso es bastante aberrante. Hoy estamos tan alejados de la tradición española como podíamos estarlo de la china. No hay que olvidar que los detentadores de la cultura popular española perdieron la guerra y aquella cultura, a la que ellos pertenecían no podía seguir haciéndose en el exilio. No se puede bailar jotas en Düsseldorf.

Luis de Pablo

Capítulo primero: El primer Gobierno socialista. La etapa de Solana.

1.- Política cultural y crisis económica

La política del Gobierno socialista en el Ministerio de Cultura, que se inició en 1982 como consecuencia de la victoria electoral en el otoño de dicho año, hay que situarla en una realidad social, económica y política. Con ello, entenderemos mejor aspectos, planes y líneas de acción del gobierno en materia de cultura.

La primera Legislatura socialista¹ que analizamos estuvo sumida en una profunda crisis económica que afectaba no sólo a España sino a todo occidente. La crisis del petróleo a inicios de los setenta tuvo una gran repercusión desde la transición democrática española hasta 1985. Los datos económicos, que a continuación se citan, reflejan la profundidad de la crisis económica en nuestro país:

- A/ Destrucción de un millón y medio de puestos de trabajo: El número de asalariados en 1985 se situó al mismo nivel que en 1963. En diez años se pasó de 600.000 a 3.000.000 de parados.
- B/ Creciente déficit público, que en 1985 alcanzaba el -5,3 % del Producto Interior Bruto², y que provocó un endeudamiento del Estado y, a su vez, una política presupuestaria de reducción y control del déficit. El incremento significativo en los presupuestos en los años 1983 y 1984 destinados a la cultura, toma en este contexto de ciclo económico de profunda crisis, una importancia significativa.
- C/ La creciente expansión de la economía sumergida, estimada en un 20% del PIB, que servía de elemento amortiguador en las tensiones sociales.

¹ La primera legislatura socialista se inició el 18 de noviembre de 1982. Su disolución se produjo el 22 de abril de 1986. No hay que confundir la primera legislatura de periodo socialista con la Primera Legislatura de la etapa constitucional, que tuvo lugar entre el 23 de marzo de 1979 y el 27 de agosto de 1982.

² Anuario *El País*, 1985.

- D/ La reconversión industrial española y el deficiente desarrollo tecnológico en nuestro país se produjeron de forma más tardía y más traumática que en el resto de países del entorno europeo.
- E/ La inflación elevada, que durante la década de los ochenta superaba todavía el diez por ciento.

Los incrementos en los presupuestos del Ministerio de Cultura, que se produjeron en la primera legislatura socialista hay que valorarlos desde estas premisas económicas.

2.- La descentralización y los vestigios de una administración post-franquista

Las transferencias de la administración central a las autonómicas en materia de cultura comenzaron en el gobierno de la UCD en 1979. Este proceso alcanzó su máximo desarrollo entre los años 1980 y 1984.

Uno de los problemas principales y latentes de primeros de los años ochenta era la de la democratización territorial de la cultura y la desconcentración cultural de Madrid. Desde las nacionalidades históricas, a través de los partidos políticos nacionalistas y también desde los socialistas de Cataluña se exigía un nuevo concepto de cultura que no se basara en la tradición centralista. Se consideraba imprescindible una concepción global y descentralizada, que permitiera a cualquier ciudadano español el acceso a la cultura universal.³

El primer año de gobierno socialista se caracterizó por el traspaso de competencias a los entes territoriales. En tan corto periodo de tiempo se publicaron 27 Reales Decretos de Transferencias a las Comunidades Autónomas y se produjeron los traspasos de transferencias a las Comunidades Autónomas y a los entes preautonómicos. En los primeros meses de 1983 desaparecieron prácticamente todos los Directores Provinciales del Ministerio de Cultura –salvo los de Ceuta y Melilla- y un año después se suprimían

³ Independientemente del discurso político de los partidos políticos, la política cultural del Estado se ciñe a lo dictado en la Constitución Española. Los artículos 148 y 149 definen las líneas de acción de las políticas culturales territoriales y estatales. Véase además el capítulo 6 en el que abordamos el tema de la Constitución Española como fuente y legitimación de la política cultural del Estado.

las Direcciones Provinciales del Ministerio de Cultura en Galicia, Andalucía, Aragón, Baleares, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Murcia, La Rioja y Comunidad Valenciana.⁴

La política descentralizadora del Ministerio de Cultura estuvo íntimamente ligada a las acciones de modernización del aparato administrativo.

En los primeros seis meses de gestión socialista el Ministerio había transferido el 67% de las partidas de los servicios centrales. Asimismo, hay que destacar que las negociaciones entre la Administración Central y las Comunidades Autónomas fueron una de las tareas más exigentes que emprendió el primer Gobierno de Felipe González. Según fuentes del Ministerio, las negociaciones fueron muy complejas y no exentas de polémicas que en alguna ocasión trascendieron a los medios de comunicación. El proceso descentralizador del Ministerio de Cultura se concretó con la publicación en la legislatura de los Reales Decretos de Transferencias⁵. El laborioso proceso jurídico de traspaso de funciones y servicios no estuvo exento también de discrepancias políticas entre los representantes de las entidades territoriales y el Ministerio de Cultura, e incluso entre los propios partidos políticos y hasta en el propio seno de los partidos, como ocurrió con el PSOE en el caso de las transferencias culturales a la Comunidad de Andalucía.

Asimismo, una de las competencias estatales en materia de cultura que creó mayores problemas y susceptibilidades entre el Estado y los gobiernos autonómicos fue la transferencia de los patronatos y organismos autónomos más relevantes de la cultura española. En algunos casos se acordó que la gestión se realizara conjuntamente por el Estado y las Comunidades Autónomas. Un ejemplo de ello fue la polémica suscitada entre el Gobierno Central y el Gobierno Autonómico de Cantabria sobre el control de las

⁴ Real Decreto del Ministerio de Cultura 1686/1984 de 4 de julio.

⁵ Los Reales Decretos de Transferencia de funciones y servicios culturales a las Comunidades Autónomas tuvieron una estructura común:

- a) Delimitación de las funciones e identificación de los servicios centrales transferidos, especificando las funciones que asumen las Comunidades Autónomas, las que retiene la Administración Central y las que se mantienen como concurrentes, fijando las formas de cooperación para ambas partes.
- b) Relación de las disposiciones legales afectadas por las transferencias
- c) Relación del personal afectado
- d) Especificación de los medios patrimoniales y obligaciones afectadas
- e) Especificación de los medios financieros inherentes a las funciones y servicios transferidos.

Cuevas de Altamira. En noviembre de 1983 representantes de ambas administraciones públicas conseguían llegar a un acuerdo sobre el traspaso de transferencia, que se encontraban bloqueadas desde el verano de 1982. Según el acuerdo alcanzado, las Cuevas de Altamira pasaron a ser regidas en régimen de co-gestión por las dos administraciones mediante una renovación del patronato. Ocurrió lo mismo, en la primavera de 1983, con la disputa sobre la titularidad de la Alhambra de Granada. Su gestión retrasó el traspaso de las transferencias a la junta de Andalucía. Este pleito venía desde la etapa de Soledad Becerril y se reprodujo con Solana.

Estos conflictos entre los distintos niveles de las administraciones públicas supusieron que no se cumpliera el calendario establecido por la administración pública para las transferencias en materia de cultura que estaba fijado para el día 1 de julio de 1983.⁶

Por ello, en el presupuesto de 1984 del Ministerio todavía se consignaban las partidas de transferencias del Estado para las Comunidades Autónomas: 17.512 millones de pesetas para todas las entidades territoriales.

Hasta 1985 el proceso autonómico en el ámbito cultural no pudo darse por terminado; si bien, algunos servicios culturales quedaban por ser transferidos como ocurrió en Madrid, una de las Comunidades Autónomas más rezagadas en el proceso de constitución del nuevo estado español.

⁶ Incluso en el caso de Cataluña, que fue una de las primeras Comunidades Autónomas que recibió los traspasos del Estado en materia de Cultura, aún en octubre de 1983 se publicaba por Resolución de 30 de septiembre la publicación del Convenio entre la Administración del Estado y la Generalitat de Cataluña del traspaso de la Filmoteca Nacional en Barcelona.

3.- La situación de la cultura española en 1982 ⁷

A pesar de la crisis económica y de los conflictos sociales de la transición, en el terreno artístico y cultural comenzaba a existir un dinamismo palpable que provenía de la sociedad civil y también por las propias administraciones públicas. La constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en 1979 ⁸ y su actuación en el campo de las artes y la cultura fue otra muestra evidente de la nueva iniciativa pública. El dinamismo de la sociedad civil, la proliferación de asociaciones y fundaciones culturales eran indicadores del comienzo de una nueva etapa en la cultura española.

Ahora bien, no hay que olvidar que la situación artística y cultural española a inicios de los ochenta era heredera de cuarenta años de la dictadura. Cinco años de democracia no eran suficientes para cambiar el atraso cultural y artístico de un país cuya administración pública tenía como fin censurar y controlar cualquier manifestación artística y de opinión. El analfabetismo en toda España no era algo anecdótico; en muchas regiones españolas como Andalucía era propio de los países tercermundistas: En 1983, por ejemplo, se podía leer en los periódicos que el 93% de los andaluces no había visitado nunca una biblioteca. Las cifras sobre hábitos y consumos culturales de los españoles en las encuestas que había publicado el Ministerio de Cultura en 1978⁹ manifestaban un atraso cultural considerable en relación con otros países del entorno europeo.

A grandes rasgos la situación de la cultura española a inicios de los ochenta venía definida por:

- El vacío legislativo o la inadecuación y obsolescencia de la legislación cultural.
- Un aparato burocrático anticuado, ineficaz, mal organizado para la actividad pública de la cultura y con un exceso de personal funcionario y laboral.

⁷ En el epígrafe primero del capítulo sexto, correspondiente a la segunda parte de este trabajo, ofrecemos un análisis más exhaustivo de este tema.

⁸ Véase, entre otros: Iñaki López de Aguilera: *Cultura y Ciudad. Manual de Política cultural municipal*. Gijón, Ediciones Trea, 2000. Pp. 71-72

⁹ Ministerio de Cultura. *La Realidad cultural de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

- Crisis de las estructuras industriales y comerciales de la actividad privada de la cultura tanto en la, creación, producción, distribución y consumo del cine, el libro, el teatro, la música etc.
- Carencia de infraestructuras culturales de iniciativa pública de cualquier sector cultural.
- Crisis de identidad y de tradición de la cultura española: una gran parte de la cultura española había emigrado después de la Guerra Civil española. La cultura del régimen franquista no pudo sustituir la crisis y el vacío del exilio.

Estos cinco perfiles de la situación cultural forman el eje vertebrador e hilo conductor de los distintos epígrafes de este capítulo. El análisis de los sectores culturales posteriores de este capítulo y en otros de la segunda parte, completan el acercamiento diacrónico a la descripción de la situación cultural y artística española a inicios de los ochenta.

4.- La política cultural del “cambio”

Javier Solana fundamentó en su primera comparecencia como Ministro de Cultura en la Comisión de Educación y Cultura la política cultural del primer Gobierno socialista, vertebrada en los siguientes ejes¹⁰:

- -Conseguir del libre acceso e igualdad de todos los españoles a los bienes culturales.
- -Fomentar de la participación activa tanto de la creación, la participación y el consumo cultural.
- -Finalizar el proceso descentralizador, de transferencias del Ministerio a las Comunidades Autónomas.
- -Promocionar la difusión de la cultura española en el extranjero.

¹⁰ Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, 25-2-1983. pp. 2- 53

Las medidas a tomar desde el Ministerio de Cultura para la consecución de los objetivos pasaban por adoptar las medidas normativas, reglamentarias y legislativas y tratar, asimismo de reorganizar la propia administración del estado –que tratamos en el epígrafe siguiente-. Entre ellas, Solana destacaba:

- -La derogación de la Ley de Prensa y de Imprenta de 1966.
- -La preparación de la Ley del Patrimonio Histórico Artístico que fue aprobada en esta legislatura, la nueva Ley de Propiedad Intelectual y una nueva Ley de Bases de la Cinematografía (más conocido por el *Decreto Miró*).

Los cimientos ideológicos de la política cultural del “cambio” socialista se apoyaban en varios aspectos:

A/ -La crisis económica de finales de los años setenta y primeros de los ochenta no era valorada como un factor excesivamente constreñidor para el desarrollo cultural del país:

“Nos ha tocado vivir un difícil momento histórico. La crisis económica por la que no sólo España, sino el mundo entero, atraviesa es profunda. (...). La conflictiva situación en que vivimos no puede resolverse sólo y exclusivamente con medidas de tipo económico. Este gobierno socialista cree que el único camino para superar la crisis consiste en la creación de una nueva mentalidad y un cambio en nuestro sistema de valores.¹¹

B/ La desigualdad cultural y la desigualdad social constituían caras distintas de una misma situación a la que el nuevo gobierno debía hacer frente. Desde el Ministerio de Cultura se entendía que se debía establecer una política cultural basada en la igualdad y la modernización del estado. Asimismo el territorio aparecía como un elemento que potenciaba las desigualdades culturales:

“La participación del conjunto de los ciudadanos en áreas culturales básicas como la lectura, la música, el teatro o los museos es muy escasa y está desigualmente repartida, tanto social como territorialmente. Este es el reto que el Ministerio ha de afrontar”.¹²

¹¹ *Ibid.* P. 3

¹² *Ibid.* P. 5

C/ La política cultural del estado debía estar orientada en la identidad del país y estar en coherencia con la política general del gobierno:

“En este Gobierno hay afortunadamente un proyecto colectivo, no una suma de proyectos individuales. Si me permite, me gustaría subrayar esto como una de las diferencias más importantes con los gobiernos anteriores. Uno tenía la sensación anteriormente, incluso con los gobiernos últimos, de que había más que un proyecto global, que un proyecto de gobierno, la suma de una serie de proyecto individuales. Quiero afirmar con toda rotundidad que este gobierno tiene un proyecto colectivo y, por tanto, lo que aquí afirme el Ministro de Cultura, está absoluta y totalmente respaldado por el conjunto del gabinete”.¹³

D/ El respeto a las distintas culturas de España y la cooperación entre las comunidades autónomas era uno de los aspectos básicos de la política descentralizadora del Ministerio.

5.- La herencia del aparato burocrático

El cambio en cuanto a objetivos de los distintos ministerios¹⁴ que se encargaban de los asuntos culturales en la dictadura y el Ministerio de Cultura en la democracia fue muy profundo en cuanto a los fundamentos políticos: se pasó de un aparato burocrático destinado al control y la censura, a una administración pública regida por los principios determinados por la Constitución Española: el fomento, la incentivación, la promoción y la eliminación de barreras de acceso a la cultura, tanto desde el ámbito de la creación artística hasta el del consumo y la participación cultural.

La situación de conflicto de 5.000 contratados laborales del Ministerio, que habían sido contratados en el último gobierno de la UCD en mayo de 1982 para los trabajos en los museos, excavaciones arqueológicas, bibliotecas y archivos estatales y a quienes les finalizaba el contrato fue el primer conflicto laboral que se encontró el Ministro Solana nada más tomar posesión en el Ministerio. Pero éste no fue su principal problema relativo

¹³ *Ibid.* p. 3

¹⁴ Los asuntos culturales en la última etapa del franquismo estaban diseminados en tres departamentos: Ministerio de Información y Turismo, Ministerio de Educación y Ciencia y Ministerio de la Presidencia.

a la organización interna del Ministerio de Cultura. En marzo de 1983 se publicaba una Orden Ministerial¹⁵ para reformar la estructura administrativa del Ministerio de Cultura. En la Orden se explicitaban los objetivos de la reforma, que básicamente eran los de ajustar el proceso de transferencias a los gobiernos autonómicos al aparato administrativo y el de adoptar las medidas y acciones necesarias para cumplir el precepto constitucional de la comunicación y cooperación con los demás niveles de la administración pública, al ser la cultura una materia concurrente entre éstas. El Comité de Dirección responsable de la reforma del Ministerio que tuvo lugar en 1985 estaba compuesto por los Directores Generales, el Secretario General Técnico y el Subsecretario del Departamento.

El problema estructural del Ministerio de Cultura estaba motivado por el personal que había llegado en forma de aluvión al Ministerio de Cultura en 1977 proveniente de otros ministerios. Las transferencias a las Comunidades Autónomas consiguieron de algún modo paliar el desorden organizativo del Ministerio al traspasar una buena parte del personal a los entes territoriales. Así, el traspaso se realizó en tres etapas y básicamente con el personal periférico; es decir, los funcionarios que estaban trabajando en su correspondiente Comunidad Autónoma pero formaban parte de la nómina del Ministerio fueron transferidos a cada autonomía. A primeros de 1984, de los 7.200 funcionarios que se encontraban en tal situación habían sido transferidos 5.298. De los 1.902, se trasladarían posteriormente a las Comunidades de Madrid, Navarra, Ceuta y Melilla, últimas en perfilar sus correspondientes estatutos de autonomía.

A esta situación de exceso de efectivos convendría añadir la paradoja de la carencia de personal tanto especializado como subalterno en muchos de los organismos de titularidad y gestión estatal. Por ejemplo, en el Museo del Prado se produjo un aumento considerable en la legislatura: de 310 trabajadores en 1983 se pasaba a una plantilla 456 en 1986 –no obstante, tampoco era ésta una cantidad suficiente para un museo de una proyección internacional-.

¹⁵ Orden Ministerial de 9 marzo de 1983, del Ministerio de Cultura, por la que se crea un grupo de trabajo y un comité de dirección del mismo para la reforma orgánica del Ministerio de Cultura.

La culminación de la fase de ajuste y reorganización del Ministerio de Cultura se concreta en la publicación del Real Decreto de 1985¹⁶. Se reestructuraron las funciones del Ministerio para eliminar parte del aparato burocrático de acuerdo a los principios constitucionales de eficacia y racionalidad. Según fuentes del ministerio, la reestructuración, que consistía en reemplazar algunas de las Direcciones Generales por los Organismos Autónomos, evitaba duplicidades, como por ejemplo una Dirección General de Música y Teatro y un Organismo Autónomo de Música y Teatro. Asimismo, en algunos casos se tendía a huir de la gestión del derecho público e ir hacia el modelo del derecho privado –es el caso del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) al configurarse como organismo autónomo de carácter comercial-.

Con el Real Decreto de 1985 se intentaba alcanzar una cifra de menos de 6.000 funcionarios en la nómina del Ministerio, en claro contraste con los 19.000 que había a primeros de 1983. Uno de los motivos de la reducción tan rápida y profunda del personal funcionario -además de la descentralización- fue el de la privatización –o cierre en algunos casos- de los medios de comunicación Social del Estado¹⁷, herencia del franquismo y que el gobierno anterior de la UCD¹⁸ había dictado la ley de su supresión en la que se establecía dos años para disolver la cadena de prensa del Estado.

El Real Decreto de 1985 formaba parte, asimismo, de un plan de reestructuración general de la administración estatal que llevó a cabo el gobierno con el fin de adecuarla al Estado de las Autonomías y conseguir un ahorro presupuestario. La reestructuración del Ministerio de Cultura fue una de la más profundas en esa etapa, ya que era uno de los ministerios que más personal transfirió a las Comunidades Autónomas y a otros Ministerios.

¹⁶ Real Decreto 565/1985 de 24 de abril, de Presidencia del Gobierno, por el que se establece la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura y sus organismos autónomos.

¹⁷ Real Decreto 3304 de 28 de marzo de 1983 de supresión de Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado.

¹⁸ Ley 11/1982 de 13 de Abril de supresión del Organismo Autónomo Medios de Comunicación Social del Estado.

En el cuadro siguiente observamos cómo en la estructura por capítulos de los presupuestos de esta legislatura se observa una importante reducción porcentual del capítulo de gastos de personal –capítulo I-:

Cuadro 1 Evolución del presupuesto por capítulos del Ministerio de Cultura*. Periodo 84-87

	1984	1985	1986	1987
	%	%	%	%
Cap. 1 Gastos de Personal	35,3	29,3	27,8	29,8
Cap. II Bienes corrientes	16,1	19,7	17,2	18,3
Cap IV Transferencias Corrientes	21,2	25,6	31,4	26,4
Cap VI Inversiones real	24,1	21,2	19,7	20,3
Cap. VII. Transf.. de capital	3,2	4,2	3,9	5,2

Elaboración propia. Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

* En los porcentajes se incluyen también las competencias de Bienestar Social y Deportes, que estaban adscritas al Ministerio de Cultura en dicho periodo.

El segundo criterio seguido para la reorganización de 1985 fue, según Solana, el de convertir el Ministerio en un centro de servicio público y no en una entidad de gestión administrativa, como lo había sido hasta el momento: cuando tomó posesión el ministro socialista, el 24 % del personal –de un total de 19.146- se dedicaba a los servicios culturales directos y esa proporción dos años y medios más tarde ya había cambiado de manera justamente inversa. Al final de la legislatura, en 1986 el personal del Ministerio de Cultura y sus organismos autónomos era de 7.107 de los cuales el 65% trabajaba directamente en los servicios culturales y el resto –el 35 %- a los servicios burocráticos.¹⁹

En resumen, los criterios más significativos que orientaron la reforma ministerial de 1985 fueron:

¹⁹ Ministerio de Cultura. *Cuatro años de política cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984

- A/ adecuación de las estructuras administrativas a las funciones que la administración del Estado debía desarrollar en el marco del Estado de las Autonomías.
- B/ Diseño de una organización administrativa más ágil y flexible.
- C/ Austeridad en el gasto público. La nueva estructura reducía en tres el número de Direcciones Generales y en seis los Organismos Autónomos.

La organización del Ministerio de Cultura, con el RD 565/1985 de 24 de abril, quedó compuesta por los centros directivos siguientes:

1. -Subsecretaría de Cultura: con las funciones que le eran propias relativa a la logística administrativa y política de personal. A destacar la relación con la administración periférica y exterior del Estado en lo relativo a cultura.
2. -Secretaría General Técnica: con funciones de planificación, programación, estudio y documentación, organización e informáticas, estadística, publicaciones y elaboración de normas legales en materias propias del Departamento, así como el estudio e informe de los asuntos que hayan de someterse a deliberación del Consejo de Ministros. También se le encomendaban funciones en el régimen jurídico de la Propiedad Intelectual.
3. -Dirección General de Bellas Artes y Archivos: encargada de las funciones relativas al Patrimonio Histórico Español, a los Museos y archivos estatales, al Plan de exposiciones del Ministerio y al fomento de las artes plásticas.
4. -Dirección General del Libro y Bibliotecas: cuya finalidad era la de coordinar la infraestructura bibliotecaria española, el estímulo de la creación literaria, así como su difusión dentro y fuera de España y el fomento del libro y de la lectura.
5. -Dirección General de Cooperación Cultural: centro directivo al que le correspondía la ejecución de la política de cooperación cultural de las Comunidades Autónomas y demás entidades o personas públicas o privadas y la difusión y proyección exterior de la cultura española, coordinando las actividades de los centros directivos y de los organismos autónomos del Ministerio. Su papel

singular, en comparación con el resto de las Direcciones Generales y Organismos Autónomos, suponía la novedad más importante con respecto a la estructura anterior.

6. -Un Gabinete de asistencia al Ministro.

Los organismos autónomos:

1.-INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) : Creado por el artículo 87.3 de la Ley 50/1984 de 30 de diciembre de los Presupuestos Generales del Estado para 1985, y de carácter comercial con la finalidad de:

-La promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la Música en cualquiera de sus manifestaciones.

-La proyección exterior de las actividades escénicas y musicales.

-La comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas en materia de artes escénicas y musicales de acuerdo con aquéllas

2. -ICAA (Instituto de las Artes cinematográficas y audiovisuales) : Creado por el artículo 90 de la Ley 50/1984 de 30 de diciembre de los Presupuestos Generales del Estado para 1985 es un Organismo autónomo de carácter administrativo y le corresponde la consecución de los siguientes fines:

-La promoción, protección, y difusión de las actividades cinematográficas en sus tres aspectos de producción, distribución y exhibición.

-La proyección exterior de la cinematografía y de las artes audiovisuales españolas.

-La comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas en materia de cinematografía y artes audiovisuales, de acuerdo con aquéllas.

3. -Museo Nacional del Prado

4. -Consejo Superior de Deportes

5. -Instituto de la Juventud

6. -Instituto de la Mujer

Estos tres últimos organismos autónomos, formaban la parte residual del antiguo Ministerio de Cultura y Bienestar Social y no constituyen objeto de esta investigación, salvo en algunas acciones aisladas sobre políticas de becas y ayudas a jóvenes artistas del Instituto de la Juventud. En las posteriores reformas del Ministerio de Cultura fueron traspasados a otros Ministerios.

Desaparecieron o cambiaron de adscripción en el nuevo organigrama del Ministerio los Organismos autónomos siguientes:

- Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales. Sus funciones son asumidas por el INAEM.
- Teatros Nacionales y Festivales de España. Sus funciones fueron asumidas por el INAEM.
- Orquesta y Coros Nacionales de España. Sus funciones fueron asumidas por el INAEM
- Filmoteca Española. Sus funciones son asumidas por el ICAA
- Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Se suprimieron las siguientes unidades administrativas, con rango de Dirección General:

- Dirección General de Servicios.
- Dirección General de Música y teatro, cuyas funciones son asumidas por el INAEM.
- Dirección General de Cinematografía, cuyas funciones son asumidas por el ICAA.
- Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural, cuyas funciones son asumidas por el Instituto de la Juventud.

Y un total de 26 subdirecciones generales y 7 centros administrativos de menor rango.

En la disposición transitoria primera quedaron aplazadas la constitución del Museo del Prado como Organismo Autónomo y la supresión del Instituto Nacional del Libro Español, la Editora Nacional y el Patronato de Casas para Funcionarios del Ministerio de Cultura, cuya supresión dispuso el artículo 85 de la ley 50/1984 de 30 de diciembre de Presupuestos Generales para 1985.

Solana enjuiciaba la reforma de 1985 como una de las más importantes de toda la administración pública:

“Ha habido una reestructuración de 15.000 personas, quizá más importante que otras reconversiones que se han hecho en el país y que se ha podido hacer en estos dos años con calma, con serenidad, de tal manera que no se han generado más problemas en el seno de la Administración, que los estrictamente necesarios”²⁰

Además de las razones objetivas esgrimidas en el cambio de organización administrativa del Ministerio, el Real Decreto de 1985 sirvió también para zanjar la primera crisis política en el seno del gobierno de Solana con los primeros cambios en el primer gobierno de Solana: Jaime Salinas dimitía como Director General del Libro²¹ y Mario Trinidad cesaba como subsecretario²²: ambas renunciaciones coincidieron con un ambiente laboral conflictivo en el Ministerio. Con anterioridad a estos ceses, ya habían dimitido Manuel Fernández Miranda como Director General de Bellas Artes e Hilario Hernández Marqués, en octubre de 1984, como Secretario General Técnico del departamento, siendo sustituido por Miguel Satrústegui²³.

Según Mario Trinidad, la subsecretaría había dejado de tener las funciones que en un principio le habían sido asignadas: comenzó siendo un viceministro y terminó como un mero intendente de la logística administrativa: “En cualquier caso algo distinto del papel para el que yo me había mentalizado”.²⁴

Con el Reforma del Ministerio en 1985 el equipo directivo del Ministro estaba compuesto por: Francisco Serrano Martínez, Director del Gabinete del Ministro, Ignacio Quintana

²⁰ Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados 21/5/1985. p.8

²¹ Real Decreto 571/1985 de 30 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de don Jaime Salinas como Director General del Libro y Bibliotecas

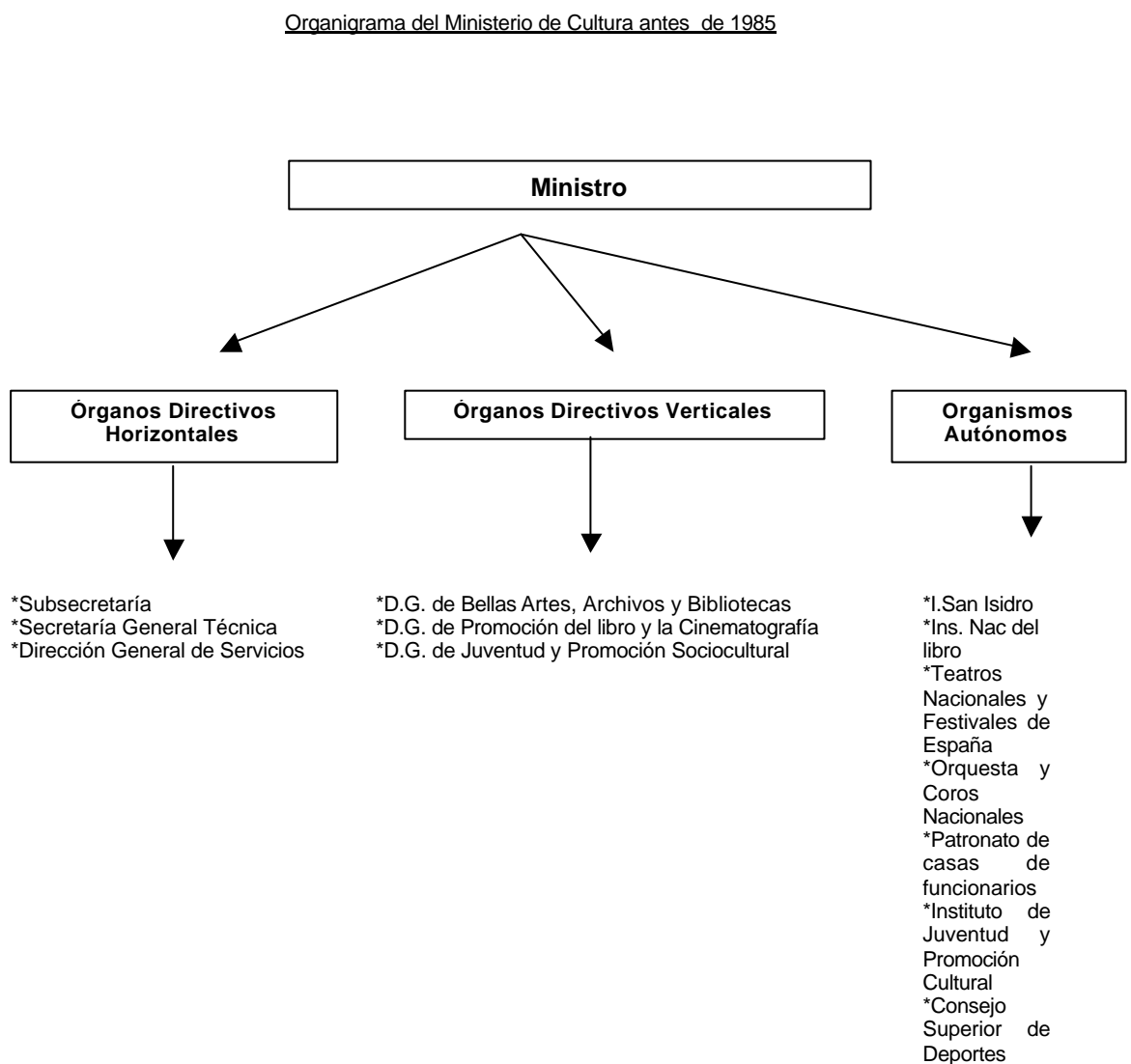
²² Real Decreto 568/1985 de 30 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de don Mario Trinidad como Subsecretario del Ministerio de Cultura.

²³ Real Decreto 1817/1984 de 10 de octubre del Ministerio de Cultura y Real Decreto 1589/1984 de 17 de octubre del Ministerio de Cultura

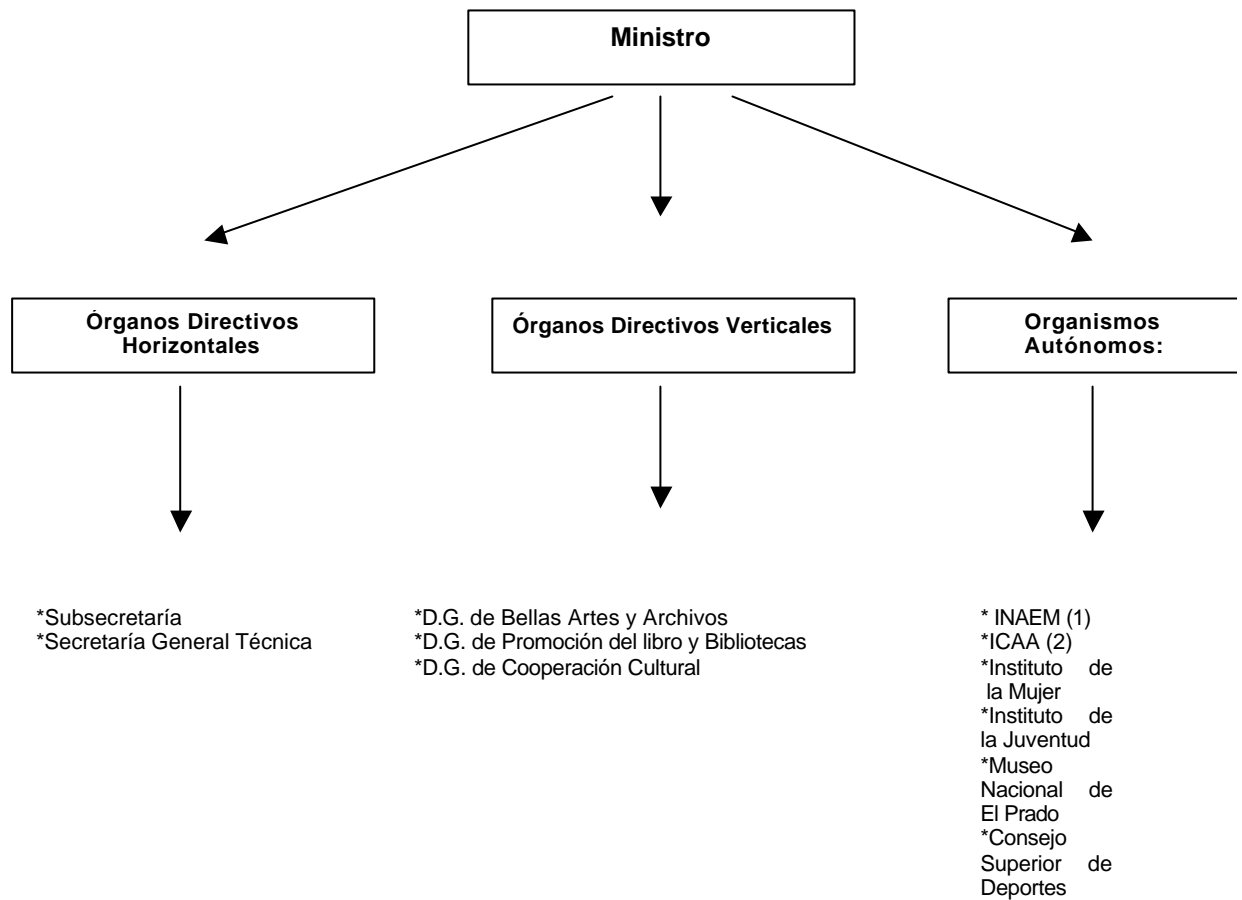
²⁴ *El País*, 28/4/1985 p. 40.

Pedros, Subsecretario del Ministerio de Cultura, Juan Manuel Velasco Ramí, Director General del Libro y Biblioteca y Ana Puértolas Villanueva, Directora la recién creada de Cooperación Cultural. José Manuel Garrido y Pilar Miró, antiguos directores generales de Música y Teatro y Cine pasaron a ser directores de los Organismos Autónomos del INAEM y el ICAA, respectivamente.

Figura 1. *Organigrama comparativo de la reforma de 1985 de la estructura orgánica básica del Ministerio de Cultura en la primera legislatura de gobierno



Organigrama del Ministerio de Cultura después de 1985



(1) Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
(2) Instituto de las Ciencias Cinematográficas y Audiovisuales.

Fuente: Elaboración propia

5.1. La “ Desaparición” del Ministerio

Una vez concluida la fase de la descentralización y la reforma de 1985, en el discurso político comenzaba a tomar fuerza el cuestionamiento del papel del Ministerio de Cultura en la España de las autonomías. Solana señalaba en 1985 que en las sentencias del Tribunal Constitucional quedaba claro que la cultura –como la ciencia- eran competencias concurrentes. De acuerdo con la Constitución Española, el Ministerio había de actuar en 4

ámbitos: La cooperación con las Comunidades Autónomas, la obligación por reestablecer la igualdad de los ciudadanos en materia cultural (democratización social y territorial) y el papel en el exterior.²⁵

Las declaraciones a favor de la desaparición del Ministerio de Cultura en el ámbito político venían por parte del gobierno catalán y del resto los partidos nacionalistas catalanes, gallegos y vascos que encontraban –y encuentran en la actualidad- un sin sentido el papel del ministerio en un estado de las autonomías. Para Alianza Popular, el Ministerio en esta época debía continuar velando por la cultura nacional, sin perjuicio de las transferencias.²⁶

6.- La política cultural “de abajo hacia arriba”

Fue ésta una forma de actuación de los comienzos del gobierno de Solana²⁷. Escuchar las opiniones de los distintos sectores culturales para poder elaborar una política cultural acorde con el tiempo y las circunstancias, era algo que el ministro parecía tener claro, al menos en los dos primeros años de su etapa al frente del Ministerio de Cultura. Así, la organización de encuentros, forum y seminarios con los distintos protagonistas de la cultura española se sucedieron desde el inicio de la legislatura. Las propuestas del programa electoral del partido socialista debieron sufrir el contraste con la realidad social antes de ser reelaboradas, ejecutadas o abandonadas.

En el primer año de gobierno, se celebraron, auspiciados por el Ministerio, los primeros encuentros de Cultura (diciembre de 1983) para tratar de dar respuesta gubernamental a las demandas de la sociedad. Fue un primer y quizá único encuentro entre los sectores

²⁵ *El País*, 3/3/1985 p. 37

²⁶ En la segunda parte de este trabajo, en el capítulo sexto, analizamos estos aspectos, apenas esbozados en este subepígrafe.

²⁷ Es muy probable, como volveremos a apuntar en próximos capítulos, que Solana tenía como referencia la experiencia de Jack Lang en Francia en su primera etapa (1981-1986) a cargo del Ministerio de Cultura francés. Las comisiones sectoriales en la primera etapa de Lang constituyeron una de las fuentes más importantes de fundamentación de las políticas públicas del Estado de los distintos sectores culturales en Francia.

públicos culturales: diputaciones, comunidades autónomas, ayuntamientos y también la aportación de los intelectuales y de otros agentes u operadores de la cultura española.

En Julio de 1983, antes de cumplir el primer año del gobierno, el Ministerio organizó unas jornadas en Sigüenza para el sector del libro: en este primer encuentro el Ministerio pretendía ampliar las ayudas a la creación literaria y, tener un primer contacto con la situación de los editores y dialogar sobre el papel de la administración central con el sector editorial.

En Marzo de 1984, el Ministerio invitó a 170 intelectuales a un simposio cultural en la ciudad de Salamanca. *La cultura española ante el nuevo siglo* fue el título de esta gran reunión con la participación de muchos de los intelectuales más importantes de España. Este macro-seminario se dividía en parcelas tales como Historia, Pensamiento, Artes, Letras, Política y Sociedad y comunicación. La ausencia de conclusiones claras, las polémicas, a veces personales, y la crítica de los propios invitados hacia acciones de este tipo contrastaba con el optimismo de Solana en relación con la situación de la cultura y la ciencia en España. Las críticas en los distintos sectores artísticos y culturales no permitieron, según los protagonistas, ofrecer una *visión global* de la situación de la cultura española en ese momento.

En la etapa de Solana no se volvieron a celebrar encuentros de este tipo, no hubo continuidad en este tipo de actos. Es probable que desde el Ministerio se observara que este tipo de grandes encuentro no aportaban demasiado a las líneas de acción del Ministerio.

Dentro de esta política basada en la consulta a los agentes y operadores culturales del país, también habría que incluir la constitución de los consejos sectoriales de Música y Teatro, cuyas funciones, entre otras, eran las de servir como herramienta y puente entre las propuestas de ambos sectores culturales y la política de ambos departamentos²⁸. No obstante, el funcionamiento de los consejos contó con la crítica de sus propios componentes tal como más adelante veremos con el de la música.

²⁸ Véase el epígrafe de este capítulo correspondiente a las artes escénicas.

La excepción vino dada por el *Decreto Miró*. Aunque contó con un gran apoyo por parte del sector de la producción y de la creación del cine español que apoyó las reformas del decreto, hubo detractores y sentencias judiciales en contra de la normativa sobre el fomento del cine español, que oscurecieron la importancia de una política cuyos objetivos eran la regeneración y búsqueda de la calidad del cine español. Quizá la razón estuviese en que la capacidad de maniobra y autonomía de la desaparecida Directora General era muy superior al resto de sus colegas que tenían funciones directivas en el Ministerio de Cultura.

7.- Incremento en dotación y modalidades y nueva regulación de las subvenciones

Para Solana, la subvención en el ámbito cultural se configuraba como uno de los instrumentos básicos del fomento de la cultura. El incremento en cuanto a su dotación y las distintas modalidades de ayudas y subvenciones comenzaron a advertirse desde los primeros momentos del gobierno.

Fue en los sectores del cine, el libro, la música, la danza y el teatro los que principalmente comenzaron a notar de alguna forma el “cambio” de la política cultural socialista. Las novedades más importantes que se produjeron en cuanto a la regulación, modalidades y dotación de las subvenciones fueron las siguientes:

A).- En el cine, más allá de la polémica sobre cómo y a quién se otorgaban las ayudas a la producción y haciendo constar que la inflación anual en los primeros años del gobierno era de dos dígitos, las cifras nos anuncian un cambio evidente: en 1982 el presupuesto del estado para el Cine fue de 1.490 millones de pesetas. En 1983 ascendía a 2.214,5 millones y en 1984 alcanzaba los 3.439,5.²⁹ Este aumento de las cifras presupuestarias iba destinado en su mayor parte a las subvenciones a películas españolas.

²⁹ Ministerio de Cultura: *Dos años de política cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura 1984.

B/- En la Música, dada la situación agónica de la formación musical en aquellos momentos, se crearon las becas de perfeccionamiento y estudios en el extranjero para jóvenes profesionales de la música y la danza pues en España no había posibilidades de formarse. Asimismo, se incrementaron los apoyos al sector privado de la música y se crearon por primera vez las subvenciones a compañías de Danza.

C/- En el teatro, se regularon las relaciones con las compañías privadas y los empresarios de local y se incrementaron las dotaciones presupuestarias.

D/- En marzo de 1984 se actualizó la regulación de las subvenciones en general³⁰, fruto de la experiencia de algunos años en su aplicación y del nuevo mapa autonómico. Una parte de las subvenciones estatales ya habían sido traspasadas a los gobiernos regionales. El Estado se reservaba aquéllas que mantenían una proyección internacional o las que tenían como fin la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas.

E/- A partir de 1986 se convocaron las subvenciones por parte de la recién creada Dirección General de Cooperación Cultural. Su finalidad, que en esta primera convocatoria no estaba definida, era la de promocionar el asociacionismo a través de ayuda a centros y equipamientos culturales y adquisición de mobiliario o material inventariable.³¹ Serán de mayor importancia y transversales a los sectores culturales en las siguientes convocatorias anuales.

F/- A través de la Dirección de Juventud y Promoción Comunitaria se convocaron becas para jóvenes en Artes Plásticas, concurso de textos teatrales "Marqués de Bradomín" para jóvenes, el Encuentro Nacional de Teatro Clásico para jóvenes, el Encuentro Nacional de Teatro Contemporáneo para grupos jóvenes –estos dos últimos en colaboración con las Comunidades Autónomas, Muestra de Nuevo Teatro Joven Español. Becas para jóvenes compositores e intérpretes de Música de Cámara de 1985. Muestra Nacional de la Música de Cámara para jóvenes compositores e intérpretes españoles.

³⁰ Orden Ministerial de 24 de febrero de 1984, del Ministerio de Cultura, por la que se regula la concesión de subvenciones y ayudas por el Departamento. (Modifica las ordenes de 29 de junio y 25 de septiembre de 1979).

³¹ Orden de 7 de marzo de 1986, del Ministerio de Cultura, por la que se regula el régimen de subvenciones a conceder por la Dirección General de Cooperación Cultural.

Esta Dirección General convocaba, asimismo el concurso de composición de obras de polifonía (1986), El Certamen Nacional de Artes Plásticas para jóvenes (1986), también en colaboración con las Comunidades Autónomas.

8. El Ministerio de Cultura, el más inversor de la primera legislatura socialista

El esfuerzo inversor del Ministerio de Cultura fue comparativamente superior al realizado por el resto de los departamentos en los primeros años de gobierno socialista. Entre 1982 y 1984 las partidas presupuestarias en el capítulo de inversiones (directas y mediante transferencias de capital) del Ministerio de Cultura crecían un 111,71%, cifra muy superior respecto al 19,13% de crecimiento de la media de los demás ministerios.³²

La inversión en infraestructuras culturales ³³ fue una de las políticas más ambiciosas- y a su vez, insuficientes, debido a las enormes carencias en todo el territorio- del primer gobierno socialista.

Los principales planes de inversión del primer cuatrienio socialista fueron:

- A/ Convenios de colaboración de la Dirección de General de Bellas Artes con las Comunidades Autónomas para la restauración, conservación y difusión del patrimonio histórico.
- B/ Culminación de la primera fase de las obras del Centro de Arte Reina Sofía.
- C/ Ampliación de las obras del Museo del Prado e incremento en las inversiones – compras- de artes plásticas contemporáneas.
- D/ Plan de construcción, restauración y ampliación de 22 bibliotecas públicas del Estado
- E/ Plan Nacional de Auditorios con una dotación de 4.245 millones para la construcción de 6 auditorios en el territorio nacional.

³² Ministerio de Cultura. *Cuatro años*, op. cit

³³ Véase además el epígrafe 10 de los sectores.

- F/ Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros, en colaboración con el MOPU y con Comunidades Autónomas, Diputaciones y Ayuntamientos.
- G/ El 1 por ciento cultural, medida de fomento que comenzó en 1986, fruto del artículo 68 de la Ley del Patrimonio de 1985. (véase el epígrafe correspondiente del capítulo siguiente correspondiente a la segunda legislatura)

Cuadro 2. Evolución de la inversión en infraestructura cultural: 1982-1986

Inversiones en:	1982	1983	1984	1985	1986	% Crecimiento 82.-86
Bibliotecas	970,9	870,3	2.686,9	2.983,8	2.782,2	186,6
Archivos	350,0	396,0	572,2	625,3	684,3	95,5
Arqueología	264,0	297,0	353,6	412,6	434,4	64,5
Museos y adquisiciones	1.271,1	1.434,4	1.765,7	2.070,3	2.263,2	78,0
Patrimonio hist. Artist.	3.165,0	4.402,0	4.265,1	4.874,5	4.345,9	37,3
Construcción de Auditorios	200,0	330,0	954,0	1.028,3	573,2	186,6
Fondo Protecc. Cinematog.	1.200,0	1.466,0	2.200,0	2.522,0	2.500,0	108,3
1% inversión cultural					1.400,0	
Plan Teatros					1.400,0	
TOTAL	7.421,0	9.195,7	12.797,5	14.516,8	16.423,2	121,3

*Lo consignado en el 1% es estimado. (Véase el epígrafe del 1% cultural)

Fuente: Tomado de Ministerio de Cultura. Cuatro años..., op. cit.

Nota: Las cantidades se consignan en miles de pesetas corrientes.

En este cuadro, resulta evidente en primer lugar que los mayores crecimientos presupuestarios en inversiones se produjeron en Bibliotecas, Auditorios y Cinematografía.

En segundo, aparecía a partir de 1986 una nueva fuente de financiación de inversión: el 1% cultural, consignado en la Ley del Patrimonio de 1985. En tercer lugar, el fuerte aumento presupuestario – o la política “del cambio”- se produjo a partir de 1984. Los

presupuestos de 1983 fueron una prórroga de los presupuestos del anterior gobierno centrista.

9. Los primeros convenios entre el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas.

Esta forma de colaboración entre la Administración General del Estado y las Entidades Territoriales surgió a partir de 1984, cuando el Estado de las Autonomías comenzaba a ser una realidad en el ámbito de la cultura.³⁴

Fue en el sector de los museos, archivos y bibliotecas –los denominados centros de depósito cultural- donde se produjeron los primeros convenios de gestión de estos servicios culturales de titularidad del estado en los que se cedía la gestión a las comunidades autónomas³⁵. Si bien, esta forma de cooperación en los que se refiere a los centros de depósito cultural habría que entenderla más como un nuevo aspecto de la descentralización del ministerio y, por tanto, una continuación del traspaso de transferencias a los entes territoriales. El Estado, en principio, conservaba la titularidad de los edificios, instalaciones y fondos, se dispensaba la Dirección de los museos, archivos y bibliotecas, se reserva la inspección y el control de la actividad de estos servicios culturales³⁶.

En lo que respecta al Patrimonio, los primeros convenios entre las dos administraciones públicas se produjeron en 1985³⁷. Estos convenios tuvieron una periodicidad bianual y su

³⁴ No obstante, el primer convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas se produjo con el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona en el Gobierno de Soledad Becerril- última Ministra de Cultura de los Gobiernos de la UCD- con la firma entre la Generalitat y el Ministerio por el que la administración central cedía la gestión de dicho museos a la Generalitat.

³⁵ Resolución de 14 de diciembre de 1984 de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura por la que se da publicidad a los Convenios entre la Administración del Estado y determinadas Comunidades Autónomas para la gestión de Museos, Archivos y Bibliotecas de titularidad estatal.

³⁶ En la segunda parte subrayaremos que no fue esta forma de descentralización basada en la titularidad de los edificios dominicales la manera de haber afrontado la cooperación o la transferencia de estas infraestructuras culturales.

³⁷ Resolución de 2 de julio de 1985 de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad a los Convenios entre la Administración del Estado y determinadas Comunidades Autónomas para restauración del Patrimonio Artístico.

finalidad radicaba en la sistematización y acción coordinada para garantizar, mediante las intervenciones arquitectónicas y de restauración, la conservación, y rehabilitación del patrimonio común. Los acuerdos comenzaron con las Comunidades Autónomas de Murcia, Baleares, Cantabria y Canarias y posteriormente continuaron con el resto de las Comunidades Autónomas.

10. Los sectores:

10.1 El sector de libro y Biblioteca

La política de la administración central en el sector del libro en la legislatura habría que resumirla en cuatro líneas fundamentales:

- A/- El apoyo directo e indirecto a la industria editorial mediante políticas de apoyo a la edición.
- B/- Intervención en el mercado mediante la regulación del precio fijo de venta al público de los libros.
- C/- Es agente activo del fomento de la lectura a través de numerosas acciones de fomento y promoción.
- D/- Estímulo y reconocimiento de la creación literaria y científica mediante ampliación de las ayudas, becas y premios.

La estructura orgánica y administrativa de este sector hasta la reforma de 1985 estaba compuesta por una Dirección General del Libro y Bibliotecas que se estructuraba subdirección general del libro, una subdirección general de Bibliotecas y el Centro Nacional de Lectura. A partir de 1985 La Dirección General se estructura en tres centros con nivel orgánico de subdirección general:

-El Centro de Coordinación Bibliotecaria: cuyas competencias se englobaban en el fomento y comunicación interbibliotecaria, la asistencia a sectores de la población, la creación y construcción de bibliotecas.

-El Centro del Libro y de la Lectura: cuyas competencias eran las del fomento y promoción de la lectura. Elaboración de propuestas de acción junto con el sector del libro con el mismo fin.

-El Centro de las Letras Españolas: su fin básico era el de la ayuda a la creación literaria mediante la convocatoria de becas, premios y otros estímulos y la promoción exterior de las letras españolas.

Asimismo, dependían de la Dirección General: la Biblioteca Nacional de Préstamo y la Biblioteca Nacional (con todos sus centros dependientes de ella), hasta la reforma administrativa cinco años después de la biblioteca Nacional, al convertirse en organismo autónomo.

Otra de las decisiones más importantes en la reorganización institucional del sector del libro y bibliotecas en la primera legislatura socialista fue la pérdida de autonomía y posterior desaparición del INLE (Instituto Nacional del Libro Español) y de la Editora Nacional. El INLE era un organismo cuyos antecedentes se remontan a 1920 año en el que se creó el Comité Oficial del Libro. Durante el franquismo hasta 1982 había sido un organismo autónomo financiado con las cuotas de los agremiados, los beneficios procedentes de la tramitación de licencias de importación y exportación y el pago de royalties, fundamentalmente. Asimismo, se encargaba de la gestión del SBN. Con el Gobierno de la UCD el organismo había pasado a depender de los Presupuestos Generales del Estado. Su papel fue el de la potenciación de la lectura: la organización de ferias, la gestión bibliográfica y aquellas acciones que tiendan a fomentar el hábito de la lectura. En la Ley de Presupuestos de 1986 se articuló su desaparición y en Mayo - BOE 6 de mayo del mismo año- se publicó el decreto por el que se publica la supresión. Salinas antes de su dimisión en 1985, explicó tal decisión de manera bastante contradictoria: por un lado, se quería evitar una política proteccionista de este organismo

a la industria editorial. A su vez, casi todas sus funciones eran absorbidas por el propio Ministerio.

En cuanto a la desaparición de la Editora Nacional, en la Ley de Presupuestos de 1985 se incluyó la supresión de la Editora Nacional. Su fondo, un millón de libros, se distribuyó en las bibliotecas públicas. La Editora Nacional era un organismo autónomo cuya función básica era la de publicar textos clásicos y otros de creación literaria. Su disolución se produjo el seis de noviembre del mismo año por Real Decreto de Consejo de Ministros.

Ambos organismos ya habían sido suprimidos por el Real Decreto de 1985 de la Reforma Orgánica del Ministerio de Cultura.

10.1.1 El Sector del Libro

En diciembre de 1982 fue nombrado Jaime Salinas, editor profesional e hijo del poeta Pedro Salinas, máximo responsable de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

En sus primeros meses de responsabilidad, su principal preocupación fue la de establecer y potenciar las relaciones con todos los agentes del sector. Así, auspiciadas por el Ministerio tuvieron lugar en Sigüenza, en 1983 las primeras jornadas sobre el libro para coordinar la política gubernamental con las necesidades del sector.

Uno de los objetivos principales y comunes tanto del sector editor como del propio ministerio era el de fomentar y aumentar el hábito de lectura de los españoles. El fomento a la lectura se entendía como una actividad clave en la política cultural del estado y además era algo que concernía a todo el sector del libro, no sólo a la administración pública.

Asimismo, se intentó por parte de Cultura la creación de una comisión interministerial que tratase de analizar los males del sector, tales como la exportación de libro, junto con Hacienda y Comercio. Sin embargo, la coordinación de todo el sector editorial y las administraciones públicas en torno a un proyecto concreto no se llegó concretar a lo largo de esta legislatura.

En la segunda edición del Liber'83 (Feria Nacional del Libro) el presidente del comité organizador de aquella edición, Francisco Pérez González, esbozaba las necesidades

básicas del libro y que, a su vez, deberían ser metas a perseguir y regir la política ministerial:

1. -Creación de una comisión que estudie los problemas de exportación del libro.³⁸
2. .- Falta de fomento de la lectura
3. - Necesidad de un plan de ayuda a la creación.
4. - Petición de apoyo oficial para las librerías.

No fue hasta abril de 1984 cuando el gobierno comenzó su actividad ejecutiva en el sector con la concesión de un crédito de 1.500 millones de pesetas para apoyar la exportación editorial a Latinoamérica. Pese a que los editores habían requerido al gobierno 5.600 millones en concepto de créditos para poder enjugar la deuda latinoamericana del sector, la respuesta por parte del sector editorial a las nuevas acciones de fomento fue positiva.

No obstante, esta medida como alguna otra más no se integró en un plan sistematizado que no llegará hasta el segundo gobierno de Solana en 1987 cuando se creó la Comisión Mixta Asesora del Libro para estudiar los problemas del sector y proponer planes de acción de conjunto. Fruto del trabajo de esta comisión se concretó en el Plan para el Fomento de la Industria y el Comercio del Libro coordinado por el Ministerio de Cultura y con la participación del Ministerio de Educación, Ministerio de Economía y Hacienda, Ministerio de Industria, Asociaciones de Editores, librero distribuidores y empresas gráficas.

10.1.1.1 La Imposición del IVA en el sector del Libro.

Una de los asuntos fiscales más discutidas que tuvo lugar en la primera legislatura fue la polémica en el sector con la instauración del impuesto del IVA en el libro. Con la entrada española en la Comunidad Europea, el 1 de enero de 1986 se impuso una nueva

³⁸ España ha sido –y es en la actualidad- un destacado productor y exportador de libros. Se ha movido en los primeros lugares de los países en producción editorial y entre los cinco países más exportadores. En 1982, del total de la exportación, el 65 % de la producción española se dirigía a países iberoamericanos y la crisis económica en estos países había dejado al sector empresarial español en una situación financiera casi insostenible.

fiscalidad en los impuestos indirectos del sector del libro³⁹. El IVA era un impuesto que según escritores y editores afectaba muy negativamente a su actividad profesional. El problema es que la decisión no correspondía al Ministerio de Cultura sino que residía en el departamento de Hacienda. La Dirección General del Libro anunció públicamente su apoyo a ambos sectores. Asimismo, tanto el Grupo socialista y su responsable del área de cultura, Salvador Clotas, se comprometieron a estudiar la aplicación cero del IVA a este sector. De igual forma, el propio Ministro anunciaba en el Senado una modificación del IVA en los Presupuestos Generales de 1987 –algo que no llegó a modificarse–.

Convendría reseñar por último, la difícil situación de las revistas de pensamiento y cultura, todas ellas minoritarias y deficitarias y, a su vez, numerosas y con desigual calidad en sus contenidos. En los primeros años de gobierno socialista no hubo un plan de fomento específico por parte Dirección General del Libro. Sin embargo, recibieron las primeras ayudas estatales a través de la antigua Dirección General de Medios de Comunicación de Presidencia de Gobierno (entre julio de 1983 y junio de 1984). Estas ayudas se encuadraban en las que recibía la prensa escrita por parte de la administración del Estado. No fue hasta en la etapa de Solé Tura cuando la DG. del Libro asumió las subvenciones de estas publicaciones.

10.1.1.2 La política de ayuda a la creación literaria

Fue éste uno de los temas prioritarios del gobierno, pese al escaso presupuesto destinado a ello. Solana afirmaba en el primer semestre de su gestión que el fomento a la creación preocupaba especialmente en su gabinete. Un año después subrayaba que “nos sentimos obligados con unos creadores que, a veces durante largos periodos han tenido que sufrir incomprendiones, vacíos, marginaciones”. Era a la administración pública la que debe situar al creador “en ese estado de dignidad que se merece”.⁴⁰

³⁹ La aplicación de un 6% se basaba en la directriz sexta del consejo de la CE de 17 de mayo de 1975 que establecía en su artículo 28.2. Irlanda, por ejemplo, aplicó un 10% cuando ingresó en la Comunidad Europea y posteriormente lo ha reducido hasta el 0)

⁴⁰ Declaraciones del Ministro con motivo de la entrega en 1984 de las Medallas de Oro de Bellas Artes. *El País*, 5/7/1984. p. 25

Las primeras ayudas a la creación literaria se habían producido por primera vez en el Ministerio en 1980 –sólo en la modalidad de ensayo-. Esta medida que consistía en que la Administración del Estado fomentase de alguna manera la creación y no dedicase sus esfuerzos a controlar, a censurar la creación como hizo durante del franquismo, era de capital importancia. En pocos años la administración pública daba un giro copernicano. El primer gobierno de Solana quería aún aumentar el apoyo estatal hacia el autor al que “se propone prestar especial atención”.⁴¹

Así, se convocaron ayudas para ensayo e investigación, narrativa, poesía y traducción en el primer año de gobierno. El Jurado que falló las primeras ayudas estuvo compuesto por miembros de la Real Academia Española, la Real Academia Gallega, la Real Academia de la Lengua Vasca, el Instituto de Estudios Catalanes y figuraba como vocal el Secretario de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, sin voto. Asimismo, los creadores de las lenguas oficiales del Estado podían optar al recién creado Premio Nacional de las Letras Españolas. Otras ayudas a la creación literaria que complementaban a las anteriores eran:

- Apoyo a la traducción de autores españoles a lenguas extranjeras⁴². El objetivo era el de financiar al editor extranjero los costes de traducción de autores españoles escritas en cualquier lengua del territorio español. La subvención tenía que ser solicitada por el editor extranjero.

-En 1984 se creó el Premio Nacional de las Letras Españolas⁴³, destinado para reconocer el conjunto de la obra literaria de un autor vivo, cuya obra esté escrita en cualquier lengua del territorio nacional. Se reformaban los Premios Nacionales de Literatura.

⁴¹ Orden Ministerial de 28 de febrero de 1983, del Ministerio de Cultura, por la que se convoca concurso público para la concesión de ayudas a la creación literaria.

⁴² Orden de 7 de junio de 1984 por que se regula la concesión de subvenciones con cargo al Fondo para la Traducción de Obras de Autores Españoles a Idiomas Extranjeros.

⁴³ Orden de 12 de junio de 1984 por la que se crea el Premio Nacional de las Letras Española y se convoca el correspondiente a 1984.

El regreso de algunas de las figuras literarias del exilio en estos años como Rosa Chacel o María Zambrano y sus problemas económicos fueron considerados como objeto de atención por parte de las administraciones públicas.⁴⁴

10.1.2 La política Bibliotecaria

Como acabamos de mencionar en la política del ministerio con respecto al libro, el fomento a la lectura se anunciaba como una actividad clave en la política cultural y era algo que concernía a todo el sector, no sólo a la administración pública. Tanto la cantidad como la calidad de las bibliotecas españolas a inicios de la década de los ochenta era algo que necesariamente debía de cambiar y mejorar. En 1983 se podía leer en la prensa española que el 93 % de los andaluces nunca había visitado una biblioteca.⁴⁵

Las bibliotecas fue uno de los servicios culturales, junto con el de archivos y museos que más se descentralizó con motivo del nuevo mapa autonómico. Para ello, la política bibliotecaria desde el Estado necesitaba, a partir de las transferencias de primeros de los ochenta, la coordinación y cooperación con las administraciones autonómicas y locales. En junio de 1983 se divulgó por el Ministerio un proyecto de Ley de Bibliotecas para debatirse en el Parlamento antes de que terminase el año y del que nada se supo a lo largo del primer gobierno de Solana.

La etapa pre-autonómica del sistema bibliotecario español se estructuraba en los centros provinciales coordinadores de bibliotecas, cuya cabeza era el llamado Centro Nacional de Lectura, inoperante en la coordinación bibliotecaria. Con la descentralización y el traspaso de competencias y servicios a las comunidades autónomas, la gestión de todas las bibliotecas fueron transferidas. Así, los gobiernos autonómicos se convertían en las responsables de la dotación bibliotecaria en el ámbito territorial.

⁴⁴ Fueron numerosas las declaraciones de Solana en las que se afirmaba de un modo más o menos explícito que el Gobierno era deudor con la cultura del exilio del franquismo.

⁴⁵ Datos facilitados por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Andalucía, recogidos por el diario *El País*, 19/1/83. p. 23.

Los Convenios de co-gestión entre la administración estatal y la territorial comenzaron en 1984; tuvieron su máximo desarrollo y finalizaron en 1985 y 1986 –salvo las excepciones de Extremadura, Galicia y Madrid en 1989-, junto con los archivos y museos. La titularidad de las bibliotecas públicas provinciales no fue transferida –las BPE-.

La situación de las bibliotecas españolas en cuanto a su distribución geográfica, condiciones y equipamientos mostraban las carencias en comparación con la mayoría de nuestro entorno europeo. Las estadísticas españolas en materia de bibliotecas en ese momento eran casi tercermundistas: el ratio de volúmenes por habitante era de 0,30; comparado con el de Suecia de 4,71 por habitante era suficientemente ilustrador. Asimismo, la distribución geográfica y número de bibliotecas en España se podía ilustrar con un solo dato: sólo en 6 provincias españolas estaban atendidos el 50% de los municipios. En 12 provincias la atención bibliotecaria no alcanzaba ni el 10% de los municipios. No obstante, no era al Ministerio de Cultura el principal responsable del incremento de bibliotecas en el territorio español, sino que, fundamentalmente correspondía, según la Constitución Española, a los municipios y a los gobiernos autonómicos.

Sin embargo, el Ministerio en la primera legislatura inauguró el Plan de Inversiones en Bibliotecas Públicas del Estado. Fue sin duda este Plan la acción más importante del primer gobierno de Solana. El capítulo de inversiones en bibliotecas se incrementó significativamente –alrededor de un 300%- en el presupuesto de 1.984, con respecto al de 1983 (870,3 millones de pesetas en el primer año por 2.689,9 del segundo). No obstante, hay que subrayar que esta inversión estaba destinada exclusivamente a las BPE–las de las capitales de provincia-. La medida inversora, evidentemente, no era suficiente para paliar las circunstancias tan pobres del sector bibliotecario.

Otro mal endémico del sector a primeros de los ochenta era el déficit de personal especializado en biblioteconomía. Como ocurría con la los músicos españoles y los museólogos, no había suficiente personal cualificado para ir cubriendo los nuevos

servicios bibliotecarios estatales, autonómicos y locales. La formación del personal especializado se había fundado apenas cuatro años⁴⁶ y no fue hasta 1981 cuando se dieron por parte del Ministerio correspondiente las directrices para la elaboración de los planes de estudio en las escuelas universitarias de biblioteconomía y documentación.⁴⁷

En septiembre de 1984, en la celebración del Lliber en Barcelona, Salinas reconocía la dificultad de abordar la política de fomento de bibliotecas: insuficiencia de dotación económica, la ambigua delimitación de funciones y competencias entre la administración central y los gobiernos autonómicos y el espíritu de “Reino de Taifas” que imperaba y que es característico del sector. La aportación del primer Director General en el campo bibliotecario es, salvo al plan de inversiones en Bibliotecas impulsado desde su gestión, fue poco más significativo.

10.1.2.1. Balance de la gestión de Jaime Salinas

De la breve etapa de Jaime Salinas, no hubo acción alguna sobre dos temas de primera necesidad cultural: la reforma de la Biblioteca Nacional y la política de bibliotecas. En el sector del libro, aunque las relaciones con los editores, autores y libreros fueron muy cordiales, pues la crítica a su gestión no fue destacable, no hubo un plan sistemático de ayudas al sector, y las ayudas puntuales siempre fueron bien recibidas por los distintos agentes de la industria. En Febrero de 1985, dos meses antes de la dimisión del primer Director General del libro de los gobiernos socialistas, la situación de la Biblioteca Nacional que reflejaba la prensa era lamentable⁴⁸: Solo se tenían catalogados 5.699 manuscritos de los más de 23.000 que se encontraban en los depósitos. La dotación de personal era manifiestamente insuficiente ya que en esta sección sólo trabajaban dos bibliotecarios. La Fonoteca no se abría por falta de personal. La Biblioteca Nacional era calificada como “la última gran biblioteca del siglo XIX”, pues todas las grandes

⁴⁶ Real Decreto 3104/1978 de 1 de diciembre del Ministerio de Educación y Ciencia por que se crean las Enseñanzas de Biblioteconomía y Documentación en la educación universitaria.

⁴⁷ Orden Ministerial de 24 de febrero de 1981 del Ministerio de Universidades e Investigación.

⁴⁸ *El País*, 10/2/85. p. 40

bibliotecas de Europa habían terminado la labor de catalogación de los manuscritos en el siglo pasado.

Con la dimisión de Salinas, y la reorganización del Ministerio en 1985, fue nombrando José Manuel Velasco nuevo Director General, al que le restaba un año de gestión al frente de la política estatal del libro y bibliotecas y permaneció en el comienzo de la siguiente legislatura. Por ello se identifica la primera legislatura socialista con la gestión de Salinas y la segunda con la de José Manuel Velasco. Se produjeron los cambios en las subdirecciones generales: Francisco Rico como director del Centro de las Letras Españolas y Javier Abásolo como director del Centro del Libro y la Lectura.

La situación de las bibliotecas en España, y la creación de una red bibliotecaria eran los dos objetivos principales que destacaba el nuevo director general en sus primeras declaraciones públicas. En aquellos momentos existían 2.800 bibliotecas –45 de titularidad estatal y gestión transferida- que funcionaban aisladamente.

Las principales acciones del departamento en el año de gestión de Manuel Velasco se resumen en:

A/ En el otoño de 1985 año se publicó un primer plan de informatización (Proyecto PROINRED) de las bibliotecas con una dotación de 902 millones de pesetas. El Plan afectaba sólo a las bibliotecas de titularidad estatal.

B/ Reforma de la Biblioteca Nacional: Fue precisamente a finales de la primera legislatura socialista cuando comenzó a esbozarse “el cambio” en la Biblioteca Nacional. Tras la jubilación a finales de 1985 del director, Hipólito Escolar, no fue hasta junio de 1986, con el parlamento ya disuelto, cuando se produjo el nombramiento de Juan Pablo Fusi⁴⁹, nuevo Director de la Biblioteca Nacional.

⁴⁹ Orden de 9 de junio de 1986, del Ministerio de Cultura, por la que se nombra a Juan Pablo Fusi Director de la Biblioteca Nacional.

10.1.2.2 La Reforma de la Biblioteca Nacional

La reforma supuso el cambio de objetivos de la propia biblioteca al ser concebida como un lugar para la investigación y no de lectura. En una rueda de prensa, Solana comenzaba a esbozar el cambio de la Biblioteca Nacional: un nuevo director con carácter no vitalicio, un gerente, las obras de acondicionamiento del edificio con una primera inversión de 2.000 millones de pesetas y un aumento de personal sin precedentes. Finalmente se publicó la nueva estructura de la Biblioteca Nacional en el mes de abril⁵⁰ y su desarrollo posterior en el mes de junio.

En la Orden ministerial se regularon y se las dotó de contenido de funciones a las unidades que constituyeron la nueva estructura orgánica de la Biblioteca:

-Departamento de Proceso Bibliográfico, -Departamento de Referencia, Centro del Patrimonio Bibliográfico, Hemeroteca Nacional, Gabinete de Difusión y Gerencia.

Asimismo, se creaba un Consejo de Dirección, integrado por los responsables de las unidades, que tendrá funciones de asesoramiento al Director.

10.2 Cine y audiovisual

Pilar Miró fue nombrada el 15 de diciembre de 1982 Directora General de Cine. La acción pública del Ministerio de Cultura en el sector del cine en los comienzos de la gestión socialista venía precedida por una política de la UCD de tipo neoliberal en sus comienzos y algo más proteccionista en sus últimos gobiernos.

La situación del cine español a primeros de los ochenta estaba perfilada por:

A/. La oferta cinematográfica española estaba compuesta por un alto número de películas dobladas, cuando en otros países europeos o iberoamericanos la cifra era significativamente menor o incluso algo casi excepcional. Ello estaba causado por la obligación existente durante el franquismo del doblaje masivo al español, frente al subtítulo en el extranjero.

⁵⁰ Real Decreto 848/1986 de 25 de abril por la que se determinan las funciones y estructura básica de la Biblioteca Nacional y la Orden 10 de junio de 1986 por la que se desarrolla la estructura básica de la Biblioteca Nacional.

B/- Una demanda de exhibición –pronto saturada- en cine de películas pornográficas: a pesar de estar penalizadas fiscalmente; a inicios de 1983 se presentaban 64 solicitudes en toda España para apertura de cines con una programación exclusiva de películas pornográficas, anteriormente prohibidas.

C/- Un incipiente triunfalismo en el extranjero de películas españolas en los festivales internacionales más importantes: los premios del oscar en EEUU, Cannes y Berlín en 1983 daban una imagen equivocada de la situación de la industria española del cine. La desaparición de la censura y la ganancia de libertad a la creación comenzaban a dar los frutos de un nuevo prestigio del cine español a nivel internacional. Pero la crisis de la industria española no se salvaba por la incipiente mejoría de su cotización en el ámbito internacional.

D/- Desfase entre la producción y la cuota de pantalla: No se producían películas españolas ni con calidad suficiente para que las salas pudieran cubrir lo exigido en la legislación por la cuota. Una de las causas de la baja producción era las dificultades para encontrar financiación para los proyectos cinematográficos.

E/- La piratería y fraude en el sector del video, que afectaba, según los empresarios, al 80% del sector. En el verano de 1983 los empresarios del sector del video y del cine y representantes de la SGAE enviaban un telegrama a Felipe González en el que se pedía que el Gobierno tomase las medidas para evitar el fraude del video en España.⁵¹ El mercado del video pirata se había disparado desde inicio de los ochenta hasta el punto de haber creado una economía sumergida más importante que la que existía en los mercados legales.

F/ El control de taquilla no existía. Estaba en manos de unos pocos inspectores del Ministerio y esta medida era claramente insuficiente. Según datos de la Dirección General de Cinematografía, en cinco meses de 1983, un equipo compuesto por varias decenas de inspectores revisó las cuentas de 1.521 salas de exhibición y se detectaron 294 infracciones, lo que suponía que un 20% de las salas españolas incurrían en irregularidades. La venta de entradas no estaba informatizada.

⁵¹ *El País*, 6/7/1983. p.25

G/ El sector de la exhibición estaba anticuado. Las salas presentaban unas condiciones muy poco adecuadas a escala tecnológica y estaban en un proceso de caída de la demanda que hacía que los empresarios abandonaran la actividad empresarial. En el sector de la exhibición se produjeron grandes cambios en el inicio de la década de los ochenta. Según datos del gremio, en 1964 funcionaban en España 6.500 salas; en 1980 había más de 4.000 salas en España y en 1985 la cifra se sitúa en torno a 3.000⁵².

H/. Disminución significativa en el número de espectadores: en 1972 se estimaban en casi tres millones de espectadores (2.950.000) anuales y en 1982 se llegaba a los poco más de un millón y medio.⁵³ Esta situación de declive no cambió hasta 1989, con una estabilización y, posteriormente una lenta pero sostenida recuperación de la asistencia.

10.2.1 La política de Pilar Miró

Las primeras medidas de la política de Pilar Miró, antes de la promulgación del *Decreto Miró*, - encaminadas hacia el objetivo de elevar la calidad del cine español fueron las siguientes:

- La regulación de las salas especiales de exhibición cinematográficas⁵⁴: se regularon las salas de arte y ensayo en las que se exhiban películas de calidad, con beneficios fiscales y con unas condiciones de programación concretas.

-Asimismo, se regularon las películas de carácter pornográfico o que hicieran apología de la violencia y las salas X.: Las películas que así se calificasen como tales, no podían tener ningún tipo de ayuda por parte del Estado; se regulaba y condicionaba su publicidad. En cuanto a las salas X, debían de cumplir ciertas condiciones mínimas de aforo y debían ajustarse a una cuota en cada ciudad en relación al resto de las salas de exhibición cinematográfica comerciales (1 por cada 10).

⁵² *El País*, 19/1/1986. p. 26

⁵³ Datos del Ministerio de Cultura, a través del ICAA.

⁵⁴ Real Decreto 1067/1983 de 27 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se desarrolla el título primero de la Ley 1/1982 de 24 de febrero, regulador de las salas especiales de exhibición cinematográfica.

-La calificación de las películas como pornográficas o consideradas de arte y ensayo correría a cargo de la Comisión de Calificación de Películas cinematográficas.

-La recaudación de los impuestos sobre la exhibición de películas X, se integraba en un fondo especial, destinado a subvencionar al sector de la exhibición con especial atención a la mejora de sus instalaciones.

- La calificación con el anagrama "S" de las películas y de otros espectáculos teatrales y artísticos que identificaban como susceptible de herir la sensibilidad del espectador medio desaparece "ya que su mantenimiento resulta anacrónico y no es en modo alguno determinante para un público mayor de edad".⁵⁵

El famoso y polémico *Decreto Miró*⁵⁶ comenzó a elaborarse en el Ministerio durante 1983 y a finales de ese mismo año se publicó, tras ser aprobado en Consejo de Ministros. En septiembre de 1983 el contenido del decreto se exponía a los representantes legales de los sectores de la producción, exhibición y distribución en tres reuniones consecutivas de los sectores con el Ministro y la Directora General. Finalmente se publicaba a primeros de enero de 1984. El Decreto trataba de refundir la normativa vigente de fomento del cine.

Los aspectos más destacados del decreto, que estaba inspirado en las medidas de fomento del cine francés eran:

A/ subvenciones anticipadas para películas de especial calidad, nuevos realizadores, de carácter experimental o dirigidas al público infantil, que podían alcanzar hasta el 50 por 100 del presupuesto.

B/ Las cuotas de exhibición y distribución fueron modificadas sólo en determinados aspectos. Continuó con la obligación de proyectar películas españolas (1 película de cine español por tres extranjera), pero se añadió la necesidad de que la película española hubiera sido realizada en los últimos cuatro años.

⁵⁵ Orden Ministerial de 30 de junio de 1983, del Ministerio de Cultura, sobre calificación de películas cinematográficas y Orden Ministerial 30 de junio de 1983 sobre calificación de los espectáculos teatrales y artísticos.

⁵⁶ Real Decreto 3364/1983 de 28 de diciembre, del Ministerio de Cultura, sobre protección a la cinematografía española.

C/ Pretendía conseguir una unidad de acción entre el sector de la producción, la distribución y la exhibición.

D/ Intentaba mejorar la competitividad, favoreciendo los filmes de presupuesto mediano y alto.

E/ Intentaba primar la calidad, incorporando al mercado dos medidas correctoras: aumento de la subvención automática para los filmes calificados de especial calidad y creación de ayudas previas al rodaje.

F/ La exhibición fue el sector menor afectado por el decreto: se mantuvo la cuota de pantalla, aunque en un primer momento se barajó la posibilidad de dos películas extranjeras por una española. También se mantenía la vigencia de que el computo de la cuota tuviese que satisfacerse cuatrimestralmente –para que evitar la picaresca de programar en ciertas épocas concretas.

Posteriormente, se desarrolló el decreto⁵⁷ que establecía la composición y funciones de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas y la Subcomisión de Valoración Técnica. Asimismo se regularon y convocaron ayudas a productores para realización de películas de alto costo⁵⁸ con una partida presupuestaria total de 55.000.000 millones de pesetas, las de anticipo para nuevos realizadores, entre otras.

El *Decreto Miró* se amplió también en el ámbito de la exhibición con las subvenciones a las salas⁵⁹. La primera ayuda con este objetivo se produjo en 1984. Las salas tenían un panorama general caracterizado por las deficiencias de confort, de condiciones visuales y acústicas. La ayuda se dirigió principalmente a aquellas salas que fueran únicas en los municipios y tuvieran un mayor número de días de programación. La partida

⁵⁷ Orden Ministerial de 14 de mayo de 1984 por la que dictan normas de aplicación y desarrollo de los Reales Decretos 3071/1977 de 11 de noviembre; Orden Ministerial 1067/1983 de 27 de abril y Orden Ministerial 3304/1983 de 28 de diciembre.

⁵⁸ Resolución de 6 de julio de 1984 de la Dirección General de Cinematografía por la que se convocan ayudas a Empresas productoras cinematográficas para realización de películas de alto costo

⁵⁹ Orden de 19 de octubre de 1984 por la que se convocan Ayudas a Empresas de Exhibición cinematográfica para el acondicionamiento de las salas.

presupuestaria de esta ayuda en este primer año fue de 113 millones y medio de pesetas.

Las medidas y acciones que complementaban el fomento en el sector del cine y, en concreto, las del ámbito de la exhibición, implicó un cambio en la declaración de recaudación de las salas⁶⁰ con un mayor protagonismo a la SGAE, para que fuera esta entidad de gestión la que recaudase con una mayor efectividad las cantidades de derechos de autor y con el objetivo de tener un control de taquilla más riguroso y eficaz.

La última medida legislativa del sector del cine de la primera legislatura fue la adecuación de la legislación española del cine a la normativa de la Comunidad Económica Europea⁶¹. Así, la protección a la película española incluyó también a las comunitarias.

10.2.2. Los detractores y las críticas al Decreto Miró

Dos fueron los grupos en los que se pueden agrupar las voces discrepantes con la política cinematográfica del primer cuatrienio socialista:

A/- los distribuidores y exhibidores, y los actores y técnicos de doblaje de los laboratorios de filmes: Ambos colectivos anunciaron el 30 de diciembre de 1983 un recurso ante el Tribunal Supremo, considerando que el decreto vulneraba el principio del libre mercado y, argumentando que el Gobierno no podía modificar los criterios para la concesión de licencias de doblaje.

B/- La aplicación del Decreto Miró en 1984 y las primeras subvenciones comenzaron a ser igualmente motivo de polémica entre los creadores y productores de cine. Ante la acusación de corrupción y amiguismo, Pilar Miró declaraba en la prensa que...

⁶⁰ Orden de 30 de mayo de 1986 por la que se establece un nuevo modelo de parte-declaración que deben cumplimentar las Empresas titulares de las salas de exhibición cinematográfica.

⁶¹ Real Decreto Legislativo 1257/1986 de 13 de junio de adaptación de la Ley de 27 de abril de 1946 y de la Ley 3/1980, de 10 de enero, a las normas de la Comunidad Europea en materia cinematográfica.

“no conozco otra fórmula mejor. Si alguien la conoce que me la cuente. Si se quiere, -y es lo que yo quiero- que los problemas del cine sean resueltos por la gente del cine, yo no puedo exigir a la gente que suspenda sus proyectos por dos años que permanezcan en el cargo. En Francia y Alemania estas comisiones incluyen un alto número de funcionarios. Yo no creo que sea ésa una buena solución”.⁶²

A los pocos días de estas declaraciones, se produjo la primera dimisión de Roberto Bodegas, uno de los componentes de la Comisión de Valoración de ayudas al cine. El proyecto que había presentado junto con José Luis Garci no había sido seleccionado para la subvención.

La oposición al decreto por vía judicial fue emprendida por el grupo de los directores y productores. Un recurso contencioso-administrativo contra la política de subvenciones del Decreto Miró fue presentado por Antonio del Real, quien tras darle la razón el órgano judicial, rechazó los quince millones de ayuda, por considerar que éstas se concedían con arbitrariedad y que en su caso lo había conseguido sin variar el proyecto inicialmente rechazado.

El 21 de diciembre de 1984, ante las críticas de estos dos grupos contrarios a las nuevas medidas de fomento al cine español, 200 profesionales del cine firmaron un escrito de apoyo a Pilar Miró:

“los firmantes queremos mostrar nuestro apoyo decidido al decreto y a las normas que lo desarrollan. Nos hacemos cargo de que con ello se pretende un cambio profundo en nuestra cinematografía”.⁶³

Las críticas y problemas planteados por el *Decreto Miró* se podían resumir en la siguiente enumeración basada en el estudio sobre el sector del cine publicado por el Ministerio de Cultura y realizado por Fundesco⁶⁴ :

⁶² *El País*, 28/11/84. p. 30.

⁶³ *El País*, 22 /12/1984. p.39

⁶⁴ Ministerio de Cultura: *La industria cinematográfica en España: 1980-1991*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

- -Debilitamiento y atomización de la producción: Fuerte creación de empresas para producir cada película, asunción de las tareas de producción por parte de numerosos directores.
- -El impulso a un cine no comercial ocasionó el rechazo de la mayoría de los espectadores.
- -La normativa solo contempló el cine; el sector audiovisual no estuvo considerado ni ordenado.
- -fuerte descenso de las coproducciones.
- -En el caso de la producción: entre 1980-1985 los costes medios de producción se elevaron un 350%. (presumiblemente por los mecanismos burocráticos de la subvención anticipada).
- -La producción se hizo cada vez más dependiente del adelanto de las subvenciones automáticas.
- -Las subvenciones públicas acrecentaron su peso en los presupuestos de producción de las películas españolas: en 1984 supusieron un 32,7% del total del presupuesto, mientras que en 1988 alcanzaban un 73,1%. El Ministerio se convirtió en el principal productor de las películas españolas.
- -Escasa amortización de lo anticipado que se configura como ayuda a fondo perdido.

Habría que añadir a este listado, otro de los problemas no resueltos en la etapa de Miró: el control de taquilla. En los primeros ocho meses de año 1985, según estimaciones, se defraudaron 4.654 millones, el 30 % de la recaudación declarada. Algunos cálculos estimaban que a lo largo de dicho año el fraude podía ascender a los 8.000 millones.⁶⁵. Los intentos por controlar el fraude de las recaudaciones estaban basados en precarios medios técnicos y humanos. En 1986, al final de la legislatura, la inspección era realizada por alrededor de 100 inspectores que no podían controlar las 3.000 salas en

⁶⁵ *El País*, 19/1/1986. p. 26

España que proyectaban regularmente. Una de las últimas decisiones de la primera legislatura de Solana fue traspasar la inspección de taquilla a la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), aunque con ello no se consiguió paliar el fraude.

El *Decreto Miró* fue parcialmente modificado como consecuencia de la entrada de nuestro país en la CEE y coincidiendo con su marcha al ente público Radiotelevisión Española. Fernando Méndez Leite sustituyó a Pilar Miró⁶⁶, en la dirección de la Dirección General de Cinematografía en enero de 1986.

La gestión de Leite, que se podría calificar de continuista, será analizada en el capítulo siguiente, correspondiente a la segunda legislatura socialista, pues sólo estuvo algo menos de seis meses como Director del ICAA en la primera legislatura.

10.2.3 Evolución del presupuesto de ayudas al sector cinematográfico en la primera legislatura:

Cuadro 3. Subvenciones y ayudas tramitadas con cargo al fondo de protección a la cinematografía. Primera Legislatura socialista

	1982*	1983	1984	1985	1986
Proyecto a largometrajes	--	--	810	1.121,4	1.646,1
Amortización de largometrajes	980,7	1.182,3	1.456,8	1.065,2	460,1
A cortometrajes realizados	68,8	136,2	30,9	71,4	67,9
Películas de esp. Calidad y menores	126,2	119,8	175,6	327,2	----
Ayudas a la exhibición	75	100	100	150	449
TOTAL pesetas corrientes	1.250,7	1.538,3	2.573,3	2.735,2	2.623,1
Total pesetas constantes***	2.597	2.847	4.280	4.180	3.749

*Se toma 1982 como referencia del último presupuesto del gobierno centrista.

** Fuente: Ministerio de Cultura: *La industria cinematográfica en España*, op. cit

*** Base: año 1992

⁶⁶ Real Decreto 2595/1985 de 27 de diciembre del Ministerio de Cultura por el que se dispone el cese de Pilar Miró como directora del ICAA y Real Decreto 17/1986 de 10 de enero del Ministerio de Cultura, por el que se nombra a Fernando Méndez-Leite Director del ICAA.

10.3 El Patrimonio:

10.3.1 Los Archivos

La política principal en el ámbito estatal de los archivos se enmarcaba en el Plan Nacional de Archivos que englobaba a los archivos Generales, Histórico-Provinciales, centrales de los departamentos del Ministerio y archivos del Patrimonio Nacional. Quedaban fuera del plan, por no ser competencia del Ministerio, los archivos de la administración local, los archivos privados y los de la Iglesia. La política archivística pretendía abordar la creación de un nuevo marco legal, la descentralización, la racionalización y la modernización del sistema.

La situación de los archivos españoles, al igual que otros centros de depósito cultural estaba caracterizada por:

A/ Carencia de coordinación y solapamiento entre los diversos centros e instituciones depositarias del patrimonio bibliográfico y documental.

B/ Deficientes instalaciones y falta de medios técnicos para un tratamiento moderno de fondos bibliográficos y documentales.

C/ Insuficiencia de recursos del Ministerio de Cultura para hacer frente a todos los archivos de titularidad estatal. Se transfirieron a las Comunidades Autónomas todos salvo aquellos que tuvieran un interés excepcional (Simancas, Archivo de Indias, Corona de Aragón, entre otros)

Las principales acciones y planes en el sector de los archivos fueron:

A/ Plan de informatización de los archivos: se anunció en 1985 y consistía básicamente en la informatización de los centros de documentación nacionales. Afectaba a un total de 54 archivos de titularidad estatal. Al plan se le asignó un total de 200 millones de pesetas. Aunque España tenía una fuerte tradición en la archivística, la situación de los archivos estatales se caracterizaba por un dotación insuficiente del personal, sus edificios, en algunos casos, no eran los adecuados y existían grandes cantidades de documentos sin clasificar.

B/ Otras de las medidas más importantes que se gestaron en esta primera legislatura fue el convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura, la empresa informática IBM y la Fundación Ramón Areces para el diseño y desarrollo de un sistema de información automatizado en el Archivo General de Indias (Sevilla), el mayor y más importante de la Historia de América. El coste total del proyecto de 1.000 millones de pesetas fue financiado a partes iguales por las tres entidades. El convenio se firmó en octubre de 1986, ya en la segunda legislatura de gobierno socialista, y posteriormente sería prorrogado.

10.3.2 La política en el sector del patrimonio

Desde la creación del Ministerio de Cultura, el Patrimonio ha sido una de sus competencias básicas. Las novedades de la política socialista en el primer gobierno de Solana con respecto a la etapa anterior fueron:

A.- Publicación de la ley del Patrimonio Histórico Español⁶⁷.

B/- Potenciación del coleccionismo particular, mediante legislación de la Ley de Patrimonio⁶⁸.

C/- Desarrollo de nuevas medidas de vigilancia y control en la conservación del patrimonio.

D/- Descentralización de la política de protección del patrimonio: A través de la Ley del Patrimonio de 1985 el protagonismo de los entes territoriales fue mucho mayor, no sólo en la participación del Consejo del Patrimonio Histórico, compuesto esencialmente por representantes de las Comunidades Autónomas, sino que las Comunidades Autónomas comenzaron a destinar a partir de inicios de la década de los ochenta mayores cantidades presupuestarias para la conservación del patrimonio que la que podía asignar la administración central. La cooperación entre la administración central y las administraciones territoriales bajo la forma de convenio será predominante en los proyectos de conservación y desarrollo del patrimonio.

⁶⁷ Vid. el epígrafe sobre la política legislativa de este capítulo

⁶⁸ Vid. el epígrafe de este capítulo relativo a la política de fomento de las Artes Plásticas

E/- Nuevas acciones de fomento del patrimonio desde la perspectiva de la investigación: entre las que destacaban las becas de investigación para el patrimonio Histórico Español⁶⁹ en los ámbitos de arqueología, etnología, patrimonio artístico, documental o bibliográfico y patrimonio arquitectónico y urbanístico, del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, creado en 1985 como consecuencia de la aplicación de la nueva Ley del Patrimonio.

F/- Medidas para la promoción y difusión del patrimonio: Convocatoria de la I Bienal de Cine y video sobre el Patrimonio Cultural para premiar las producciones fílmicas y electromagnéticas que difundieran el patrimonio cultural. Su celebración fue en Enero de 1985, financiado por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto de Cooperación Iberoamericana, del MEX, MOPU y Secretaría General de Turismo del Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones, Asociación de Cine Científico, Ente público RTVE, la Asociación Hispania Nostra y Confederación de Cine-Clubs del Estado Español.

G/- Creación del Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico,⁷⁰ dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos a través del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, efecto del desarrollo de la Ley 565/1985 del Patrimonio Histórico. Sus funciones fueron las de la investigación, el asesoramiento, suministro de información y la constitución del Fondo Documental del Patrimonio Histórico, y la difusión del patrimonio a través de exposiciones y publicaciones.

H/- Acciones de protección al patrimonio literario y científico: A través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas y en 1986 se crearon y regularon las ayudas a

⁶⁹ Orden Ministerial de 30 de noviembre de 1985, del Ministerio de Cultura, por la que se convocan becas de investigación sobre el Patrimonio Histórico Español.

⁷⁰ Orden de 28 de febrero de 1986, del Ministerio de Cultura, por la que se determinan el nivel orgánico, estructura y funciones del Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico.

la traducción, edición, y difusión de patrimonio literario y científico español⁷¹ con ayudas directas a los editores mediante compras de ejemplares.

I/- En Noviembre de 1985 la UNESCO incluyó por primera vez monumentos españoles en la lista de bienes de patrimonio mundial (compuesto por monumentos y parques naturales): la mezquita de Córdoba, el Generalife de Granada, la Catedral de Burgos, el Monasterio de El Escorial y el Parque Güell de Gaudí en Barcelona, fueron los primeros monumentos reconocidos. Este reconocimiento por parte del máximo organismo internacional en el ámbito de la cultura del patrimonio español era un aspecto simbólico destacado en cuanto a la proyección de la cultura española en el extranjero. Con esta decisión acababa una etapa de asilamiento de la cultura española en los órganos internacionales de la cultura.

10.4 Museos y Artes Plásticas

10.4.1 El fomento de las Artes Plásticas⁷²

La situación de las artes plásticas en España y las consiguientes medidas urgentes a tomar por el gobierno socialista en este sector fueron enunciadas de manera sucinta por Rafael Canogar en un artículo en el diario *El País*, al poco tiempo de la toma de posesión de Solana como nuevo ministro de Cultura⁷³.

- “Emigración de los grandes creadores y maestros contemporáneos españoles para vivir y proyectarse artísticamente.
- El coleccionismo del arte estaba considerado fiscalmente como un artículo de lujo por lo que dificultaba la transacción y el mercado de obras de arte. El mercado del arte era uno de los más pobres del continente europeo.
- Ausencia de presupuestos significativos para la compra de arte contemporáneo por parte de las administraciones públicas. “

⁷¹ Orden de 15 de abril de 1986, del Ministerio de Cultura, por la que se crean y regulan las ayudas a la edición, traducción y difusión de patrimonio literario y científico español.

⁷² El mercado del arte presenta una singularidad con respecto a otros sectores culturales apoyados desde la administración pública: es mucho más impermeable y autónomo respecto de las ayudas públicas y posee un ciclo de valoración económica del producto artístico muy característico y poco comparable a otros sectores culturales. De hecho, el mercado del arte y su alta rentabilidad fue un fenómeno característico desde mediados de los años cincuenta en el ámbito internacional y los museos públicos, con sus partidas presupuestarias continuistas sufrieron de los vaivenes del mercado del arte en su política de adquisiciones.

⁷³ *El País*, 5/1/1983. p.23

Además del exilio de los grandes artistas españoles desde los inicios del siglo XX, de aquellos artistas que residían en España en el comienzo de los ochenta, y que tenían ya un prestigio internacional, no se podía tener conocimiento de su producción en España, porque tenían firmada la exclusiva con galerías extranjeras: Juan Genovés, Antoni Tàpies, Antonio López, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, por citar algunos. Ello también suponía que la adquisición de sus obras por parte de los coleccionistas españoles era más costosa y difícil. Era ésta otra de las causas del estrangulamiento del mercado del arte en España a inicios de los ochenta.

La situación de ayudas a la creación de las artes plásticas por parte de la administración pública había sido inexistente durante la dictadura⁷⁴. Durante la transición, el Gobierno de la UCD había puesto, al menos, voluntad política con el establecimiento de una política de exposiciones que introdujo una normalidad en la vida artística española, sin tener en cuenta las ideologías de los artistas plásticos y, en segundo lugar, con las primeras acciones de ayuda a los jóvenes artistas:

“Creo y lo manifiesto con tristeza que, a pesar de la gran revolución abierta en el arte de nuestro siglo, la dureza y multiplicidad de obstáculos con los que se enfrentan los artistas en el inicio de su carrera profesional siguen siendo tan grandes como lo eran en los siglos pasados. (...) Precisamente por ello señalamos la ineludible obligación del Ministerio de Cultura de seguir promoviendo becas para estos artistas jóvenes”.⁷⁵

No obstante, la transición democrática había conllevado un cambio sustancial en la actividad privada y comercial del mercado del arte. Las Ferias de Artes que se crearon en la transición como ARTEDER, creada en 1981 en Bilbao, ARCO nacida en 1982 en Madrid e INTERARTE en 1984 en Valencia, daban testimonio de las transformaciones en este sector y en el incipiente comienzo de un coleccionismo privado.

⁷⁴ Hay que tener en cuenta que hasta la transformación de España en un país democrático, las pocas medidas de fomento a la creación artística en las artes plásticas se debían a entidades de tipo privado como la Fundación Juan March, La Fundación Joan Miró de Barcelona y la actividad de las Cajas de Ahorro.

⁷⁵ JavierTusell. “Prólogo”. En: Ministerio de Cultura. *Exposición becarios Artistas jóvenes, 1980*. Madrid Ministerio de Cultura, 1981

10.4.1.1 Reducción del impuesto de lujo en las transacciones comerciales artísticas.

En el primer semestre del gobierno, se produjo el anuncio de la reducción del impuesto de lujo que gravaba con el 26,6% las transacciones de obras de arte, al 5,6 %, con el objetivo de dinamizar el coleccionismo en España⁷⁶. Ello fue acogido con satisfacción por todo el sector. Este impuesto existía desde la posguerra y había fomentado el dinero negro en el negocio del arte. Ello significó una medida de apoyo y fomento de gran trascendencia para el desarrollo posterior del mercado de arte en nuestro país y fue acogida con entusiasmo por pintores, galeristas, coleccionistas. El propósito del Ministerio de Cultura era recoger la medida solicitada de los agentes del sector y, asimismo darle un cambio al concepto del arte como un artículo de lujo y patrimonio de una élite social y convertirlo en una realidad cultural de gran importancia para la vida cotidiana del país.

No obstante, la medida no entró en vigor hasta la Ley de Presupuestos de 1985 y al margen de la Ley de Patrimonio. Hasta la regulación y liberalización del mercado del arte, se estimaba, según el Ministerio, que el 90 % de las operaciones comerciales eran ilegales.

10.4.1.2 La fundación de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo en Madrid

y su papel en la promoción del arte contemporáneo. (ARCO) en 1982 -una iniciativa no gubernamental, aunque contase con financiación pública- supuso un primer intento serio de lanzamiento del mercado del arte contemporáneo. No obstante, aún en la tercera edición, el crítico de arte Francisco Calvo Serraller escribía:

“Lo peor [de Arco]: pues ese mercado apetecido, sobre cuya base se ha de edificar todo el arte del futuro, retrase su aparición e impida nuestra homologación internacional. [...] porque contra lo que algunos piensan desgraciadamente, Arco dista aún mucho de ser un buen negocio que es el objetivo esencial de una feria.”⁷⁷

⁷⁶ En el proyecto de Ley de Presupuesto General del Estado de 1983, en el art. 32 se suprimió el Impuesto de Lujo para artistas vivos y se redujo de un 26,6% a un 5,6 el Impuesto para adquisición de obras de arte de más de 100 años de antigüedad.

⁷⁷Francisco Calvo Serraller. “Vender o no vender, ésta es la cuestión”. En : *El País*, 27/2/1985. p. 29

Aunque nunca se distinguió por el volumen de negocio, en comparación con otras ferias Internacionales, ARCO se constituyó con el paso de las ediciones en una de las principales ferias europeas de arte contemporáneo.

10.4.1.3 Desarrollo de la Ley del Patrimonio mediante medidas fiscales de fomento del coleccionismo.

El Real Decreto 111/1986, publicado en el BOE del 28 de enero⁷⁸ recogía, asimismo, diversas medidas encaminadas al fomento de la inversión, donación y restauración de bienes de interés cultural. También desarrollaba la legislación que hacía referencia a la exportación de las obras de arte. Fue el primer texto que desarrolló la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985.

Las medidas de fomento en el aspecto fiscal y en lo relativo a las personas físicas se resumían en:

A/ La inversión en la adquisición de Bienes de Interés Cultural (BIC) daba derecho a la deducción del 20% del valor del bien en el impuesto sobre el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas -IRPF, siempre que el bien permaneciese a disposición del titular durante un tiempo no inferior a tres años.

B/ Asimismo, los gastos derivados de la conservación, reparación, restauración, difusión y exposición también se podían deducir el 20 por ciento del gasto en el IRPF.

C/ Las donaciones que se hiciesen a bienes que formasen parte del PHE, inscritos como BIC o incluidos en el Inventario General a favor de los entes públicos.

D/ Los sujetos pasivos del Impuesto de Sociedades podían deducir un 15 % de la cuota íntegra de las cantidades que se destinen a la adquisición o conservación etc, de bienes inscritos en el BIC.

E/ La deuda tributaria del IRPF, del Impuesto de Sucesiones, y del Impuesto de Patrimonio podrá pagarse mediante la entrega de bienes integrantes del BIC o inscritos en

⁷⁸ Real Decreto 111/1986 de 10 de enero, del Ministerio de Cultura, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español

el Inventario General, previa valoración económica de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Español.

10.4.1.4 La amnistía fiscal de las colecciones privadas de bienes de arte.

La amnistía fiscal para la declaración de las obras de arte calificadas como BIC concluía el 19 de julio de 1986. Las ventajas para quienes declarasen sus bienes de interés cultural consistían en la amnistía fiscal que establecía la ley del PHE.

Cerca de 30.000 obras de arte fueron declaradas por sus propietarios, acogiéndose al plazo de amnistía fiscal. La mayor parte de objetos estaba constituido por obras pictóricas y arqueológicas. La mayor laguna se produjo en el campo mobiliario, pese a que según muchos especialistas eran muchas las casas de españoles en los que se podían encontrar muebles valorados en más de 250.000 pesetas y alrededor de cien años de antigüedad.

Esta cifra sobrepasó las expectativas del ministerio en cuanto a la calidad de las obras aparecidas, habría que destacar el número de obras de Goya (80). Sin embargo los galeristas pedían nuevos plazos para que los particulares declarasen más. En el caso de la Iglesia, cuyos bienes son muy superiores a los privados, tuvieron aún otros cuatro años de plazo para poder declarar sus inventarios.

10.4.1.5 La política del Centro Nacional de Exposiciones

La política de difusión de las artes plásticas en el ámbito estatal correspondió a partir de la reforma de 1985 al Centro Nacional de Exposiciones que absorbió las competencias de la extinta Subdirección General de Artes Plásticas. La política del centro contó con un amplio respaldo por parte de la crítica y de los creadores plásticos. La orientación y temática de las exposiciones era, lógicamente variada, pero sus objetivos fundamentales eran:

A/- Poner en contacto al público español con el arte del siglo XX

B/- Descentralizar las exposiciones producidas del ministerio con exposiciones itinerantes.

C/- Potenciar y fomentar la difusión internacional de los artistas plásticos españoles.

Hasta la constitución del Museo Reina Sofía como Museo Nacional en 1988 y desde su inauguración, el Centro Nacional, a través de su directora Carmen Giménez se encargó de la programación del museo en su camino hacia ser Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Los dos primeros objetivos fueron criticados muy positivamente por la crítica especializada y por los autores plásticos, tanto de la época como pasados más de diez años después. Del mismo modo, el papel que desempeñó el Centro Nacional de Exposiciones en la primera legislatura y parte de la segunda era elogiado en un monográfico sobre la situación de la cultura española a inicios de los noventa:

“En todo caso, los esfuerzos privados se diluían casi entonces frente a la esforzada labor cultural que, desde su llegada al poder, ha venido realizando la administración socialista en un intento de modernizar el país. En la pasada década y más concretamente desde el Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, se realizó un esfuerzo supremo por exportar a algunos de nuestros artistas a través de iniciativas de diversa índole. Uno de los primeros intentos por dar a conocer el arte del momento fue la exposición *New Images from Spain* celebrada en el museo Guggenheim de Nueva York y, que a pesar de su carácter controvertido, sin duda daba al arte español la posibilidad de presentarse en sociedad. A esta muestra, que era completada con otra de arte gráfico en el Spanish Institute, seguirían otras iniciativas en N. York, como *Five Spanish Artists (1985)*”.⁷⁹

Sin embargo, la marcha de Carmen Giménez del Ministerio a finales de los años ochenta supuso un nuevo retroceso a la difusión internacional de los artistas españoles:

“Es raro encontrar artistas españoles en las exposiciones internacionales y cuando eso ocurre casi siempre son los mismos nombres, prestigios por lo general fraguados al calor del entusiasmo de los 80.”⁸⁰

⁷⁹ De Diego, Estrella: “Al fin cosmopolitas (la aparente internacionalización del arte español en las últimas décadas)”. En *Revista de Occidente*. nº 122-123., Julio-agosto, 1991 p. 207

⁸⁰ Olmo, Santiago: “Miradas oblicuas”. En *Lápiz*, 172. Abril: 2001. p.46

10.4.2 La política museística

A finales de diciembre de 1982 fue nombrado Manuel Fernández Miranda, Director General de Bellas Artes, y responsable máximo de la política museística del Estado. Fernández Miranda había sido director de Arqueología en el Ministerio de Cultura bajo las direcciones de Javier Tusell y Alfredo Pérez de Armiñán en los gobiernos centristas. Antes de su nombramiento, el gobierno ya había lanzado una de sus medidas más populistas de fomento de los hábitos culturales de los españoles: la gratuidad en los museos de titularidad estatal⁸¹. La medida se complementaba al final de la legislatura con la ampliación de la gratuidad a los extranjeros residentes en España y a los jóvenes menores de veintinueve años de los Estados pertenecientes a la Comunidad Económica Europea.⁸² Sin embargo ello la medida no fue aplicada, por lo que se produjeron en las siguientes legislaturas numerosas alegaciones por parte de las instituciones europeas para que se produjera la igualdad entre los ciudadanos españoles y los del entorno europeo.

La situación de los museos españoles de titularidad estatal⁸³ –los más importantes del país, dependientes del Ministerio de Cultura- se caracterizaba por:

⁸¹ Acuerdo de Consejo de Ministros de 7 de diciembre de 1982.

⁸² Resolución de 7 de abril de 1986, de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura.

⁸³ El panorama de los distintos museos de titularidad estatal y gestión del Ministerio de Cultura en los inicios de la primera legislatura de gobierno socialista era el siguiente:

*Museos Nacionales, definidos por los museos clásicos, de antigua creación:

- Museo Arqueológico Nacional (1867)
- Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (1877)
- Museo Nacional de Artes Decorativas (1912)
- Museo Nacional de Escultura (1933)
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias (1953)
- Museo Sefardí (1964)
- Museo Nacional de Arte Romano (1975)
- Museo Nacional de la Ciencia y la Tecnología (1980)
- Museo Nacional de Etnología (1875)
- Museo del Pueblo Español (1934)

*Museos Fundacionales, definidos por sus colecciones procedentes de legados testamentarios particulares:

- Museo Cerralbo (Madrid)
- Museo Sorolla (Madrid)
- Museo Romántico (Madrid)
- Casa-Museo de El Greco (Toledo)
- Casa-Museo de Cervantes (Valladolid)

*Museos definidos por su actividad investigadora:

- Museo y Centro de Investigación de Altamira.
- Museo Nacional de Arqueología Marítima.

A/- un déficit de personal especializado: A mediados de 1984 la nómina de los conservadores de todos los museos estatales no era superior a un centenar. Algunos museos europeos, en aquellos años, con proyección internacional superaba dicha cifra.

B/- Los problemas de gestión y el déficit de personal subalterno –que se sumaba al del personal especializado- eran denominadores comunes: el Museo Romántico de Madrid tuvo que cerrar al público al menos durante dos días por la baja por enfermedad de dos vigilantes.⁸⁴

C/- Los sistemas de seguridad y las medidas de vigilancia no cumplían los mínimos establecidos por los expertos.

D/-Otros museos cuya titularidad correspondía al Ministerio de Cultura permanecían cerrados, como el Museo de América, porque no había presupuesto para su mantenimiento y sus reformas tenían que ser realizadas a plazos debido a la escasez presupuestaria.

E/- La cooperación del Ministerio de Cultura con otros museos privados o de titularidad local fue insignificante en esta legislatura. Un ejemplo de ello fue el cierre durante dos años, entre 1984 y 1986 del museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. La segunda pinacoteca española más importante en aquellos momentos, tras el Museo del Prado, tuvo que cerrar sus puertas por falta de presupuesto para el pago de personal subalterno, el pago de la luz y calefacción. Finalmente la academia abrió sus puertas el 12 de junio de 1986, apenas unos días antes de la celebración de las Elecciones Generales, tras una subvención presupuestaria del Ministerio de Cultura para estos conceptos de gastos de personal y gastos corrientes.

*Museos con proyección internacional:

-Museo del Prado

*Otros Museos:

-Museo de Arte Contemporáneo

*Aún no existía el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

⁸⁴ *El País*, 18/6/1985. p. 27

F/- Irregularidades en la gestión de la UCD el Museo de Arte Contemporáneo y en el Museo del Prado. En noviembre de 1985 el Tribunal de Cuentas en una auditoria comprobaba grandes irregularidades administrativas de gestión en el Museo del Prado y en el MEAC entre los años 1978 y 1982. El Tribunal de Cuentas observó en la auditoria irregularidades contables en la gestión de ambos museos. En el Prado se sustrajeron durante dicho periodo 762 millones de pesetas al régimen de contabilidad pública y en el MEAC, 7,8 millones de pesetas se ingresaron en Cajas B para disponer de liquidez y no fueron ingresados en el Tesoro Público como ordena la ley. El texto de la auditoria señalaba asimismo que se habían mantenido fondos en cuentas corrientes abiertas sin las autorizaciones legales, y que el extinguido Patronato Nacional de Museos fue ajeno a los muchos problemas de los museos españoles y, por tanto, ineficaz en su función de gobierno y administración de los museos integrados.

G/ Traspaso de la gestión de la mayoría de los museos a las autonomías⁸⁵. Fue en este cuatrienio, tal como avanzábamos en el epígrafe noveno de los convenios de colaboración entre el Ministerio y los entes territoriales, cuando se produjo el traspaso de la gestión de muchos de los museos de titularidad estatal a las comunidades autónomas. El modelo que se sigue fue tomado del primero que se firmó, el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona⁸⁶, siendo ministra Soledad Becerril. Básicamente todos los convenios siguieron el mismo esquema:

⁸⁵ El principio básico que utilizó el Ministerio de Cultura para la transferencias de los Museos Estatales a las Comunidades Autónomas fue el del interés local o regional. El Ministerio de Cultura se reservó para su gestión:

- los museos que superasen el interés local o regional de sus colecciones,
- museos significativos para el conjunto del país y
- museos de proyección internacional.

⁸⁶ Resolución del Ministerio de Cultura de 16 de abril de 1982.

Cuadro núm. 4. Esquema de descentralización de los museos estatales a las comunidades autónomas.

El Ministerio de Cultura se reservaba:	A la Comunidad Autónoma le correspondía:
-La titularidad demanial del edificio.	-La integridad de los fondos y su incremento.
-La Dirección del museo a través de un miembro del Cuerpo facultativo de Conservadores de Museos.	-La contratación y ejecución de las obras, de acuerdo con la Administración Central.
-La programación de obras, aprobación y presupuestos, previa consulta y acuerdo con la comunidad autónoma.	-La dotación complementaria de personal.

Fuente: Elaboración propia

10.4.2.1 El Museo del Prado

El Prado era una de las infraestructuras culturales más caóticas y que mostraba una evidente falta de coherencia política y cultural. Tres directores en los últimos cinco años, una gestión diseminada entre patronatos y la Dirección General de Museos, el problema del personal –escaso, poco formado profesionalmente y dependiente de distintos organismos públicos-, caracterizaban, amén de otras, a una de las pinacotecas más importantes del mundo.

Las dos primeras medidas políticas más llamativas tomadas por el nuevo equipo de Cultura en los primeros días de su gestión, fueron el anuncio de la gratuidad de los museos estatales y el objetivo de que el Museo del Prado se convirtiera en un organismo autónomo, que estaba integrado dentro del organismo autónomo Patronato Nacional de Museos.

Así, el nombramiento de un nuevo director del Museo no se hizo esperar y en Febrero de 1983 fue nombrado Alfonso Pérez-Sánchez, ex -subdirector de la pinacoteca desde 1979 a 1981.

En su toma de posesión, el nuevo director anunció los objetivos de la pinacoteca más importante del Estado español:

- A/- Acelerar las obras de reestructuración que habían comenzado a mediados de los setenta.
- B/- Acondicionar nuevos espacios en el museo para que fuera posible el estudio y la investigación.
- C/- Ampliación sustancial de la plantilla de personal y reformar su situación, con todo tipo de contratos laborales y dependientes de organismos públicos diferentes
- D/- Autonomía de la gestión, manteniendo una responsabilidad política que el gobierno no podía eludir al tratarse del patrimonio cultural más importante de todos los españoles. Esta era una reivindicación compartida por los distintos directores del museo, desde el que museo perdió su autonomía en 1968.

La medida de gratuidad de los museos trajo efectos no deseados en el Museo a los pocos meses de instaurarse. A primeros de septiembre de 1983 se anunciaba una reducción del número máximo de visitantes diario. –fijado por una cifra no superior a las dos mil personas en el interior del mismo-. Las obras y las grandes exposiciones del Greco, Murillo y Goya hacían que las condiciones de observación de las obras por parte de los visitantes no fueran las idóneas. Asimismo la conservación y seguridad del museo no estaban garantizadas por la falta de personal.

Según datos de la Dirección General de Bellas Artes, el incremento de las visitas en el primer año de gobierno fueron evidentes. El número de visitas al Museo en los primeros siete meses del 1983 eran de 1.200.000 (un 33% superior respecto al mismo periodo en 1982).

Recién dimitido el Director General de Bellas Artes, Solana nombraba a Dionisio Hernández Gil y anunciaba el nuevo proyecto de ampliación y autonomía de gestión para el museo: El Palacio de Villahermosa y el Museo del Ejército como futuras nuevas sedes del Prado. La compra del Palacio de Villahermosa supuso un desembolso de 1.500 millones de pesetas, a lo que habría que añadir los gastos de la reforma necesaria de

acondicionamiento. No obstante, este edificio, frente al Museo del Prado, se destinó a la sede del Museo Thyssen-Bornemisza.

La conversión en organismo autónomo, o dicho de otro modo, los primeros aires de modernidad no llegaron al Museo del Prado hasta primeros de 1986, con la publicación del Real Decreto 1432/1985 de 1 de agosto, a menos de seis meses del fin de la primera legislatura socialista. En el Decreto se establecían los órganos rectores del nuevo organismo autónomo: el Presidente, El Real Patronato y el Director del Museo, asistidos por el Consejo Científico como órgano consultivo y de asesoría técnica museística.

Por último, si por un lado fue destacable el incremento continuado de visitantes al museo, convendría subrayar que estos primeros cuatro años de gestión socialista no se distinguieron por sus acciones en la política de adquisiciones.

10.4.2.2 Gestación del proyecto del Centro de Arte Reina Sofía (CARS) y la crisis del Museo de Arte Contemporáneo (MEAC).

A comienzos de 1984, se anunciaba a través de la prensa la intención de convertir el antiguo Hospital General de Madrid en un centro cultural.

Las primeras opiniones sobre el futuro uso del edificio eran expuestas por la crítica especializada y por un grupo de artistas plásticos contemporáneos e intelectuales⁸⁷:

“Ante la inminente toma de decisiones sobre su futuro (...) proponemos que se reúnan en este lugar las colecciones del MEAC y del Museo de Reproducciones artísticas, que se encuentran hoy desperdigadas e incompletas por falta de espacio en sus actuales emplazamientos”.

Estas líneas estaban firmadas por Juan Benet, Juan García Hortelano, Antonio López, Eduardo Chillida, Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Pedro Navascués, entre otros.

El edificio había sido adquirido en subasta pública por el Ministerio de Cultura, siendo Director de Bellas Artes, Joaquín Pérez Villanueva. Se trataba de un edificio situado muy

⁸⁷ *El País*, 29/1/1984. p.38

cerca del Museo del Prado, con una excepcional calidad arquitectónica apenas dañada y con grandes dimensiones.

El proyecto del Centro de Arte Reina Sofía, como futuro Centro de Arte Contemporáneo - MEAC-, provenía de las crisis continuas del antiguo Museo de Arte Contemporáneo, situado en la Ciudad Universitaria de la Complutense de Madrid. La sede del museo se distribuía en un edificio de 11 plantas, diseñado en 1969 por Jaime López de Asiain. Desde el sector de la crítica, Francisco Calvo Serraller definía su situación en los primeros meses de 1984⁸⁸:

“Lo que hoy se conoce como el MEAC es la destilación de un largo proceso fallido, cuyo origen se remonta al siglo pasado que es cuando por primera vez se crea una institución para cobijar la colección oficial de arte moderno”.

Desde la perspectiva de los creadores, el pintor Antonio Saura⁸⁹ se manifestaba en parecidos términos:

“¿qué nos puede ofrecer un museo de arte contemporáneo en un país sacrificado que no posee en su seno más que las migajas de sus grandes creadores?”

Los fondos del MEAC a inicios de 1983 eran muy pobres en cuanto a cantidad y calidad: 3.000 pinturas, 1.000 esculturas y 2.000 grabados, con una exhibición de un 10% de sus fondos. Este era uno de los problemas más importantes señalados por su director, Álvaro Martínez Novillo, nombrado por Javier Tusell, Director General de Bellas Artes en el Gobierno de la UCD y ratificado en su cargo por Solana. Las primeras compras que se realizaron en el periodo socialista, objeto de una gran polémica, se realizaron con cargo a un crédito extraordinario de la Dirección General de Bellas Artes a finales de 1983. La ausencia de dotación presupuestaria para adquisiciones para paliar esta situación era

⁸⁸ *El País*, 16/1/1984. p.26

⁸⁹ Antonio Saura. “El museo presente/ 1”. *El País*, 6/4/84. p. 29

denunciada por el director del museo,⁹⁰ y la forma –de carácter urgente y extraordinario– por la oposición parlamentaria en el Congreso de los Diputados.⁹¹

La crítica señalaba las deficiencias de su gestión en un edificio poco útil para un museo de semejantes características, la ausencia de actos destinados a la difusión de las últimas expresiones artísticas y la deficiente colocación de las obras.

El incremento en el nivel de críticas negativas hacia la gestión del museo se centraba en dos acciones concretas –punta de un iceberg de una opinión pública muy generalizada sobre el estado del museo–: la celebración de un desfile de modas en el propio museo - con una vigilancia insuficiente y los daños que recibieron algunas obras- y la compra por valor de 280 millones de obras contemporáneas por parte del Director General de Bellas Artes y el Director del Museo, sin la consulta al patronato y/o la ausencia de la asistencia técnica de los expertos en arte contemporáneo.

La repercusión en prensa (con portadas en los diarios nacionales) hizo que algunos de los patronos del MEAC dimitieran y que el patronato suspendiera sus funciones hasta que la Dirección General de Bellas Artes redefiniera sus cometidos.

A la desmesurada campaña periodística en contra de la gestión del museo, habría que añadir la manifestación de profesores de la Facultad de Bellas Artes de Madrid contra la gestión de esta pinacoteca.⁹² En definitiva, buena parte de los agentes del arte contemporáneo criticaban la situación del museo.

La crisis del MEAC parecía resuelta con la aprobación en agosto del estatuto del patronato del MEAC⁹³ en el que se establecían como funciones propias del patronato, la de aprobar el plan de exposiciones del museo, informar de las propuestas de compra, donativos y depósitos de obras de arte con destino al museo y elaborar una memoria de

⁹⁰ *Lápiz*, número 14, marzo 1984.

⁹¹ Congreso de los Diputados. Diario de Sesiones de 2 de mayo de 1984. Pleno. P. 5.286

⁹² *El País*, 14/4/84. p. 26

⁹³ Real Decreto 1713/1984 de 1 de agosto, del Ministerio de Cultura, por el que se regula la composición, funcionamiento y competencias del Patronato del MEAC.

actividades. Sus integrantes eran en su mayoría expertos en artes plásticas. Esto supuso una primera pérdida de poder por parte del director del museo.

Finalmente en el otoño, todos estos acontecimientos condujeron a la dimisión del primer Director General de Bellas Artes del gobierno socialista con menos de dos años al frente de la gestión ministerial⁹⁴. El motivo esgrimido por Fernández Miranda fue la falta de acuerdo en las cifras para los presupuestos para 1985 de la Dirección General de Bellas Artes. Dos meses después, en noviembre, era destituido Martínez Novillo, el director del MEAC. En enero fue nombrado Aurelio Torrente gerente del museo, de acuerdo al perfil profesional funcionario que el patronato quería para una nueva etapa de gestión en el museo.

Por último, convendría señalar que una de las pocas gestiones destacables del MEAC en este cuatrienio en cuanto a su política de adquisiciones fue la de la incorporación a sus fondos con obras de los jóvenes valores de los ochenta: se adquirieron obras de García Sevilla, Miquel Barceló, Sicilia, Antón Llamazares, entre otros.

El CARS se inauguró el 26 de mayo de 1986, días antes de las elecciones al Parlamento y no se configuró como Museo Nacional hasta 1988.

10.5 Artes Escénicas

José Manuel Garrido, Diputado del partido socialista, fue nombrado el 22 de diciembre de 1982 Director General de Música y Teatro. Su perfil, a diferencia de los primeros directores generales nombrados por Solana, se distinguía del de los otros, por acceder al cargo desde el Parlamento –tuvo que renunciar al acta de Diputado para poder ser nombrado Director General de Teatro y Música- aunque tenía amplia y reconocida experiencia profesional en el sector del teatro.

⁹⁴ Real Decreto 1735/1984 de 26 de septiembre, del Ministerio de Cultura, de cese de Manuel Fernández-Miranda y RD 1737/1984 de 26 de septiembre por el que se nombra Director General de Bellas Artes y Archivos a Don Dionisio Hernández Gil.

10.5.1 La política teatral

La política centrista en el ámbito del teatro había estado caracterizada por su incoherencia y quizá sea donde más se enfatizaban los cambios ministeriales del gobierno de la UCD. Al poco tiempo de llegar al gobierno, Solana, aprovechaba la poca fortuna de las políticas públicas centristas en el fomento del teatro. Así, declaraba que es en este sector donde “el cambio” iba a ser más plausible:

“El cambio de un gobierno de derechas a un gobierno de izquierdas se va a advertir en el hecho teatral”.⁹⁵

El crítico, teórico e investigador del teatro, Alberto Fernández Torres describía críticamente los antecedentes de la política estatal en el ámbito del teatro⁹⁶:

“Es preciso señalar que a lo largo de estos cinco años (1977-1982) la intervención de la Administración en el sector teatral fue más bien escasa, aunque una de sus medidas tuvo un efecto decisivo de cara al futuro. No fue el caso, desde luego, de las normativas promulgadas por la Dirección General de Teatro para regular las subvenciones a las actividades teatrales de las empresas privadas. Hasta cuatro ambiguas órdenes ministeriales se sucedieron a lo largo de estos años, sin que ninguna de ellas fuera capaz de promover un asentamiento de la actividad teatral privada o de ofrecer un marco objetivo y transparente en la concesión de las subvenciones. [...] La otra iniciativa adoptada por la Administración de la UCD sí tendrá importantes efectos: la creación del Centro Dramático Nacional. [...] En la práctica el CDN fue desde el principio únicamente una unidad de producción teatral destinada a dar lugar a montajes caros y de prestigio que se llevaba la parte del león del presupuesto público destinado al teatro y cuya ubicación en Madrid no hacía sino incrementar el marcado centralismo del sector teatral español. La sucesión de equipos rectores que tuvo lugar en sus primeros años de existencia impidió además una continuidad en su labor”.

Las primeras acciones de la Dirección General de Teatro socialista en el ámbito del teatro fueron:

A/-El nombramiento más destacado fue el de Lluís Pasqual como Director del Centro Dramático Nacional⁹⁷. El entonces joven director, componente y fundador del Teatre Lliure de Barcelona, afirmaba en prensa que el CDN debía de tener sobre todo una vocación descentralizadora. Las líneas de actuación del CDN, eran definidas al

⁹⁵ *El País*, 19/1/83. p. 23

⁹⁶ Fernández Torres, Alberto: *La política teatral española de los años ochenta*. [1991]Inédito. p.13

⁹⁷ El Centro Dramático Nacional fue creado en la transición en 1978.

poco tiempo de llegar el director catalán: La creación de una sala dedicada a espectáculos alternativos; la coproducción de creaciones teatrales con todas las regiones autonómicas; la recuperación de la Asociación de Espectadores; una mayor atención a los autores españoles contemporáneos; potenciación de una política descentralizadora de las giras, con el objetivo mantener la misma calidad artística que en Madrid.

La gestión de Pasqual llegará hasta el año 1989 y rompió con la discontinuidad de los anteriores directores del gobierno centrista: cuatro directores –Adolfo Marsillach, José Luis Gómez, Ramón Tamayo y José Luis Alonso- en cinco años.

B/-Constitución del Consejo del Teatro, como órgano colegiado de asistencia técnica y asesoramiento y, asimismo, como un elemento importante para las subvenciones al teatro privado.

C/- Posteriormente se llevó a cabo la creación del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas⁹⁸, bajo la dirección de Guillermo Heras y con sede en la Sala Olimpia en Madrid. Esta nueva unidad de producción estaba dedicada al estudio e investigación en el campo del teatro, con producciones más experimentales que las del Centro Dramático Nacional

D/- La Dirección General elaboró una investigación sobre el medio teatral español y sus públicos con el objetivo de disponer de una base de datos que sirviera para la planificación de la política teatral en España.⁹⁹

E/- Aunque se anuncia con prontitud, la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, ex_director del CDN en 1979, el proyecto se retrasó hasta el final de la primera legislatura de Solana¹⁰⁰. El motivo del aplazamiento radicaba en que no se encontró una sede que tuviese unas características

⁹⁸ Orden Ministerial de 20 de julio de 1984 por la que se crea el Centro Nacional de Nuevas Técnicas Escénicas que se configura como Unidad de Producción del Organismo Autónomo “Teatros Nacionales y Festivales de España”.

⁹⁹ Este estudio no fue publicado. Tampoco sus datos trascendieron a través de la prensa u otras publicaciones del Ministerio de Cultura.

¹⁰⁰ Orden Ministerial de 14 de Enero de 1986, del Ministerio de Cultura, por la que se crea la Compañía Nacional de Teatro Clásico que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

idóneas para albergar la compañía en Madrid. Tampoco se barajó la posibilidad de que la sede de la compañía pudiera estar en alguna otra ciudad española.

La finalidad de esta compañía estatal en su constitución fue la de ...

“cubrir el vacío que se venía produciendo en la difusión de obras de teatro clásico español y, crear un ambiente de recuperación de los dramaturgos clásicos universales (...) cuyas obras tienen hoy en día algunas dificultades para su puesta en escena”.¹⁰¹

F).- Descentralización de las competencias del ministerio de los Festivales de Teatro más importantes. Se traspasó a la Junta de Extremadura el Festival Internacional de Teatro de Mérida ¹⁰². También se produjo una nueva ordenación administrativa del Festival de Teatro de Almagro, que a partir de la edición de 1984 adquirió la denominación de Festival Internacional. Entraron en el Patronato la Comunidad de Castilla-La Mancha, el Ayuntamiento de dicha localidad y la Diputación de Ciudad Real, siendo presidido por el titular del Ministerio de Cultura.

G/. Regulación de un nuevo marco de subvenciones:

Las subvenciones al sector privado del teatro fueron reguladas en nuevas modalidades desde 1983. Una de las novedades fue la subvención a empresas exhibidoras de teatro (empresarios de local).¹⁰³ La subvención trataba de apoyar las giras de las compañías teatrales privadas y, por tanto fomentar la descentralización en el teatro.

Fue, sin embargo, a partir de 1985 cuando se aprobó una normativa de ayudas al teatro español que estaría vigente hasta 1990 y que sirvió de base para posteriores ayudas al sector privado del teatro.

Las ayudas tenían las siguientes modalidades:

- Subvenciones (empresas concertadas) a las empresas teatrales tanto de compañías como de local con condiciones y cuotas relativas a la exhibición, las giras y la obligación de programar y producir una cuota de autores españoles.

¹⁰¹ *Ibid.* Boletín Oficial del Estado del 27/1/1986. p. 3.728

¹⁰² Orden Ministerial de 17 de Enero de 1984 por la que se deroga la del 17 de noviembre de 1978, reguladora del Festival de Teatro Clásico en el Teatro Romano de Mérida y se crea el Patronato para su promoción y gestión.

¹⁰³ Orden de 14 de marzo de 1984, del Ministerio de Cultura, por la que se regulan las subvenciones para Empresas de local privadas como consecuencia de las giras de espectáculos subvencionados de las compañías profesionales.

- Reconocimiento específico de la existencia de salas y grupos alternativos con ayudas más flexibles.
- Ayudas a proyectos concretos, ayudas a la producción y gira.
- Ayudas a empresas de local que mejoren las condiciones técnicas, de luz y sonido.
- Subvenciones a asociaciones culturales, becas para autores noveles, becas de ampliación de estudios en el extranjero y los premios nacionales de teatro.

H./- Creación del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Solana afirmó, con motivo de la entrega de los Premios Nacionales de Música y Teatro de 1983, que 1985 se caracterizará por el apoyo al teatro tanto público como privado. Ello también coincidía con el cambio orgánico del Ministerio de 1985 y, con la creación del INAEM que recogía las funciones de las Subdirecciones de Música y Teatro y las del Organismo Autónomo Teatros y Festivales de España. La creación del INAEM respondió al objetivo de poder contar con un instrumento de intervención teatral con autonomía y flexibilidad. Por ello se le dota como organismo autónomo comercial y no de carácter administrativo.

I./- Creación del Centro de Documentación Teatral: se creó en 1983 con el objetivo de editar y recopilar publicaciones y materiales gráficos y audiovisuales de la actividad teatral. Comenzó a editar la publicación periódica *El Público* con periodicidad mensual y anualmente comenzó a editar una Guía Teatral de España en la que se recogían los datos de un sector del que es especialmente difícil la obtención de información.

J/. El Plan de Rehabilitación de Teatros: anunciado en diciembre de 1984, con motivo de la exposición *Arquitectura Teatral en España* y firmado un año después, el plan fue uno de los proyectos más importantes de la política cultural española. Se trata de un proyecto modélico y paradigmático por su magnitud, por su pertinencia en un momento en el que el hecho teatral español había desaparecido en las provincias españolas y por la colaboración de diversos participantes: La Dirección General de

Arquitectura y Vivienda, del Ministerio de Obras Públicas, entidad que lidera el proyecto y que aportó la parte principal de la financiación del plan –mediante la medida del 1% cultural-, la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura, Comunidades Autónomas, Diputaciones y Ayuntamientos.

A partir de 1986, con la publicación de la Ley del Patrimonio y su posterior desarrollo, fue a través del 1 por ciento cultural cuando se articuló de forma definitiva la financiación de un plan que prácticamente duró en todas las legislaturas objeto de nuestro estudio.

El plan se inició con la rehabilitación de 52 teatros repartidos por España, construidos entre 1860 y 1910 de estilo a la italiana, en los que ya no se albergaba actividad teatral, musical o dancística alguna, y que a primeros de los ochenta estaban cerrados o se habían reconvertido en salas de fiestas, discotecas o salas de cine. Su decadencia había comenzado a partir de los años veinte con la aparición del cinematógrafo y posteriormente con la aparición de la televisión. A ello también habría que unir como causa el Reglamento de Policía de Espectáculos, publicado en 1935, que utilizado...

“durante el franquismo como recurso en última instancia, bien para preservar el oligopolio o statu quo de la propiedad de los locales existentes, prohibiendo o dificultando la apertura de locales nuevos y defendiendo así los intereses de los empresarios de local, bien para ordenar la clausura momentánea o permanente de las salas que comenzaban a desarrollar una programación que incluía espectáculos ideológica y políticamente contrarios al régimen”¹⁰⁴.

Las primeras cifras de inversión para un primer plan cuatrienal fueron de 6.550 millones de pesetas (1985-1988). La aportación del MOPU fue de 3.000 millones, el Ministerio de Cultura 750 y el resto –2.800- fue repartido entre las Comunidades Autónomas y las entidades locales –diputaciones y ayuntamientos-, que, salvo alguna excepción ¹⁰⁵ asumieron y colaboraron con este plan.

Los criterios que rigieron la selección de los teatros fueron asumidos desde el MOPU fueron los siguientes:

¹⁰⁴ Fernández Torres, op. cit. p.67

¹⁰⁵ En el caso del Teatro Principal de Burgos, el edificio fue finalmente rehabilitado a pesar de la negativa de su alcalde, José María Peña, del grupo popular, que consideraba que la restauración del teatro no era prioritaria para la ciudad y había sido destinado para la construcción de oficinas municipales. La presión ejercida por una comisión ciudadana constituida para salvar al teatro y la de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura consiguieron alterar la decisión municipal.

- Lograr un equilibrio regional
- Lograr un equilibrio entre los edificios valiosos y los de fácil operatividad.

Paralelamente al Plan del MOPU, el Ministerio de Cultura trataba de fomentar a los pocos teatros que todavía tenían mínima programación. A través del INAEM, en mayo de 1985 se anunciaba a través de una Orden Ministerial un Plan de Rehabilitación de Infraestructura Teatral, por el que se trataba de apoyar la iniciativa privada de los teatros en los gastos de rehabilitación y reforma de los teatros, cuyos propietarios podían recibir una subvención que podía llegar hasta el 50 % del presupuesto de las obras.

K/ Los presupuestos del INAEM en esta legislatura no recogían el total el esfuerzo inversor de las administraciones públicas del Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros. Los incrementos del presupuesto del teatro, -hasta 1985 del presupuesto de la Dirección General de Teatro y a partir de 1986 el INAEM- aunque mostraban una tendencia al alza, sin embargo, no eran significativamente superiores con respecto al Gobierno de la UCD, sobre todo si tenemos en cuenta la fuerte inflación de los primeros años de los ochenta, tal como podemos observar en el gráfico 1:

Cuadro 5. Evolución del presupuesto de Teatro en la primera legislatura socialista.

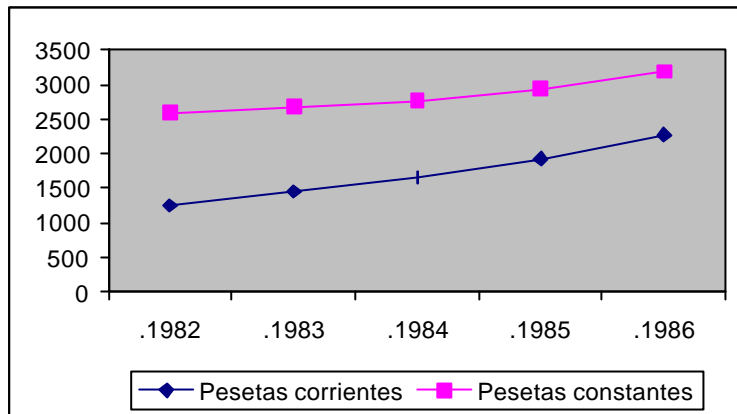
Año	Presupuesto (Millones de pts corrientes)	Pts. constantes***
1982*	1.250	2.595
1983	1450	2.684
1984	1.660	2761
1985	1.925	2943
1986	2.272	3.192

* Último presupuesto de la etapa de la UCD.

** Fuente: elaboración propia a partir de datos del INAEM

***Base: año 1992

Gráfico.1. Evolución del presupuesto de teatro en al primera legislatura socialista



Elaboración propia.
Pesetas constantes: base año 1992

A pesar de las ayudas de fomento al teatro privado iniciadas en la legislatura, las críticas desde el sector del teatro comercial de Madrid comenzaron a producirse al año y medio de inicio del gobierno socialista. El empresario López Segovia, hermano de la actriz Lina Morgan afirmaba que el teatro privado no existía. Merece la pena señalar que en el verano de 1984 estuvieron cerrados todos los teatros de la capital española.¹⁰⁶

10.5.2 La música

El nombramiento de Jesús López Cobos como quinto maestro permanente al frente de la Orquesta Nacional de España (ONE) fue una de las primeras medidas del gobierno de Solana en Febrero de 1983. El contrato tenía una duración de tres años, con una dedicación no exclusiva para la orquesta española Su primer concierto dirigiendo la Orquesta Nacional tuvo lugar en Madrid el 20 de Enero de 1984.

También fueron nombrados en la Subdirección de Música José Luis Alonso, director artístico y Benito Lauret director de Música del Teatro de la Zarzuela en Madrid. En mayo de 1985 José Antonio Campos, ex -subdirector de Música y Danza del Ministerio,

¹⁰⁶ *El País*. Suplemento Artes. 1/9/1984, p. 2

sustituía a Lauret y a Alonso cuya gestión había sido criticada por su aislamiento e inexperiencia del primero y las tensiones internas entre ambos.

Además de los nombramientos en los servicios musicales del departamento ministerial, las acciones de gobierno destacables en el campo de la música son:

A.- Una de las primeras medidas, al igual que en el sector del Teatro, fue el de crear un Consejo de Asesoramiento al Ministerio. En marzo se publicó en el BOE la Orden Ministerial¹⁰⁷ y en Mayo se constituyó el Consejo Nacional de la Música, siendo sus funciones básicas la del asesoramiento técnico en general y en particular:

- -Elaboración estudios necesarios para canalizar las aspiraciones y demandas que plantea la sociedad en materia musical.
- -Proposición de medidas y planes de acción para el mejor desarrollo de la política musical española.
- -Emisión de dictámenes sobre subvenciones.
- -Formulación de propuestas para la elaboración de disposiciones normativas en campo musical.
- -Asesoramiento sobre las medidas legislativas.
- -Asesoramiento de los premios y concursos que otorgue la Administración del Estado en el campo de la cultura.

Entre otros, pertenecieron al primer consejo, Carmelo Bernaola, María Cateura, Jesús López Cobos, Enrique Franco y Miguel Angel Coria.

B/- Potenciación de la autonomía artística de las Unidades de Producción de carácter musical –al igual que en el teatro-: se publicaron los estatutos de gestión , a través de una Orden Ministerial¹⁰⁸ en el primer año de gobierno de los Teatros Nacionales con el objetivo de garantizar la plena autonomía artística. Fueron estrenados

¹⁰⁷ Orden de 1 de marzo de 1983, del Ministerio de Cultura, por la que se crea el Consejo de la Música.

¹⁰⁸ Orden de 8 de junio de 1983, del Ministerio de Cultura, por la que se aprueban los Estatutos del Ballet Nacional de España y de los Teatros Nacionales de "La Zarzuela" y "María Guerrero" de Madrid, como unidades de producción coreográfica, lírica y teatral, respectivamente, del organismo autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España".

por María de Avila del Ballet Nacional de España (BNE), José Luis Alonso y Benito Lauret del Teatro de la Zarzuela.

C/- Nombramiento de Luis de Pablo como director del nuevo Centro Nacional de Difusión de la Música Contemporánea¹⁰⁹ a finales de 1983. No fue sin embargo hasta 1985 cuando con la reforma orgánica del Ministerio se incluyó a este organismo público como una unidad de producción del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). En Marzo de 1985, y con motivo de la dimisión de Luis de Pablo, fue nombrado Tomás Marco, quien se encargó de las primeras actividades de este centro musical - hasta febrero había sido Director-Gerente del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España-. Las funciones y finalidad de la nueva Unidad de Producción del INAEM era la de ...

“cubrir un importante vacío en que se venía produciendo en la difusión de la música actual y crear un ambiente más favorable en torno a la música de nuestros días, que facilite su mejor comprensión, disfrute y estudio, poniendo fin al aislamiento en el que la creación musical se encuentra en nuestra sociedad”.¹¹⁰

Fue ésta la primera acción destacada de una administración pública española desde el franquismo a favor del fomento a la creación y difusión de la música contemporánea.

D/- Creación de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE). Su estreno tuvo lugar en Salamanca en enero de 1984. Se trataba de otro de los proyectos más importantes en el panorama cultural español y musical en particular. Se constituyó como un organismo autónomo dentro del Organismo Autónomo de la Orquesta y Coros Nacionales de España. La formación musical, como en el resto de las enseñanzas artísticas tenía unas deficiencias muy graves. La formación artística ha dependido desde siempre del Ministerio de Educación. En su presentación en Madrid el crítico musical

¹⁰⁹ Orden de 25 de septiembre de 1985, del Ministerio de Cultura, por la que se estructura y se señalan las funciones del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea que se configura como unidad de producción del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

¹¹⁰ *Ibid.* Boletín Oficial del Estado de 11/10/1985. p. 32.089

Enrique Franco subrayaba la importancia de esta formación y su papel como futura cantera de las grandes orquestas¹¹¹:

“Creo que la creación de la JONDE constituye la medida más positiva entre cuantas haya tomando el Ministerio de Cultura en pro de nuestra vida y cultura musicales. (...) Estamos ante los grandes profesionales que mañana mismo asegurarán la continuidad de las grandes orquestas españolas”.

E/.- se crearon e institucionalizaron por primera vez las becas de perfeccionamiento y ampliación de estudios musicales en el extranjero¹¹², por parte de la Dirección General de Música y Teatro para intérpretes de música, directores de orquesta y profesionales de la Danza en cualquier modalidad.

En la primera convocatoria de 1984 se convocaron un total de 34 plazas con una dotación máxima de 500.000 pesetas cada una.

En 1985, año europeo de la música, Solana anunciaba la reforma de las enseñanzas musicales en un proyecto conjunto con el Ministerio de Educación y Ciencia¹¹³. El Consejo de la Música insistió durante la primera legislatura de Solana en que la reforma era necesaria para la situación de todo el sector musical. López Cobos criticaba al equipo ministerial la gestión de en este aspecto:¹¹⁴:

“recomendamos al Ministerio de Cultura que creara una comisión interministerial que se encargara de perfilar las directrices. Posteriormente se nos pidió un estudio de cómo debía de ser esa reforma, cosa que hicimos. Un año y medio después, ni se ha creado la comisión ni se nos ha contestado nada sobre los estudios realizados”.

F/.- Construcción del Auditorio Nacional de Madrid. Las obras comenzaron en junio de 1984. Éste era uno de los pocos proyectos de los gobiernos de la UCD y que fue retomado por el gobierno de Solana. A la construcción de esta infraestructura musical,

¹¹¹ *El País*, 16/1/84. p. 26

¹¹² Orden Ministerial de 23 de febrero de 1984, del Ministerio de Cultura, por la que se crean las becas de perfeccionamiento y ampliación de estudios musicales en el extranjero y se convoca las correspondientes a 1984.

¹¹³ *El País*, 15/1/1985 p. 28

¹¹⁴ *El País*, 16/8/1985. p. 18

necesaria en la capital española, se la enmarca en un Plan Nacional de Auditorios con los primeros proyectos de nuevos auditorios en Santander, Valencia -su construcción comenzó en marzo de 1985-, Las Palmas y Barcelona. Según José Manuel Garrido, Director General de Música y Teatro, este plan pretendía constituir un mapa español de necesidades mínimas:

“no se trata de construir auditorios en todas las ciudades, sino de que en aquellas zonas clave se pueda disponer de un espacio digno, de forma que no haya zonas desasistidas”.

¹¹⁵

De todas formas parecía difícil armonizar las zonas desasistidas españolas con el Plan de Auditorios. En España, todas las regiones y ciudades tenían un déficit estructural y endémico de recintos musicales. El Auditorio de Madrid y el Palau de la Música de Valencia- se inauguró el 25 de abril de 1987- , fueron los dos primeros auditorios del Plan Nacional que se inauguraron en la segunda legislatura de la etapa de Solana.

G/- Reconversión del Teatro Real en teatro para la ópera. Fue este un proyecto de se gesta en cuanto comienzan las obras de construcción del Auditorio de Madrid. Entre 1982 y 1986 el Teatro Real siguió funcionando como centro sinfónico. No cerró sus puertas para su reforma en Teatro de Ópera hasta el 13 de octubre de 1988, fecha en la que se inauguraba el Auditorio Nacional.

H/ Reforma del Teatro de la Zarzuela. A partir de 1983, bajo la dirección del arquitecto Felipe Delgado Laguna, acometió un progresivo plan de reformas iniciado con la remodelación de los camerinos del teatro. En 1985 se afrontó la reforma del escenario que culminó en noviembre de 1986. Las reformas trataban de alternarse con la programación de ópera y zarzuela y ballet ya que era el único teatro en Madrid –y exceptuando el Liceo, de España- que tenía la infraestructura para poder soportar producciones de mediano formato. La reforma del teatro continuó en la segunda legislatura.

¹¹⁵ *El País*, 14/6/1984. p. 30

Aunque de menor envergadura que la reforma del teatro Real o que las inversiones en construcciones de auditorios de nueva planta, durante toda la legislatura y parte de la siguiente, el presupuesto de la reforma fue el siguiente:

Cuadro 6. Inversión en la reforma del Teatro de la Zarzuela

Año	Pesetas (corrientes)
1984	17.000.000
1985	54.000.000
1986	252.500.000
1987	99.000.000

Fuente: Ministerio de Cultura: *El Teatro Lírico Nacional La Zarzuela*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

I/.-Colaboración orgánica del Ministerio con el Liceo de Barcelona. La situación de la lírica en España se resumía en lo que acontecía en el Liceo de Barcelona. No había en aquel momento ningún otro espacio escénico –salvo de forma puntual en el Teatro de la Zarzuela de Madrid- en el que pudieran tener lugar una programación estable de ópera. Ahora bien, la situación financiera del Liceo era insostenible. En 1984 comenzaron a llegar noticias sobre la posible participación del Ministerio de Cultura en el consorcio que dirigía el Liceo y que estaba integrado por la Generalitat de Cataluña, El Ayuntamiento de Barcelona y la sociedad de propietarios del Liceo. La entrada del Ministerio de Cultura provocaba grandes suspicacias en la Generalitat.

La situación de la difusión de la ópera en España, inexistente en todo el país, coincidía con una nómina excelente de intérpretes en el panorama internacional. Era y es una paradoja, algo característico de los contrastes culturales en España.

J/. La Orquesta Nacional de España. La situación de la Orquesta Nacional de España estaba caracterizada por los bajos sueldos de los titulares, inferiores incluso a otras orquestas españolas de titularidad autonómica. Esta situación laboral producía una inestabilidad de los mejores intérpretes que causaban baja en la orquesta por su situación laboral. La ausencia de los titulados en instrumentos de cuerda hacía que hubiera 27 plazas sin poder cubrirse por la falta de profesionales españoles con mínimo

de calidad. Esta institución sufrió durante mucho tiempo de la pésima enseñanza musical española, cuyo fracaso en sus objetivos se evidencia ante estos datos. Las continuas amenazas por parte de la dirección de Jesús López Cobos de abandonar la orquesta fue otro de elementos que potenciaban la inestabilidad de la formación musical española.

El crítico musical Enrique Franco describía en una publicación del ministerio, con motivo del cincuenta aniversario de la orquesta su situación al comienzo del gobierno socialista:

“Conocía bien López Cobos los problemas existentes en la Orquesta y Coro Nacionales. Se trataba en suma de los siguientes: elaboración del reglamento, convocatoria de oposiciones a las plazas vacantes, ampliaciones de la plantilla orquestal hasta 124 profesores, supresión de las contrataciones por temporada, posibilidad de incorporar a instrumentistas extranjeros en una proporción máxima del diez por cien”.¹¹⁶

10.5.3 La Danza

La política dancística del Ministerio de Cultura en el primer cuatrienio de Gobierno socialista puede ser resumida en dos acontecimientos:

- A/ de la reunificación de las dos formaciones estatales, un proyecto con pocos fundamentos para potenciar a los dos ballets.
- B/ La aparición de becas para intérpretes y coreógrafos para su formación en el extranjero. La formación profesional desde los conservatorios públicos presentaba las carencias comunes a las demás artes escénicas.

A/- El nombramiento de María de Ávila, como directora del Ballet Nacional de España en Febrero de 1983 no supuso, en un primer momento, el cese de los anteriores responsables de las dos compañías del Estado, Víctor Ullate al frente de la compañía clásica y Antonio Ruiz, máximo responsable de la de baile español.

La polémica en ambas compañías no tardó en llegar más de un mes del nombramiento de Avila. En abril, Víctor Ullate había abandonado el Ballet Nacional de España al

¹¹⁶ Franco, Enrique: *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50. Aniversario*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. p. 128

cumplir su contrato con el Ministerio y Antonio fue destituido un mes después al no compartir las decisiones tomadas por la máxima dirección, tras el despido de diez bailarines. Les sustituyeron como directores adjuntos Luis Fuentes y en la formación clásica y Angel Pericet en el español. Sin embargo, las tensiones dentro del Ballet fueron el denominador común a lo largo de la dirección de María de Avila. En abril de 1986 se abrieron 11 expedientes disciplinarios a bailarines de la compañía clásica y el despido de tres bailarines. En los inicios de septiembre, María de Avila cesaba como directora, aunque continuó prestando sus servicios como asesora en el INAEM algunos meses más.

B/- Aprobación del Estatuto del Ballet Nacional, ¹¹⁷por el que se regulaba la situación laboral de todos los miembros del Ballet. Considerado como una unidad de producción del extinto organismo Autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España", el objetivo de la publicación de la orden ministerial fue el de lograr la máxima descentralización y autonomía artísticas de estas tres unidades de producción estatales.

11. La actividad legislativa

La política legislativa constituye el instrumento y la expresión fundamental de la acción de Gobierno. La modernización de la legislación en el campo cultural era una de las acciones prioritarias del gobierno de Solana. Bajo este epígrafe vamos a describir las leyes fundamentales de la primera legislatura socialista. No obstante, hay que subrayar que la política legislativa no se agota en las grandes leyes de propiedad intelectual o del patrimonio, sino que son igualmente importantes otras regulaciones y normativas de rango menor a la hora de establecer la política cultural.

Los grandes objetivos de la política legislativa de la primera legislatura pueden ser resumidos en:

¹¹⁷ Orden Ministerial de 8 de junio de 1983 por la que se aprueban los Estatutos del Ballet Nacional de España y de los Teatros Nacionales de "La Zarzuela" y "María Guerrero" de Madrid, como unidades de producción coreográfica, lírica y teatral, respectivamente, del organismo autónomo "Teatros Nacionales y Festivales de España".

- -Modernizar la legislación cultural: ley de Patrimonio y ley de Propiedad Intelectual para crear un marco nuevo, sistemático y unitario.
- -Reorganización del ministerio y redefinición de sus servicios
- -Crear un marco jurídico de protección y fomento a la creación cultural, la producción y el consumo de los sectores culturales.

Los dos últimos objetivos ya han sido desarrollados en sendos los epígrafes de este capítulo. Por ello, bajo este epígrafe analizamos las dos grandes leyes fundamentales que forman parte de uno de los objetivos primordiales del primer gobierno de Solana.

Las dos leyes fundamentales que pretendían fundamentar el cambio cultural del primer gobierno socialista fueron las nuevas leyes de patrimonio y de propiedad intelectual. La primera se hizo realidad al ser aprobada por las Cámaras del Congreso y el Senado en 1985. La segunda sería aprobada pasadas las elecciones de 1986.

11.1 El proyecto de la Ley de propiedad intelectual

Antecedentes de los intentos de reforma de la ley existían desde 1908 por parte de la Asociación de Libreros Españoles, y en 1934, que llegó a publicarse en el Boletín Oficial de las Cortes, pero que no llegó a discutirse por la caída del gobierno. Ya en la dictadura franquista hubo un proyecto promovido por Manuel Fraga ligado a la Ley de Prensa e Imprenta –conocida como Ley Fraga- y finalmente en la democracia en el gobierno centrista de Pío Cabanillas en 1979, que con motivo del centenario de la ley en 1981, había anunciado una comisión encargada de redactar un anteproyecto y, asimismo, la anterior titular del departamento, Soledad Becerril, tuvo elaborado un borrador de proyecto que no llegó a tramitarse.

Ya en enero de 1983 apareció en la prensa¹¹⁸ que el gobierno tenía un borrador de la nueva ley de propiedad intelectual. La libertad de los ciudadanos, la libertad de expresión y el derecho del pueblo a acceder a la cultura eran los principios generales que habían inspirado a los redactores de este borrador. Los principios estaban detalladamente

¹¹⁸ *El País*, 23/1/1983. p. 33

expuestos en el preámbulo de la Ley. Al margen de estos principios ideológicos, el equipo de juristas se planteó esencialmente dos objetivos: adecuar la normativa legal a la de los países de la Comunidad Económica Europea, y en segundo lugar, acabar con la complicada red formada por decretos, ordenes ministeriales y disposiciones, con los que se había estado reglamentando durante años los derechos de la propiedad intelectual.¹¹⁹

La primera reunión de la comisión de estudio de la ley de propiedad intelectual se produjo el 11 de marzo de 1983 y estuvo compuesta por el entonces Subsecretario de Cultura, Mario Trinidad, los Directores Generales del Libro, Música y Teatro y cinematografía, un representante de la SGAE, seis especialistas en temas jurídicos y personas vinculadas a editoriales, escritores y artistas plásticos. Parece ser que esta primera comisión, demasiado numerosa, no fue operativa y retrasó el calendario previsto para aprobar una ley que era uno de los proyectos más importantes del cambio socialista.

La urgencia de una nueva ley, era señalada por todos los sectores afectados. Es curioso hacer notar que incluso el Tribunal Supremo apremiaba al Gobierno para que la nueva ley se aprobara cuanto antes en las Cortes. En una sentencia de este alto órgano jurídico sobre la piratería musical, se concluía que los derechos de autor estaban precariamente protegidos.¹²⁰

En diciembre de 1984, se anunciaron, tras un año de trabajo, cambios de personas en las comisiones y revisiones, que ya se tenía un anteproyecto de ley con 136 artículos y muchas objeciones de las partes casi siempre opuestamente interesadas (autores y editores por ejemplo de la edición del libro, musical, entre otras)

Las primeras críticas al proyecto de ley elaborado del gobierno vinieron por parte de:

¹¹⁹ La Ley vigente de propiedad intelectual en aquellos momentos era del 1879. Pese a que los derechos de autor estaban equiparados a los Convenios de Berna y Ginebra, la urgencia por cambiar la ley eran evidentes y venían desde todos los sectores culturales y agentes implicados: juristas, creadores, editores etc.

¹²⁰ *El País*, 10/3/1984. p. 23

A.- Los agentes jurídicos : en Enero de 1985, un grupo de abogados catalanes del Colegio de Abogados de Barcelona, especializados en derechos de autor y encabezados por Adriá Gual presentaba un proyecto de ley alternativo al que el gobierno había trabajado.

B.- Las Comunidades Autónomas de País Vasco, Baleares, Galicia y Cataluña expresaron conjuntamente su disconformidad con el proyecto ministerial. Las cuatro comunidades no estaban gobernadas por el PSOE. Después de su aprobación, recurrieron al Tribunal Constitucional el contenido de la Ley.

No fue hasta el 19 de diciembre de 1985 cuando el proyecto de ley fue aprobado por el Consejo de Ministros. Algunos autores españoles, a través de su sociedad de gestión de derechos, SGAE, consideraban que el texto del proyecto era progresista. En la nueva ley, se reconocía el derecho moral y en el caso de los artistas plásticos el derecho “de suite” o a percibir una participación de las transacciones comerciales sucesivas de sus obras.

Solana manifestaba tanto en el Congreso como en las declaraciones a la prensa que el proyecto de la Ley de Propiedad Intelectual era acorde con los tiempos y estaba avalada por un elogioso dictamen del Consejo General del Poder Judicial.

El proyecto de ley entró poco después de su aprobación por el Consejo de Ministros en el Congreso de los Diputados y se abrió un periodo de enmiendas hasta el 28 de febrero de 1986. Se produjeron 186 enmiendas al proyecto de ley por parte los grupos parlamentarios. El Grupo Mixto fue el que propuso las innovaciones más relevantes al proyecto, entre ellas fue la inclusión como objeto de propiedad intelectual los proyectos, planos, maquetas y diseños de ingeniería. El Grupo Popular fue el que más número de enmiendas propuso al proyecto de ley –un total de 54- pero, en su mayoría se trató de correcciones técnicas o mejoras de redacción. El Grupo socialista propuso también 43 correcciones, aunque como en el caso anterior, ninguna de ellas era fundamental.

Sin embargo, la disolución anticipada de las Cortes por la decisión de adelantar unos meses las elecciones generales hizo que este proyecto de ley, que ya estaba

prácticamente finalizado, decayese. El “cambio cultural” sustentado en una de las leyes consideradas fundamentales y más urgentes, no sólo por el gobierno socialista sino también por la sociedad, quedaba pospuesto para la siguiente legislatura.

11.2 La Ley del Patrimonio Histórico Español

En junio del primer año de gobierno socialista ya estaba muy avanzado el estudio de la nueva normativa, contenía el espíritu de la Ley de 1933, teniendo en cuenta la nueva situación política española: el Estado de las Autonomías. La importancia de dicha ley quedó recogida en la exposición *“50 años de protección del Patrimonio histórico: 1933-1983”* que se presentó en Madrid y giró por diversas Comunidades Autónomas.

Los coleccionistas españoles pidieron una amnistía fiscal en un primer ciclo de debates de los responsables del Ministerio con los agentes principales del patrimonio, que tuvo lugar en el Circulo de Bellas Artes de Madrid. Los debates se desarrollaron entre octubre y diciembre de 1983 para recoger las sugerencias del sector. En lo que todo el mundo estaba de acuerdo, en un principio, era que las administraciones públicas no tenían conocimiento sobre el contenido de las colecciones de arte privadas ni tampoco de las transacciones comerciales.

Los coleccionistas privados defendían su papel en la conservación del patrimonio artístico. Ni el Estado ni la Iglesia Católica podían poseer todo el patrimonio¹²¹. En febrero de 1984 la ley se discutió en el Consejo de Ministros, tras haber sido consensuada en gran medida con los distintos sectores artísticos afectados por la ley. En marzo comenzó a someterse a debate parlamentario. Solana destacaba aspectos muy positivos de la ley en dicho debate: la fiscalidad que favorecía el coleccionismo del arte en sus distintas facetas; el fomento de la solidaridad cultural porque obligaba a las

¹²¹ Una gran parte del patrimonio es propiedad de la Iglesia católica. Se estimaba que un 80-85 % de la cultura patrimonial española depende de la Conferencia Episcopal: De hecho, un 80 % del presupuesto del Estado en aquellos momentos se destinaba a la conservación del patrimonio de titularidad eclesiástica. En 1979 se había firmado en el Vaticano un acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales. En su artículo XV se ordenaba la constitución de una Comisión Mixta con el fin primordial de conservar y difundir el patrimonio cultura de titularidad de la iglesia en el marco del artículo 46 de la Constitución. La iglesia católica manifestaba una voluntad de poner al servicio de la sociedad el patrimonio artístico y documental, pero buscaba la financiación pública para sus bienes privados.

colecciones privadas a sacar a la luz pública obras que estaban ocultas y permitían, así, la disponibilidad para el disfrute de la colectividad.

Las críticas de los grupos de la oposición en el Parlamento vinieron por parte del Grupo Popular, que criticaba su excesivo intervencionismo, por lo que presentó una enmienda a la totalidad, con texto alternativo. También se criticaba la composición de los grupos de trabajo que, según los populares, habían redactado el proyecto de ley por la ausencia de expertos técnicos y artísticos.. Asimismo, criticaban la ausencia de medidas de fomento fiscal. José Luis Álvarez, del grupo popular, así lo manifestaba:

“al redactar la ley, la única fijación que tenían los socialistas era la de recaudar dinero. Deberían aprender, como ocurre en Europa que es mejor fomentar e incentivar el coleccionismo que amenazar con intervenciones sobre el patrimonio privado”.¹²²

Finalmente la ley llegó al Pleno del Congreso en febrero de 1985, tras haber pasado por la Comisión de Educación y Cultura, con la aceptación la mitad de las enmiendas de Minoría Catalana, y una tercera parte del Grupo Popular. Este espíritu constructivo fue celebrado por José Luis Álvarez, del grupo popular. El Ministro de Cultura explicó su voluntad de que esta ley perdurase en futuro, y subrayó que las enmiendas habían enriquecido el proyecto de la ley.

Solana manifestaba en un artículo de opinión lo más importante de la ley:¹²³

“El interés cultural de un bien se define por su utilidad pública y deriva de la importancia que este bien posee como testimonio histórico; esto es, como objeto de la estima y el disfrute comunitarios. En consecuencia lo distintivo de esta clase bienes no es su propiedad, que la ley no cuestiona, sino la utilización del bien. Lo primordial es la función que éste debe cumplir. [...] garantizada la libertad de creación, parece claro que el Estado no puede inhibirse del proceso de protección y fomento de los bienes patrimoniales. El intervencionismo de la ley hay que entenderlo “como un compromiso del Estado. El Estado tiene que asumir esas responsabilidades públicas desde una concepción moderna democrática y progresiva”.

Asimismo ponía énfasis en lo progresista de la norma y sus compromisos con la sociedad; el papel de la administración tenía que poner más énfasis en la promoción y en la participación.

¹²² *El País*, 5/5/1984. p. 27

¹²³ *El País*, 21/2/85. p 30

Mientras tanto, los Gobiernos de las Comunidades Autónomas del País Vasco, Baleares, Galicia y Cataluña expresaron conjuntamente su disconformidad con el proyecto ministerial. Las cuatro comunidades no estaban gobernadas por el PSOE y las objeciones y propuestas no fueron del todo conocidas.

Finalmente, a finales de mayo se aprueba la Ley de Patrimonio Histórico Español, la primera de las leyes aprobadas por el Ministerio de Cultura de Solana, tras haber sido discutida en el Congreso y en el Senado, y criticada por la oposición y las instituciones privadas de ser excesivamente intervencionista, aunque, por otro lado, la opinión general de los partidos políticos fue que se trataba de una ley suficientemente consensuada. Por otro lado, la institución más importante en el ámbito del patrimonio, la Iglesia Católica manifestaba estar discriminada por la nueva ley.

Alfredo Pérez de Armiñan, uno de los expertos jurídicos españoles en patrimonio y que ocupó la Dirección General de Bellas Artes en el gobierno de la UCD, hacía un balance favorable de la importancia de la Ley del Patrimonio Histórico diez años después de su publicación:¹²⁴

“La Ley PHE del 85 es una ley de larga elaboración, que empezó a gestarse nada más aprobada la Constitución Española, aunque ya antes de la constitución hubo una primera comisión encargada de estudiar un anteproyecto de ley. Recibió aportaciones muy importantes de todos los grupos políticos y en su trámite de deliberación parlamentaria fue extraordinariamente enriquecida, especialmente en el Congreso de los Diputados. Podríamos calificarla como una ley modélica en cuanto al consenso parlamentario que obtuvo en su momento. Es una ley, en términos generales, a la altura de las circunstancias y resultado de una larga tradición legislativa, porque no podemos olvidar que, en esta materia, España ha estado siempre a la altura de su patrimonio, ha tenido leyes de gran importancia en la historia del Derecho comparado en el campo de la protección del Patrimonio, como el Decreto Ley de 9 de agosto de 1926, la Ley de 13 de mayo de 1933 o el propio artículo 45 de la Constitución de 1931”.

¹²⁴ *Ciclo de reuniones de Patrimonio y sociedad. Diez años de la Ley del Patrimonio Histórico Español.* Valladolid, Diputación de Valladolid, 1997. p.87

11.2.1 Esquema de la ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español

La Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985 amplía el concepto tradicional de patrimonio para abarcar, junto con los bienes histórico-artísticos, muebles e inmuebles, paleontológico y arqueológicos, los de interés etnográfico científico y técnico:

“De esta manera España se alineaba sobre el concepto de patrimonio cultural imperante en el resto de Europa tras el que subyace una interpretación más extensiva de la noción de cultura”¹²⁵

Otra característica fundamental de la ley es que entendía la conservación como un enriquecimiento del patrimonio cultural y así establecía medidas fiscales y presupuestarias para dicho fin.

La ley constaba de 79 artículos, estructurados y distribuidos en un nueve Títulos y uno Preliminar, nueve Disposiciones Adicionales, ocho Transitorias, una Disposición Final y una Derogatoria.

En el Título Preliminar se definía la finalidad y el objeto de la ley: la protección, el acrecentamiento y transmisión a generaciones futuras del patrimonio, que está integrado por inmuebles, objetos y muebles de carácter no sólo artístico-histórico sino científico, técnico y también, entre otros, los entornos naturales que tengan un valor artístico, histórico y antropológico.

En cuanto a las competencias del patrimonio en la administración pública, la ley, de conformidad con la Constitución Española, las atribuía de modo esencial a la Administración del Estado, sin perjuicio de otras competencias de las Comunidades Autónomas y de las entidades locales.

A/ Órganos Asesores y Órganos Rectores: El órgano más importante que articulaba la ley en cuanto al patrimonio era el Consejo del Patrimonio Histórico Artístico,

¹²⁵ Luis López Álvarez. “La política Cultural”. En: *España a debate. I La política*. José Vidal Beneyto (ed.), Francisco Bobillo (cord.) Madrid, Tecnos, 1991. p. 99

constituido por un representante de cada Comunidad Autónoma y el Director General correspondiente de la Administración del Estado.

Otros órganos que establecía la ley en cuanto al asesoramiento:

- 1.-la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de los Bienes del Patrimonio Histórico Español.
- 2.- Las Reales Academias
- 3.- Las Universidades españolas
- 4.-El Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- 5.- Las instituciones autonómicas del patrimonio.
- 6.- Cualquier otro organismo profesional y entidad cultural.

B/ Organismos competentes para la ejecución la ley: la Comunidad Autónoma y la Administración del Estado conforman los niveles de la administración pública que tienen competencias en el patrimonio. El papel de los Ayuntamientos se vincula a éstos como agentes cooperantes de la ley, ya que deberán adoptar las medidas oportunas para la conservación y custodia del patrimonio.

En el caso de la declaración de un conjunto histórico, sitio histórico o zona arqueológica, el municipio tiene la obligación de redactar un Plan Especial de Protección del área afectada. La aprobación de dicho Plan requería el informe favorable de la Administración competente para la protección de los bienes afectados.

C/ El Bien de Interés Cultural (BIC), instrumento de protección de los bienes históricos y artísticos : en el Título II se articulaban las normas de funcionamiento de los expedientes para la declaración de cualquier Bien de Interés Cultural, su inscripción en un Registro se determina posteriormente. Es esta una etiqueta que sirve para conservar, proteger, regular sus transacciones comerciales e impedir la expoliación.

Además, en el caso de los bienes muebles –título III- que no sean declarados BIC, se confeccionará el Inventario General de Bienes muebles de singular relevancia.

D/ Se reglamentan las transacciones de los bienes muebles: sus propietarios quedaban obligados a comunicar a la Administración competente la existencia de estos

objetos antes de proceder a su venta o transmisión a terceros y estaban obligados a prestarlos con las debidas garantías para el estudio e investigación.

En el caso de los bienes muebles de titularidad eclesiástica, la ley interviene en su imposibilidad para transmitirse, ni venderse a particulares ni a entidades mercantiles. Los bienes de la iglesia, sólo pueden ser enajenados o cedidos al Estado o a entidades de Derecho Público o a otras instituciones eclesiásticas.

Asimismo, se establecen tasas para la exportación de cualquier bien mueble integrante del Patrimonio Histórico.

E/ Se reglamenta la protección de los bienes muebles e inmuebles: -Título IV- La ley determinaba que se formularían periódicamente *Planes Nacionales de Información sobre el PHE* con el objetivo de protegerlos, facilitar el acceso a los ciudadanos y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica.

Se establecía también el deber por parte de los propietarios de los bienes del PHE de conservarlos y custodiarlos.

Se protegía el comercio de los bienes: si se enajena un BIC o un bien incluido en el Inventario General el vendedor debía notificarlo a la Comunidad Autónoma o a la Administración del Estado. Asimismo, el subastador debía igualmente notificar con antelación cualquier enajenación de cualquier bien el PHE.

El Estado se reservaba del derecho de tanteo para sí mismo, para una entidad benéfica o para cualquier otra entidad de derecho público, obligándose al precio convenido y el derecho de retracto.

E/ Se define el Patrimonio arqueológico: (Título V). Figura una definición amplia del patrimonio arqueológico y de las excavaciones, prospecciones y hallazgos casuales. Se regulan las autorizaciones de toda excavación o prospección, en la que la administración pública –autonómica y/o estatal- podrá ordenar la ejecución de cualquier obra en cualquier tipo de terreno, ya sea público o privado mediante la correspondiente indemnización.

G/ Se define el Patrimonio etnográfico: (Título VI) Se considera patrimonio también las actividades y conocimientos, además de los bienes muebles e inmuebles, que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional en sus aspectos materiales, sociales o espirituales.

H/ Se define el Patrimonio Documental y bibliográfico y se sientan las bases del sistema español de los archivos, bibliotecas y museos: El patrimonio documental y bibliográfico se rige a nivel general por el régimen de los bienes muebles y a nivel específico:

Se consideran documentos del Patrimonio Documental aquellos generados, conservados o reunidos, de cualquier época de cualquier organismo o administración pública. Asimismo, los documentos de más de cuarenta años de antigüedad de entidades de carácter político, sindical o religioso, fundaciones y asociaciones culturales y educativas también formaban parte del Patrimonio Documental. En el caso de los documentos de personas físicas u otras entidades privadas, se consideraban parte constituyente del patrimonio cuando tuvieran una antigüedad superior a los cien años.

En cualquier caso, la Administración se reservaba la declaración de cualquier documento constitutivo del Patrimonio Documental aún en el caso de que no se hayan cumplido los plazos de antigüedad anteriormente señalados.

La Administración del Estado se obligaba a confeccionar el Censo de los bienes integrantes del Patrimonio Documental y el Catálogo Colectivo de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico.

Los inmuebles de las bibliotecas, archivos y Museos de titularidad estatal y sus muebles integrantes del PHE en ellos custodiados quedan sometidos al régimen de la ley del PHE. En la siguiente legislatura comienzan a aparecer el desarrollo de la ley del patrimonio en cuanto al sistema de museos, archivos y bibliotecas.

Por último, la Administración del Estado se reservaba el derecho a crear , previa consulta a la Comunidad Autónoma correspondiente, los archivos, bibliotecas y museos que considerase oportunos y debían ser creados mediante Real Decreto y asimismo, se

obligaba a la promoción de la coordinación de todos ellos en el territorio español. El Centro de Arte Reina Sofía se creó bajo este precepto de la ley.

I/ Las medidas de Fomento (Título VII): Si la Ley del Patrimonio era necesaria para regular, sistematizar y modernizar este sector cultural y artístico tan importante en nuestro país, consideramos que una de las novedades más importantes que presenta es las medidas de fomento: Las medidas que se articulaban eran las siguientes:

- -A la hora de financiar las obras de la conservación, mantenimiento, rehabilitación y difusión del patrimonio español –o el fomento de la actividad artística- la ley otorga un mecanismo de financiación de capital importancia: En el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el Estado, se incluirá al menos un 1% de aportación estatal para dicho fin, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno¹²⁶.
- -Se establecían beneficios fiscales a los poseedores de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español, obligando a las entidades locales en la exención de impuestos, tales como el Impuesto de Bienes Inmuebles, entre otros.
- En el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas (IRPF), se proponía una deducción del 20% de las inversiones –con un límite- en aquellas cantidades cuyo destino fuese para la adquisición, conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de los BIC.
- Asimismo, se aplicaba el mismo porcentaje –con un límite- de deducción en el caso de las donaciones que se hagan en bienes del patrimonio, a favor de la administraciones públicas, fundaciones y asociaciones.
- También se fundamentaba el fomento en el caso de las Sociedades del sector privado, para su posterior reglamentación en el Real Decreto 111/1986.
- Por último, y de gran importancia, el pago de la deuda tributaria del Impuesto de Sucesiones y Donaciones, de la Renta de las Personas Físicas y del Impuesto

¹²⁶ En los capítulos siguientes veremos la dificultad de implementar esta medida de fomento.

de Sociedades podrá realizarse mediante la entrega de bienes que formen el Patrimonio Histórico Español, que estén inscrito en el Registro del BIC o en el Inventario General. El legado de Miró, que fue pasó a engrosar los fondos del Museo Reina Sofía, se articuló desde esta medida de fomento.

J/-Las Sanciones. En el Título IX, último de la ley, se regulaban las infracciones administrativas y sus sanciones, considerándose delito o contrabando la exportación de cualquier bien mueble del Patrimonio Histórico Español, siendo responsables de ello las personas que hubieren intervenido en la exportación del bien.

K/ En las Disposiciones Adicionales cabe destacar en la disposición adicional novena el compromiso del Estado a indemnizar por la pérdida, destrucción, sustracción o daño en aquellas obras de relevante interés artístico, histórico, científico, etnográfico, etcétera que se cedieren temporalmente para su exhibición pública a museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal otros organismos del Ministerio de Cultura. Asimismo, se hacía referencia a la Fundación Thyssen-Bornemisza con la misma consideración de un museo de titularidad estatal.

L/-En las Disposiciones Transitorias el Gobierno se obligaba en el plazo de un año a dictar el Reglamento de Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal. Asimismo, daba el mismo plazo para los propietarios de los bienes del Patrimonio Documental y Bibliográfico y de los bienes del Inventario General de singular relevancia para comunica su existencia a la administración pública competente, lo que supondrá la exención de cualquier impuesto no satisfechos con anterioridad.

M/- En la Disposición Final se autorizaba al Gobierno disponer de la creación de un Grupo de Investigación, de los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado, formado por personal especializado en las materias de esta ley y destinado a perseguir sus infracciones.

12. La Política exterior

Hasta la reforma de 1985 en el que se crea la Dirección General de Cooperación Cultural no hubo un órgano o unidad administrativa que se dedicase con exclusividad al campo de la acción exterior del Ministerio. Las acciones hacia al exterior venían desde casi todas las Direcciones Generales y los Organismos Autónomos. Pero no existía una sistematización ni una planificación de conjunto del ministerio. Además del Ministerio de Cultura, otros departamentos estatales tenían como objetivo la política cultural en el exterior: El Ministerio de Asuntos Exteriores, la Agencia Española de Cooperación Internacional, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, El Instituto Español de Cooperación para el Desarrollo, entre otros.¹²⁷

Merece destacar en esta primera legislatura, la presentación en Bélgica de *Europalia*¹²⁸ desde el 24 de septiembre al 22 de diciembre de 1985. *Europalia* fue un proyecto propio del Ministerio que trataba de difundir la cultura española de aquellos momentos en la capital de las instituciones europeas. Su sentido cabía más situarlo como otra de las acciones que ponían fin al aislamiento de España en Europa.

13. Balance de gestión del primer gobierno socialista

A/.-Relevancia de los asuntos culturales en el primer Gobierno de Felipe González. Ello se manifestó con el nombramiento para el Ministerio de Cultura de Javier Solana, destacado dirigente socialista y persona de su total confianza. Su carrera política en otros ministerios en España y en las instituciones internacionales le han convertido en uno de los políticos españoles de más prestigio desde el establecimiento de la democracia en España. Según Solana, en su primera comparecencia como Ministro de

¹²⁷ No fue hasta inicios de los noventa cuando se creó por ley el Instituto Cervantes, un organismo autónomo que no dependió del Ministerio de Cultura.

¹²⁸ La programación del evento en Bruselas estuvo compuesta por exposiciones de artes plásticas, teatro, música y danza, recitales de poesía, coloquios, una retrospectiva de 150 películas de cine español y fiestas típicas de regiones españolas.

Cultura en el Congreso de los Diputados¹²⁹, el proyecto del Ministerio de Cultura, a diferencia del gobierno anterior, formaba parte de un proyecto colectivo de gobierno.

B/- La Cultura, según Solana era para el Gobierno el instrumento fundamental del “cambio”¹³⁰. Ello lo fundamentaba en los objetivos de la lucha contra las desigualdades culturales de índole social y territorio y en la conquista de la libertad como base de la plenitud creadora. El cambio cultural radicaba también, según el ministro, en un cambio de una mentalidad y de un nuevo sistema de valores.

C/- Hay que ponderar el incremento del presupuesto del Ministerio –sobre todo entre los años 1984 y 1985- en el primer gobierno en un momento de crisis caracterizado por un déficit público muy alto, el índice de desempleo más alto de todo el siglo y una inflación elevada. Aunque existen numerosas declaraciones en los medios de comunicación y en las memorias del Ministerio por parte del Ministro en el que manifiesta que el presupuesto del departamento de cultura llega al 1% de los presupuestos públicos, como ocurría por entonces en Francia, el dato era engañoso porque el Ministerio de Cultura aún contaba en su organigrama con direcciones generales y organismos autónomos no pertenecientes a los asuntos culturales tales como la juventud, el deporte y la mujer, últimos vestigios del Ministerio de Cultura y Bienestar Social que se creó en 1977. No obstante, si comparamos aisladamente sectores culturales tales como el cine, los museos o las infraestructuras concretas, como la Orquesta Nacional de España o la Biblioteca Nacional, con los países del entorno europeo, era fácil llegar a la conclusión de que, aunque el presupuesto del Ministerio aumentó en la legislatura, aún no se estaba en los niveles de gasto cultural de la media europea.

D/- A pesar del esfuerzo inversor del Ministerio, cuatro años no solucionaron la pobre situación de las infraestructuras culturales. No obstante, hay que destacar que se

¹²⁹ Primera comparecencia del Ministerio Solana en el Congreso de los Diputados.

¹³⁰ *ibid.*

iniciaron los planes nacionales de inversiones en los sectores de las bibliotecas, archivos, teatros y auditorios. Estos planes vertebrarán todo el periodo socialista, pues se trataba de proyectos a largo plazo. Con diferencias en cuanto al sentido y a la fortuna de su implementación, los efectos de los planes de inversiones comenzaron a ser más ponderables en las legislaturas siguientes.

E/- A pesar de ser una de las prioridades de Solana, el “Cambio” del marco legislativo de la actividad cultural sólo se concentró en la aprobación de la Ley del Patrimonio Histórico Artístico y el *Decreto Miró*. Dos normas que tuvieron una singular trascendencia en el futuro. Mientras que la primera aún está vigente y tuvo un amplio consenso, la segunda fue fuente de conflictos entre los subsectores del cine: la producción, la distribución y la exhibición y tuvo que ser modificada en la siguiente legislatura.

F/- Tal como describíamos en el epígrafe del sector de la música, la situación de la formación profesional en España necesitaba de una reforma profunda. Aunque la formación musical formase parte de las competencias del Ministerio de Educación¹³¹, Solana manifestaba al final de la legislatura una pública autocrítica por no haber colaborado con el Ministerio de Educación y Ciencia para tratar de reformar este campo tan importante de la cultura:

“me duele como gobernante que no haya una estructura mejor de conservatorios. Hubiéramos querido hacer una reforma en profundidad de las enseñanzas artísticas. Quizá como ministro de cultura no he alentado lo suficiente para que se haga”¹³².

Todo ello tenía una repercusión directa sobre las orquestas españolas. La ausencia de los intérpretes de cuerda españoles en la ONE tenía una causa directa: en la década de

¹³¹ Parece mucho más lógica la organización del Ministerio de Cultura en Francia: mientras que la educación musical en la escuela, y la formación profesional hasta el grado medio dependen del Ministerio de Educación, los estudios profesionales de alto nivel dependen del Ministerio de Cultura.

¹³² *El País*, 11/6/1986. p 18

mediados de los setenta y ochenta se graduaron seis títulos superiores de cuerda en toda España.

G/ Los contrastes en el ámbito cultural eran fruto del afán modernizador del gobierno socialista que de forma tímida iba cambiando algunos aspectos de los distintos sectores culturales, por un lado, y la realidad de la España postfranquista. Hemos observado a lo largo de este capítulo correspondiente a la primera legislatura, que en la realidad cultural del momento se daban cita nuevos proyectos modernizadores con situaciones típicas de un país al margen del entorno europeo: una Orquesta Nacional incompleta a causa de la falta de intérpretes españoles cualificados, museos cerrados por falta de presupuesto o abiertos con unas pésimas condiciones: sin las medidas adecuadas de vigilancia, sin personal cualificado para formar equipos de investigación, necesarios en los museos importantes, una escasísima dotación bibliotecaria y una Biblioteca Nacional, sin recursos, ni personal suficiente para acometer las mínimas tareas de catalogación de los soportes sonoros o videográficos, y así podríamos ir haciendo un listado de contrastes que han ido apareciendo a lo largo de este capítulo.

H/ La gratuidad de los museos, la primera medida de fomento en la difusión de las bellas artes y el patrimonio tuvo una gran trascendencia social. No obstante, la medida no causó tan grata impresión en los directores de los museos que no tenían el personal ni la vigilancia suficiente para albergar un mayor número de visitantes. En el Museo del Prado la medida tuvo que ser contrarrestada a los pocos meses de su entrada en vigor por la seguridad de las obras y por salvaguardar unas condiciones mínimas de los visitantes a la hora de observar los cuadros del museo.

I/ La encuesta de hábitos culturales, el segundo estudio del Ministerio de Cultura –el primero se había realizado en 1978, un año después de la creación del Ministerio de Cultura- publicado en diciembre de 1985, ofrecía una mejora con carácter general de las cifras en los hábitos y consumo de servicios y bienes culturales tras el periodo de

gobierno socialista. Los aspectos más relevantes de la investigación en lo relativo a los sectores eran los siguientes: El hábito de ir a las salas de cine bajaba un 20 por ciento, siguiendo la tendencia general del sector en Europa y Estados Unidos. Subían significativamente la asistencia y frecuencia al teatro – un 49 por ciento- las visitas a los museos –un 29 por ciento-, el hábito de lectura, la asistencia a las bibliotecas y la de los conciertos y recitales de música.¹³³ Estas cifras, en principio optimistas, fueron posteriormente atemperadas en sucesivas investigaciones.

¹³³- Ministerio de Cultura. *La Realidad cultural de...op. cit.* , 1978.
- Ministerio de Cultura. *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985

Capítulo Segundo.

La normalización. De Solana a Semprún.

1.- La Política cultural en un contexto de crisis social

Las elecciones de 22 de junio de 1986 otorgaron la segunda mayoría absoluta en las Cortes Generales al Partido Socialista Obrero Español. El segundo Gobierno socialista se inició el 15 de julio de 1986 hasta el 1 de septiembre de 1989, fecha en la que el Parlamento fue disuelto debido al adelanto de los comicios. Así, esta legislatura tuvo una duración de poco más de tres años. Si en el capítulo anterior introducíamos y valorábamos la política cultural desde una situación marcada por una profunda crisis económica¹, en la segunda habría que valorarla desde los conflictos sociales con los sindicatos y los distintos sectores: enseñanza, naval, construcción, textil y minería, entre otros, que desembocaron en la huelga general del 15 de diciembre de 1988, con gran éxito en la convocatoria por parte de los dos sindicatos mayoritarios en España. La crisis de gobierno se trató de resolver con la remodelación del equipo de ministros a mediados de 1988. No obstante las huelgas, sobre todo en empresas del sector público, se siguieron sucediendo a lo largo del año siguiente: RENFE, Radiotelevisión Española, Iberia, Telefónica, Tabacalera, entre las más importantes.

Todo ello, tuvo una consecuencia directa en el Ministerio de Cultura: Javier Solana abandonó la cartera de cultura para dirigir el Ministerio de Educación y Ciencia. Con la salida del Departamento de Cultura, Solana se reforzaba como hombre de máxima confianza de Felipe González; llegó a la cartera de Educación para llevar las riendas de

¹ A partir de 1986 se inicia un nuevo ciclo de bonanza en la economía española causado fundamentalmente por la expansión de la economía a escala mundial y por la Incorporación de España a la Comunidad Económica Europea, firmada en 1986 que "supuso el comienzo de un nuevo periodo de expansión espoleado por cuatro elementos, dos de carácter global y dos de índole nacional. En aquel año tanto el dólar como el precio del petróleo experimentaron una notable caída lo que, para una economía como la nuestra, muy dependiente de los precios internacionales de la energía significó una inyección de renta real, puesto que el petróleo se paga en dólares, y menores tensiones inflacionistas. Los planes de ajuste de las empresas habían dado ya sus frutos por esas fechas lo que, sumado a los efectos dinámicos que desencadenó el ingreso en las comunidades -en forma de intensos procesos de inversión exterior e interior- dieron lugar a que de 1985 a 1991, el producto total, a precios constantes, aumentara un 32% y la renta familiar disponible un 34%."¹ Jaime Requejo : "Mirando hacia atrás con cierto asombro". En *Revista Delibros*. Núm. 55-56. Julio-Agosto 2001. p. 13

un Ministerio caracterizado por grandes conflictos (la LOGSE y la LRU) que forzaron la dimisión del, hasta entonces Ministro de Educación, José María Maravall.

Sin embargo, en los distintos sectores de la cultura no hubo un fiel reflejo del conflicto social generalizado que se vivió en España en la legislatura de 1986 a 1989. La huelga indefinida de los trabajadores del Museo de El Prado en el otoño de 1987 fue el conflicto más importante en los servicios culturales de titularidad estatal. El conflicto era debido a las demandas de aumento salarial de los trabajadores del museo.

2.- El cambio de ministro y la continuidad de la política cultural

El 8 de julio de 1988 fue nombrado nuevo ministro de Cultura Jorge Semprún, escritor de prestigio más conocido y reconocido en Francia que en España, hijo de un político de la República y nieto de Antonio Maura, se exilió con su familia a Francia en 1939, cuando tenía 15 años.

Javier Solana abandonaba tras seis años como titular de cultura, siendo el ministro que más tiempo ha permanecido en el cargo desde la existencia del Ministerio de Cultura. Se había responsabilizado también de la oficina del portavoz del Gobierno desde 1986, tras la salida de Eduardo Sotillos.

Sus seis años de mandato coincidieron con el desarrollo más espectacular de todo tipo de acontecimientos artísticos y culturales en un país que comenzaba a dar muestras de cambio en las artes y en la cultura. Criticado en ocasiones por su faraonismo, sin embargo, habría que calificarle sobre todo por su carácter optimista en su labor de gobierno de los asuntos culturales de un país que tenía –antes y después de su gestión– rasgos que denotaban un retraso con respecto a los países del entorno europeo. En el balance de su gestión, es preciso tener en cuenta que se aprobaron leyes tan importantes como la Ley del Patrimonio Histórico Artístico y la Ley de Propiedad Intelectual. Su gestión quiso emular la de ministro de cultura francés, Jack Lang, ya que

ambos coincidieron durante parte de la década de los ochenta como máximos dirigentes de los asuntos culturales de los respectivos países y, aún salvando las distancias entre la situación francesa y española en aquellos tiempos, la gestión de Solana quiso tomar como modelo la de su homólogo francés. Ya en su primera etapa como Ministro de Cultura francés desde el inicio de los ochenta hasta 1986, la gestión de Lang, a veces polémica y propagandística, era distinguida en el país vecino por ser el ministro estrella de François Mitterrand². Javier Solana, tras seis años de labor sin grandes conflictos y con consensos apreciables con los agentes de la cultura y con la oposición política, pasó a hacerse cargo de la cartera de Educación, muy conflictiva en los últimos años de gestión de José María Maravall. El cambio de ministerio confirmaba que fue uno de los ministros de más confianza de Felipe González.

El marco constitucional, que determina la política cultural del Estado, tuvo un gran desarrollo en la primera legislatura socialista. Fue en el segundo gobierno socialista una etapa de consolidación de los servicios culturales y del desarrollo de la Ley de Patrimonio no sólo en el plano normativo sino también en su aplicación: la medida de fomento denominada el “uno por ciento cultural” comenzó a aplicarse en este periodo. También se probaron nuevas leyes en los ámbitos de las bibliotecas, los museos y los archivos³. Asimismo la Ley de Propiedad Intelectual que se aprobó en 1987 y desarrolló a lo largo de la legislatura produjo un cambio en la estructura orgánica del ministerio.⁴

En 1986 habían quedado establecidas las líneas futuras de actuación del Ministerio de Cultura para la siguiente legislatura:⁵

² Su labor en Francia se convirtió en un punto de referencia para otros países europeos del entorno. Lang consiguió en plena crisis económica de los ochenta, aumentar considerablemente los fondos del departamento de cultura. Su política en el ámbito de las artes plásticas contemporáneas, las artes escénicas y el cine —el polémico *Decreto Miró* está inspirado en la política de Lang en el sector del cine— contaron con un amplio consenso en la comunidad artística francesa. En el sector del libro, consiguió sacar adelante la ley del precio único para el libro, que tuvo repercusión en las políticas del sector del libro en los demás países europeos, incluida España.

³ Vid. los epígrafes de este capítulo correspondientes a estos sectores culturales.

⁴ Vid. el epígrafe: “5. La segunda reforma del ministerio” de este capítulo.

⁵ Ministerio de Cultura: *cuatro años* Op. cit. pp. 51-54

- 1) “–Desarrollo reglamentario de la legislación básica: desarrollo reglamentario de la Ley del PHE.
- 2) -Consolidación de los órganos e instituciones de la política cultural: desarrollo de la reforma administrativa y reorganización de las instituciones cuyo estatuto ha cambiado y organización de las instituciones creadas.
- 3) Reforma del sistema de enseñanzas artísticas: Cooperación con el Ministerio de Educación para la reforma de las enseñanzas artísticas y reforma del sistema de enseñanzas musicales en los conservatorio y desarrollo de las posibilidades de perfeccionamiento instrumental a través de la JONDE.
- 4) Conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico: Desarrollo de las nuevas medidas de vigilancia y control de la conservación del Patrimonio; potenciación del coleccionismo particular y su difusión cultural.
- 5) Consolidación de las instituciones y centros matrices de los servicios culturales del Estado:
 - Remodelación de la BN y puesta en marcha de la Biblioteca Nacional de Préstamo.
 - Desarrollo de la ampliación del Museo del Prado.
 - Desarrollo del Centro de Arte Reina Sofía.
 - Puesta en funcionamiento del nuevo Auditorio Nacional
 - Adaptación al Teatro Real como Teatro de Opera y Ballet.
 - Concentración de una única sede de los centros de producción teatral.
 - Inauguración del cine Doré como nueva sala de proyecciones de la Filmoteca Española.
- 6.- Desarrollo de las redes básicas de infraestructuras:
 - Conclusión del Plan Nacional de Auditorios.
 - Conclusión del Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros.
 - Informatización de la Red Nacional de Bibliotecas
 - Informatización de la Red de Archivos Provinciales.
- 7.- Apoyo a la creación cultural: Continuar con las ayudas al teatro; pleno funcionamiento del control de taquilla con la introducción de máquinas de billeteaje en las salas de exhibición; política de estímulos fiscales para la participación del sector privado en la financiación del funcionamiento de las compañías nacionales de teatro y música.
- 8.- Difusión nacional de la cultura:
 - Nuevos programas integrales de actuación cultural en CCAA
 - Nuevos programas de dinamización cultural en áreas rurales.
 - Desarrollo de los programas de exposiciones itinerantes
 - Establecimientos de circuitos de difusión teatral y musical mediante una política de intercambio y giras de las compañías y conjuntos de carácter nacional.
- 9.- Difusión de la cultura nacional: Reorganización en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores del sistema de difusión de la cultura española en el extranjero; Programa de creación de nuevos centros de difusión de la cultura española en el extranjero y establecimiento de los centros piloto de dicho programa.
- 10.- Extensión de los estudios hispánicos y del buen conocimiento de la lengua española: Producción de nuevo curso de español para extranjeros en colaboración con TVE; homologación de las enseñanzas del español para extranjeros en colaboración con el Ministerio de Educación.”

Como podemos observar en este extenso entrecomillado de la publicación del ministerio, la segunda legislatura socialista estaba prácticamente decidida en cuanto a los objetivos y líneas principales de acción. De este marco, conformado por estas diez líneas de acción, deberían haber surgido los planes y acciones de gobierno de la segunda legislatura socialista. No obstante, conviene destacar que uno de los proyectos más importantes de este periodo 1986-1989 y que, no estaba contemplado en la política futura de gobierno fue la cesión temporal de diez años – en una primera negociación- y,

posteriormente la compra por el Estado de la Colección Thyssen-Bornemisza, que se gestó en 1986 y se concretó con la firma en 1988 entre el Reino de España y el Barón Thyssen. La colección se instaló en el antiguo Palacio de Villahermosa, exigencia del Barón, edificio con el que se contaba para la ampliación del Museo del Prado. Con el acuerdo entre ambas partes, España albergaba la colección privada más importante del mundo en aquellos momentos. No obstante, la trascendencia del Museo Thyssen dio al traste con el proyecto de ampliación del Museo del Prado, que ya había iniciado las obras de reforma para sus nuevas instalaciones.

El cambio de Ministro a finales de la legislatura -mediados de 1988- no supuso un cambio sustancial en la política cultural del Estado, aunque si se pudieron observar cambios en la política cultural en algunos de los sectores culturales, como por ejemplo en el caso del cine con el cese de Méndez Leite y el cambio de una nueva normativa de fomento al cine español y otras actitudes que tomaron más consistencia y fueron más ponderables en la legislatura siguiente. Sin embargo, ello no quiere decir que el cambio de ministro sirviese para mejorar la situación del sector audiovisual. En el caso de Semprún nos encontramos con lo contrario: Si el *Decreto Miró* fue polémico desde su gestación, el *Decreto Semprún* no le fue a la zaga: consiguió que todo el sector cinematográfico y audiovisual hiciera frente común en contra de la nueva normativa el cine.⁶

Desde las primeras declaraciones del nuevo Ministro era fácil percibir su intención de que el papel del Estado en la financiación de las artes y la cultura fuera la mínima posible en cuanto a subvenciones y de ahí su ánimo por intentar sacar adelante una ley de mecenazgo. Este rasgo ideológico de la política cultural se hizo más evidente en la siguiente legislatura.

El corto periodo de su gestión en el segundo gobierno socialista fue debido a la convocatoria de nuevas elecciones generales en el otoño de 1989. Esta circunstancia motivó que quedaran sin resolver asuntos que tenían que haber sido abordados en el

⁶ *Vid.* el epígrafe correspondiente al cine de este capítulo.

último año de la segunda legislatura socialista: el futuro del legado Dalí, la redacción de una ley de mecenazgo, las obras de remodelación del Palacio de Villahermosa que albergaría al Museo Thyssen, y la reforma de la Orquesta Nacional de España que llegó a estar más de un año sin director, entre otras.

Otros dos asuntos por solventar, de una dimensión más compleja y a más a largo plazo eran, en primer lugar, la política cultural exterior del Estado en el que el Ministerio de Cultura no parecía contar con una estructura administrativa adecuada para acometer la tarea. Con la creación en la siguiente legislatura del Instituto Cervantes⁷, al menos se le dotó con una cierta coherencia en la estrategia cultural exterior y, dio cierto sentido a través de la enseñanza de la lengua castellana, la difusión de la cultura española. En segundo lugar, el de la formación musical en España, cuya reforma debió esperar otra legislatura más. La coordinación con el Ministerio de Educación, cuya esponsabilidad desde hace un año era de Javier Solana no existió o no dió los frutos que el sector deseaba.

Por otro lado, las intervenciones del nuevo Ministro en las cámaras del Congreso y del Senado tampoco sirvieron para que Semprún esbozara una sistemática en la acción cultural del Estado, sino todo lo contrario, algunas de sus declaraciones, como por ejemplo, la del incremento de los presupuestos del Ministerio hasta el doble, carecían de la mínima fundamentación y al final de la legislatura, y sobre todo cuando fue cesado, servían como argumento de crítica en los agentes de algunos sectores culturales .

3.- Las reivindicaciones autonómicas

Tras la polémica del legado del pintor Salvador Dalí, fallecido en 1989, que desató el gobierno catalán al desvincular el pintor catalán en su último testamento a la institución autonómica de su herencia, subyacía la demanda del gobierno catalán de un mayor

⁷ Esta entidad pública no es un organismo adscrito al Ministerio de Cultura.

apoyo por parte del Estado en la financiación de las nuevas infraestructuras del Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña y el nuevo Auditorio de Música de Barcelona. Las desafortunadas declaraciones de los responsables de Cultura de la Generalitat en el reparto del legado del pintor catalán –acusando al pintor de “traidor”–, la entrada del Ministerio en el Patronato del Liceo que se produjo a finales de la anterior legislatura, los recelos de la creación en Madrid del Reina Sofía como Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, entre otros, fueron asuntos que enturbiaron las relaciones del Ministerio con el gobierno catalán. La Generalidad de Cataluña, siempre gobernada por los partidos nacionalistas, había rechazado la presencia del Ministerio en los órganos e instituciones culturales del territorio catalán. Su postura y estrategia fueron muy evidentes en cuanto al papel del Ministerio de Cultura en la España de las autonomías: Las Comunidades Autónomas deberían asumir la gestión directa de los presupuestos del Ministerio de Cultura⁸. Esta postura hacía que la falta de acuerdo entre el gobierno estatal y catalán en los proyectos de inversión del ministerio se demorasen; por ejemplo, la construcción del Auditorio de Barcelona se retrasó más de tres años por este motivo. A pesar de ello, el propio Semprún fue mucho mejor valorado en el Gobierno de la Generalidad que su equipo directivo, como por ejemplo el Subsecretario, Miguel Satrustegui o el Director General de Bellas Artes de entonces, Javier Brihuega.

En julio de 1989 trascendió a la opinión pública un estudio del Centre de Estudis de Planificació⁹ encargado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña acerca de la distribución territorial de las inversiones reales del Ministerio. El informe revelaba que dicho departamento destinaba a Madrid más de la mitad de su presupuesto en inversiones reales¹⁰. Ello no suponía una conclusión novedosa ya que las políticas

⁸ Profundizaremos más sobre este aspecto en la segunda parte cuando abordemos el capítulo sexto, correspondiente a la Segunda Parte, que hace referencia a los factores históricos y políticos constreñidores de la política cultural del Estado.

⁹ Esta entidad privada ofrecía una cierta solvencia en las conclusiones del estudio ya que normalmente se había encargado de realizar los estudios e investigaciones del propio Ministerio de Cultura. Centre d'Estudis de planificació. *Projecció territorial de la despesa en transferència del Ministeri de Cultura: anys 1986-1988*, Generalitat de Catalunya, [1.989]

¹⁰ En el informe se ofrecían datos en los territorios de Cataluña y País Vasco, que eran las comunidades autónomas con menor inversión del ministerio, estableciendo un ratio por habitante. Los datos del informe, que

públicas de equilibrio territorial en el ámbito de la cultura en este siglo han tenido que luchar contra el tradicional centralismo cultural de las capitales del Estado. En España la capitalidad de Madrid y su centralismo en las inversiones del Ministerio no era algo distinto a lo que históricamente ha ocurría en otros países del entorno europeo tales como Londres o París, pues en ellas se concentran la ubicación de destacadas instituciones culturales del Estado. La desconcentración territorial de las principales instituciones culturales del Estado no parecía que sea tarea fácil: por un lado, en muchas ocasiones no es pertinente “trocear” la infraestructura en sí y por otro, tampoco el traslado a otra ciudad o región se presenta como una tarea asequible. En ambos casos no sólo se mezclaban argumentos políticos sino también de carácter económico. En el caso de Madrid, en el nuevo contexto de un estado descentralizado, la fuerte presencia cultural del Estado en la capital tuvo como consecuencia que la participación en las inversiones tanto del Ayuntamiento de la capital como de la Comunidad de Madrid fueran considerablemente más bajas que en el resto del país. Un ejemplo de ello en esta legislatura fue la rehabilitación del Centro Arte Reina Sofía con exclusividad de fondos del Estado sin participación del Ayuntamiento ni de la Comunidad de Madrid. –si bien era cierto que su gestión no fue transferida al gobierno regional-. Los –pocos- servicios culturales del Ministerio de Cultura que no residen en la capital del Estado, como la sede de la JONDE en la ciudad de Cuenca –con la participación financiera del ayuntamiento, la diputación y la comunidad de Castilla- La Mancha- confirman el centralismo cultural, herencia de un largo pasado.

solo tomaban como variable los datos presupuestarios del Capítulo VI –inversiones reales- del Presupuesto del Ministerio de cultura, ofrecían un panorama nacional que nada tiene que ver con el equilibrio cultural y la democratización cultural geográfica: en el período analizado el gasto por habitante del ministerio de cultura en Madrid es de 816 pts/habitante en comparación con las 11 pts/ habitante de Cataluña o las 14 pts/ habitante del País Vasco.

Era evidente el sesgo en dicho informe ya que en él que se obviaban estructuras del presupuesto tan importantes como el capítulo IV de subvención o el propio Capítulo VII. Quizá este capítulo presupuestario mucho más orientativo en lo relativo a las inversiones del ministerio y su distribución geográfica: es bajo ese concepto donde aparecen las cantidades en inversiones en las que el ministerio no es el organismo que gestiona el proyecto de la obra. Aquí aparecerían consignadas las cantidades relativas al Plan Nacional de Auditorios –y por tanto, los 3.000 millones que el Ministerio aportó para la construcción del Auditorio de Barcelona-, el Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros, y las intervenciones del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en el ámbito del patrimonio histórico y artístico, entre otros planes de gran envergadura. En el capítulo 7 ofrecemos un análisis presupuestario en el que aportamos datos sobre la evolución de la estructura del presupuesto del Ministerio. Constatamos una tendencia hacia un paulatino aumento en términos reales de los gastos de inversión en el periodo socialista.

Sin embargo, el gesto de la dotación presupuestaria por parte del Ministerio tan generosa para la construcción del Auditorio de Barcelona, en comparación con los de Sevilla o Valencia, fue percibida por la Generalidad de Cataluña como una expresión del cambio de política inversora estatal. Este entendimiento entre las dos administraciones públicas y otros que vinieron a lo largo de la siguiente legislatura, se estampó con la firma de un convenio de inversiones en Cataluña entre el Ministerio y la Generalitat. Sin embargo, tal como observaremos en el capítulo siguiente, el cambio de Ministro –el nombramiento del catalán Solé Tura – supuso una nueva definición en las relaciones del ministerio con la Generalidad y, a su vez, un cambio en la cooperación con el resto de las comunidades autónomas.

4.-El protagonismo de las artes plásticas

La Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura cumplió el papel protagonista de los proyectos del Ministerio de Cultura de esta legislatura. La firma del compromiso por parte del Barón Thyssen y el Estado Español para la estancia en nuestro país de la colección privada más importante del mundo, en un principio por un préstamo temporal remunerado, con una periodicidad de diez años, fue uno de los acontecimientos culturales más importantes del final de siglo español. La labor realizada por Miguel Satrústegui, Director General de Bellas Artes, en representación de Javier Solana durante todo el proceso negociador, le convirtieron en el nuevo Subsecretario del Ministerio.

Asimismo, en este período, el Centro de Arte Reina Sofía se convertía en Museo Nacional y se consolidaba al dotársele de una nueva estructura administrativa- como Organismo Autónomo-, de un director y de unos órganos consultivos. No obstante, su inauguración como Museo Nacional, prevista para esta legislatura, quedó postergada para la siguiente por el adelanto electoral.

En este periodo también tuvo lugar el desarrollo la Ley del Patrimonio Histórico Artístico en lo referente al Sistema Español de Museos. Se publicó el Real Decreto 620/1987 de 10 de abril, por el que se aprobaba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

5.- La segunda reforma del Ministerio de Cultura

Entre 1988 y 1989 el Ministerio de Cultura, continuó con el proceso de reformas iniciado en 1985. En esta segunda reforma perdió competencias que aún correspondían al antiguo Ministerio de Cultura y Bienestar Social de 1977. No obstante, la reforma que se produjo en esta legislatura no tuvo parangón con la producida en 1985; fue mucho más liviana, sin grandes cambios estructurales y fue, sobre todo, producto del propio desarrollo de la política cultural estatal.

Con la creación en 1988 del Ministerio de Asuntos Sociales y de la Mujer, los dos organismos autónomos de Juventud y Mujer desaparecieron del organigrama de Cultura. En la misma reforma, el Consejo Superior de Deportes se convirtió en Secretaría de Estado del Ministerio de Educación.

Otra de las razones de la reordenación del Ministerio fue debida a la creación de una Subdirección General de Propiedad Intelectual, dependiente de la Secretaría General Técnica¹¹. Las competencias del Ministerio en lo que concernía al desarrollo y aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 hizo aconsejable la creación de una subdirección.¹²

¹¹ Real Decreto 834/1989 de 7 de julio, del Ministerio de Cultura, por el que se modifica la Estructura Orgánica básica del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos.

¹² Las funciones según el Real Decreto eran:
a/- "Desarrollar las funciones del Departamento relativas a las Entidades de gestión colectiva de derechos de Propiedad Intelectual.

B/ Promover la comunicación del Departamento con los sectores profesionales e industriales de producción y difusión de las obras de creación y proponer las medidas adecuadas para la defensa y protección de propiedad intelectual en España.

C/ Prestar la asistencia técnica que requiera la participación española ante los Organismos Internacionales de Propiedad Intelectual.

Depende de la Subdirección el Registro de Propiedad Intelectual."
BOE 165/1989 de 12/07/1989, p.. 22.152

Asimismo, la aplicación de la otra gran ley aprobada en la legislatura anterior, la ley del PHE, que obligaba a potenciar el desarrollo de la investigación y la información del patrimonio histórico español, aconsejaba cambios en la estructura del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.¹³

Con la reestructuración desaparecieron la Subdirección General de Estudios y Asistencia Técnica y la Subdirección General de Documentación y Publicaciones, que se integraron en la recién creada Subdirección General de Estudios, Documentación y Publicaciones. Asimismo, desaparecieron el Departamento de Monumentos y el Departamento de Arqueología, con nivel orgánico de Subdirección General y el Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, cuyas funciones pasaron al Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Las últimas modificaciones de la nueva estructura orgánica del ministerio afectaron a la Biblioteca Nacional de Préstamo, que quedó suprimida y cuyo personal, medios y funciones pasaron a depender de la Biblioteca Nacional y del Consejo del Libro y Bibliotecas.

6.- La política inversora del 1% cultural.

El desarrollo y la importancia de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 que tuvo en el ámbito de la inversión fue uno de sus principales ejes que vertebraron la política de inversiones del Estado desde 1986. El artículo 68 de la ley establecía que en

¹³ Del Instituto dependen con nivel orgánico de subdirección general tres unidades:
a/ Departamento de Monumentos y Arqueología: "al que corresponde la elaboración y ejecución de los planes para la conservación y restauración de los monumentos, conjuntos histórico y patrimonio arqueológico, así como la cooperación con otras Administraciones Públicas y Entidades Públicas o privadas para el desarrollo de dichos planes y su seguimiento.
B/ Departamento de Bienes Muebles: "al que corresponde la elaboración y ejecución de los planes para la conservación y restauración de los objetos artísticos y los fondos que constituyen el patrimonio documental y bibliográfico, así como la cooperación con otras Administraciones Públicas y entidades Públicas o privada para el desarrollo de dichos planes y su seguimiento.
C/ Departamento de Información e investigación: "al que le corresponde el archivo y sistematización de los trabajos realizados y de la documentación disponible sobre Patrimonio Histórico, la investigación y estudio sobre criterios, métodos y técnicas actualizadas para la restauración y conservación del mismo; así como la formación de técnicos y especialistas que atiendan a los fines del Instituto."

los presupuestos de cada obra pública financiada total o parcialmente por el Estado, se incluyese una partida equivalente al menos de un 1 por ciento de la aportación estatal en la conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español. La medida no sólo parecía, a priori, importante para el Patrimonio, sino que, a posteriori, otros sectores culturales y otros campos, como, por ejemplo la difusión de las artes escénicas y de la música – a través del Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros- se aprovecharon en buena medida de espíritu inversor de esta ley.

El Desarrollo de la Ley del Patrimonio a través del Real Decreto 111/1986 de 10 de enero en sus artículos 58 a 60 establecía que el sistema de aplicación de los fondos resultantes de la consignación del 1 por ciento. Dos formas fundamentales constituían la reserva de dicho porcentaje: por un lado, las administraciones públicas podían transferir la cantidad al Ministerio de Cultura o al Tesoro Público y, asimismo, por otro, tenían potestad para realizar la obra de fomento/conservación del patrimonio por sí mismas, previa consulta al Ministerio de Cultura.

Ya desde el primer año de aplicación de la norma, apreció uno de los problemas que tuvo el ministerio a la hora de aplicar el 1 por ciento. El Ministerio inversor por excelencia, el de Obras Públicas y Urbanismo, no aplicaba el porcentaje a las obras cofinanciadas con la Comunidad Económica Europea. Desde el Ministerio de Cultura se entendía que no existía conflicto alguno de leyes que impidiese el cumplimiento en las obras cofinanciadas con Europa y que precisamente eran éstas las que mayores presupuestos alcanzaban.

El segundo problema de aplicación de esta medida de fomento fue el relativo a la obligación de los organismos públicos de comunicar en los dos primeros meses de 1986 sus presupuestos de obras al Comité de Inversiones Públicas o al Ministerio de Cultura. En realidad, el Ministerio no tenía todo el conocimiento ni el control deseado sobre una parte importante de los presupuestos de la rehabilitación del patrimonio español.

En 1986, en su primer año de aplicación, el Ministerio de Cultura recibió las siguientes transferencias y se produjeron las financiaciones de otros organismos públicos, como consecuencia de la aplicación de la Ley del Patrimonio Histórico Artístico:

Cuadro 1. Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. Año 1986

A/Opción: Transferencia al Ministerio/ Ingreso en el Tesoro Público

Procedencia	Cantidad en pesetas
Ministerio de Obras Públicas	100.700.487
Ministerio de Transportes, Turismo ...	68.048.230
SUBTOTAL	168.748.717

B/ Opción: Inversiones directas de otros departamentos del Estado

Procedencia	Cantidad en pesetas
Plan de Rehabilitación de Teatros	350.000.000
Otras Restauraciones	69.421.907
SUBTOTAL	419.421.907

Resumen 1986

	Cantidad en pesetas
Opción Tranferencias/Ingresos	168.748.717
Opción Financiación Directa	419.421.907
TOTAL	588.170.624

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos del Informe del Ministro de Cultura sobre la consignación y el destino del uno por ciento cultural relativo al año 1986

La valoración del Ministro del cumplimiento de la norma en el primer año de vigencia fue en líneas generales positiva¹⁴, a pesar de que el Ministerio no tenía todos los datos de forma exhaustiva sobre las obras públicas obligadas a consignar el 1 por ciento. Esto impedía planificar las inversiones del patrimonio.

¹⁴ Informe del Ministro de Cultura sobre la consignación y el destino del uno por ciento cultural relativo al año 1986

Cuadro núm.2. Fondos de la medida de fomento del 1 por ciento cultural en 1987.

	Cantidad en pesetas
Transferencias/ Ingresos:	548.000.000
Financiación directa:	476.000.000
Total:	1.024.000.000

Fuente: Ministerio de Cultura

No existían más datos en el Ministerio de Cultura sobre el desglose en el ejercicio de 1987 en cuanto al origen de las transferencias ni tampoco en qué inmuebles se produjeron las inversiones de conservación del patrimonio de las entidades públicas.

Cuadro 3 Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. 1988

A / Opción: Transferencias /Ingresos en el Tesoro Público

Procedencia	Cantidad en pesetas
Ministerio de Obras Públicas	259.586.515
Ministerio de Transportes	125.026.730
Junta del Puerto de Las Palmas	4.945.946
Junta del Puerto de Cartagena	3.201.570
Total	392.760.761

B/ Opción Financiación Directa:

Obra	Cantidad en pesetas
Plan de Rehabilitación de Teatros*	185.508.831
Restauración de fachadas del edificio Del Ministerio de Agricultura y Alimentación**	360.600.000
Otras intervenciones	79.657.776
Total	625.766.609

*Ministerio de Obras Públicas

** Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación

Cuadro núm. 4. Fondos de la medida de fomento del 1 por ciento cultural en 1988

	Cantidad en pesetas
Opción Tranferencias/Ingresos	392.760.761
Opción Financiación Directa	625.766.609
TOTAL	1.018.527.370

En 1987 se elaboró el primer plan del Ministerio en torno al 1 por ciento cultural para 1988. El Plan contemplaba como ámbitos prioritarios las inversiones en:

a) Ampliación de la Colección del CARS. Los créditos ordinarios para la adquisición de obras no son suficientes para la inversión en obras de arte. Así se destinaron 374.500.000 pesetas para incrementar la partida presupuestaria de inversiones para adquisiciones del nuevo Museo Nacional.

b) Otro concepto inversor era el de las inversiones para la elaboración con el inventario de Bienes Inmuebles, en colaboración con las comunidades Autónomas al que se destinó 25.500.000 que completan los 400.000.000 en total de 1988

Cuadro núm 5. Valoración económica de la medida de fomento del 1 por ciento cultural. 1989

A/Opción Financiación Directa

Obra rehabilitada	Cantidad en pesetas
Plan de Rehabilitación de Teatros del Siglo XIX	571.936.678
Rehabilitación Teatro Real	400.000.000
Otras obras MOPU	1.073.013.143
SubTotal MOPU	2.044.949.821
Ministerio Agricultura (resumen)	199.197.359
Ministerio de Economía y Hacienda:	609.541.054
Otros Organismos Públicos	146.311.766
Total:	3.000.000.000

En 1989 se presupuestaron 400 millones en concepto del 1 por ciento cultural y se añadieron 36,6 millones de pesetas en concepto de generación de crédito y se distribuyeron en un 25 por ciento a la conservación preventivas en los Archivos estatales y el resto en restauraciones, gastos generales del Inventario General de Bienes Inmuebles y adquisiciones diversas de los museos estatales.

Para 1989, tal como ocurrió en al año anterior, el Plan de inversiones del 1 por ciento previsto se centró en el equipamiento preventivo de archivos y museos estatales, adquisición de fondos archivísticos, planes específicos de restauración e inversiones relativas al Inventario General de Bienes Muebles.

Gráfico 1. Evolución en la legislatura de la medida de fomento del 1 por ciento:

A/ Opción Financiación Directa de los organismos públicos:



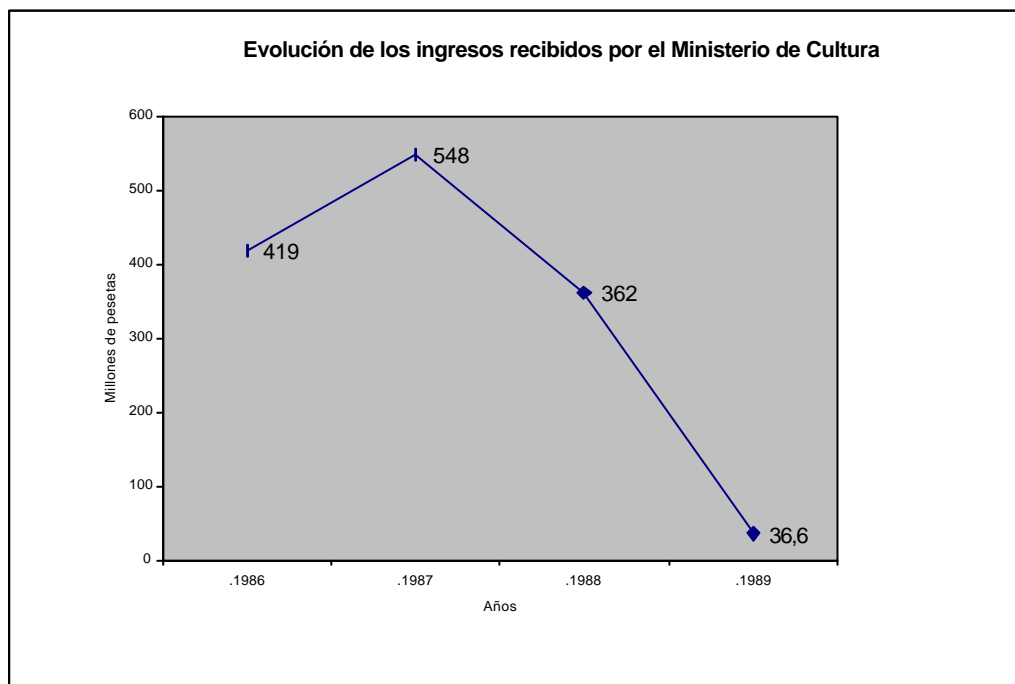
* Fuente: elaboración propia a partir de los datos del informe del Ministro en los años 1986, 1987, 1988 y 1989 del 1 por ciento cultural.

Tal como se observa en el gráfico el incremento en la opción de inversiones de los propios organismos públicos fue notable, muy al contrario de lo que ocurrió con la opción de transferencias/ingresos al Tesoro Público, que posibilitaba al propio Ministerio de Cultura planificar y administrar dichas cantidades en virtud de su política de inversiones – pues entendemos que la decisión del destino de las inversiones era tanto o más importante que la cuantía de ellas-.

Ello venía a confirmar, de algún modo la posición de debilidad del Ministerio de Cultura frente a otros ministros de otros departamentos con un peso mayor en el Gobierno, bien la tesis de la falta de coordinación entre los distintos departamentos del Estado.

Gráfico 2. Evolución en la legislatura de la medida de fomento del 1 por ciento

B/ Opción Transferencias al Ministerio de Cultura /Ingresos al Tesoro Público:



* Fuente: elaboración propia a partir de los datos del informe del Ministro en los años 1986, 1987, 1988 y 1989 del 1 por ciento cultural

7.- El Cambio de Ministro y la remodelación en el equipo de gobierno de cultura

A pesar de la política continuista en líneas generales de Semprún con respecto a la de su predecesor, los cambios en el equipo directivo del Ministerio se produjeron con la llegada del nuevo ministro.

Después de la remodelación no sólo orgánica sino también de casi todos los directores generales y del gabinete del ministro en 1985, las novedades más importantes que se produjeron en esta legislatura fue el cambio de responsabilidades de Miguel Satrústegui, que cesó como Secretario General Técnico¹⁵ para ocuparse de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos y posteriormente ser nombrado Subsecretario del Ministerio. Dionisio Hernández Gil, hasta entonces Director General, pasó a responsabilizarse de la dirección del recién creado Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. También se produjo el nombramiento de Arsenio Lope Huerta –ex Alcalde de Alcalá de Henares- como nuevo Director de Cooperación Cultural¹⁶. Fue cesado por Semprún en septiembre del 1988, cuando formó su nuevo equipo directivo.

La configuración del equipo directivo de Semprún comenzó en septiembre de 1988 con los nombramientos de Enrique Balmaseda como Secretario General Técnico del Ministerio¹⁷. Los ceses más relevantes fueron los de Juan Miguel Hernández León¹⁸, Fernando Méndez-Leite como Director General de ICAA¹⁹ por la política continuista de su antecesora, Pilar Miró y Miguel Satrústegui²⁰ como Subsecretario del Departamento,

¹⁵ Real Decreto del Ministerio de Cultura 1927/1986 de 19 septiembre.

-Real Decreto 1928/1986 de 19 de septiembre, del Ministerio de Cultura, por el que se cesa a Dionisio Hernández Gil como Director General de Bellas Artes y Archivos.

-Real Decreto 1930/1986 de 19 de septiembre, del Ministerio de Cultura, por el que se nombra a don Miguel Satrústegui Director General de Bellas Artes.

-Real Decreto 1931/1986 de 19 de septiembre, del Ministerio de Cultura, por el que se nombra a Dionisio Hernández Gil, Director del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

¹⁶ Real Decreto 225/1987 de 20 de febrero del Ministerio de Cultura por el que se nombra Director General de Cooperación Cultural a don Arsenio Lope Huerta.

¹⁷ Real Decreto 974/1988 de 9 de septiembre del Ministerio de Cultura.

¹⁸ Real Decreto 1493/1988 de 9 de diciembre del Ministerio de Cultura.

¹⁹ Real Decreto 1507/1988 de 16 de diciembre del Ministerio de Cultura.

²⁰ Real Decreto 820/1989 de 7 de julio del Ministerio de Cultura.

a petición propia, pero presionado por la polémica con la Generalidad de Cataluña sobre los asuntos del legado de Salvador Dalí y la conformación del Centro de Arte Reina Sofía como Museo Nacional. Fue sustituido por José Manuel Garrido, el único Director General del INAEM que aún continuaba desde los primeros nombramientos de Javier Solana en 1982.

El Equipo directivo del ministerio queda reformado, el 14 de julio de 1989 cuando fue nombrado Adolfo Marsillach director del INAEM, que sustituía a Manuel Garrido y dejaba, a su vez, su responsabilidad como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

9.-La crítica a la política cultural de lo fastuoso

La crítica a la política cultural del gobierno socialista comenzó a fraguarse en el segundo gobierno socialista. Tras cuatro primeros años de gobierno, la ausencia de críticas y el escaso control parlamentario a la política cultural del Gobierno provenían desde los propios sectores culturales y artísticos, desde los agentes, artistas, creadores y personal docente de las artes. Aunque era evidente que algo había cambiado en la vida cultural de los españoles desde primeros de los ochenta y que la participación en las actividades y consumos culturales de los españoles crecía²¹, la formación cultural de los individuos era una reivindicación que procedía del sector de la música, las artes plásticas era algo que estaba fallando. El pintor Antonio Saura enjuiciaba de manera crítica el *boom* de las grandes exposiciones que tenían lugar en Madrid en este periodo –la de Velázquez en el Museo del Prado marcó un récord en visitas y compras del catálogo de la exposición-:

“vemos cómo el gobierno se plantea toda una política de recuperación del pasado, de aquello que no tuvimos aquí durante 40 años, de repente nos viene todo encima. Y ves las colas de la gente ante las exposiciones y es conmovedor, pero escuchas los comentarios y te das cuenta de que esa gente no está preparada para percibir todo eso. En España hay ahora una gran indigestión cultural, que dura ya 10 años, en la cual todo queda en el terreno de lo superficial.”²²

²¹.Ministerio de Cultura. *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. op. cit

²² *El País*, 27/9/1989. p. 38

Estas aglomeraciones de las exposiciones de los grandes museos españoles y la situación que describía el pintor eran trasladables, por ejemplo a las del nuevo Auditorio de Madrid y la situación de la formación musical española a escala profesional y a escala de aficionado. Mientras que la Orquesta Nacional de España permanecía más de un año sin director artístico, tras la marcha de Jesús López Cobos, y continuaba aún sin cubrir al menos veinticinco plazas por falta de profesionales españoles de calidad, la enseñanza musical no se abordará hasta bien entrada la década de los noventa con la introducción de la LOGSE en las enseñanzas artísticas y su valiosa aportación en lo relativo a la formación de los aficionados.

La situación de las bibliotecas españolas en 1989, tras siete años de gobiernos socialista y siendo ésta una competencia compartida y concurrente con las Comunidades Autónomas y los ayuntamientos, seguía siendo calificada desde el propio ministerio de lamentable. Tanto el ratio de bibliotecas/habitante como la de libros/habitante seguían siendo, según un estudio del mismo año de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio, muy inferiores al resto de los países de la Comunidad Europea.

9.- Los Sectores Culturales:

9.1 Libro y bibliotecas:

9.1.1 Las ayudas a la creación literaria no presentaron grandes novedades en esta legislatura. En 1986 la Dirección General del Libro y Bibliotecas establecían nuevas ayudas para escritores “sin que puedan mantenerse en ejercicios sucesivos”²³. Esta ayuda era una especie de servicio social para autores que no sobrepasaran de una cantidad determinada de ingresos anuales. El resto de las ayudas que se consolidaron

²³Orden 24 de julio de 1986 del Ministerio de Cultura por la que se establecen ayudas para escritores en el presente año. BOE Núm. 180/1985 del 29/07/1986. p. 26.971

durante la legislatura anterior continuaban con un incremento mayor en las dotaciones, para compensar el efecto inflacionista.

9.1.2 política de fomento del libro

A/ El IVA en el libro. La aspiración por parte del sector del libro en general de la rebaja o la eliminación del IVA seguían siendo una de las demandas más importantes hacia el Ministerio de Cultura –siendo responsable de ello el de Economía-. Como ocurría desde 1985 el Ministerio de Cultura apoyaba al sector. Sin embargo, la decisión dependía del Ministerio de Economía y Hacienda. Incluso desde el Grupo socialista en el parlamento se apoyaba al sector editorial.

Aunque a finales de 1986 se anunció en el Senado una reducción del IVA en la Ley de Presupuestos de 1987, la reducción del impuesto era una quimera y no se produjo hasta la siguiente legislatura. El problema se remontaba a las primeras negociaciones del ingreso de España en la CEE. Solana se amparaba en que la negociación del sector del libro en la Comunidad Europea ya estaba cerrada cuando llegó el PSOE al gobierno en 1982.

El IVA del libro, que en España es el mismo que grava a los artículos de primera necesidad como el pan o la leche, ocupó uno de los temas principales en la agenda de las reuniones de la comisión de ministros de cultura de la Comunidad Europea celebrada en Madrid, con motivo de la presidencia española en el primer semestre de 1989. En Europa existía una amalgama de tipos que iban desde Gran Bretaña que no aplicaba el impuesto, a Dinamarca con un 22 por ciento con el objetivo de aplicar el IVA más bajo posible en todos los países. La homogeneidad en el impuesto en los países comunitarios, pretensión de los ministros de cultura, se convirtió en un objetivo de difícil consenso.

La legislatura acababa con las declaraciones de buenas intenciones por parte del Ministerio de bajar el tipo a cero, pero sin que el 6% de la tasa de compra del libro hubiera desaparecido. La llegada de Semprún, con toda la carga simbólica de su pasado político y prestigio internacional como escritor, no supuso un cambio con respecto a la

legislatura anterior que satisficiera las demandas del sector. Las ediciones del Libro de los años 1988 y 1989 sólo sirvieron para que esta demanda del sector llegase en primera instancia al ministro de cultura. Cabe señalar que esta reiterada demanda es más simbólica de efectiva en los hábitos de lectura.

B/ Crisis de las librerías. Otro de los problemas surgidos en esta legislatura fue el de la crisis de las librerías como espacio natural de la venta del libro. La apertura de los grandes supermercados culturales es un fenómeno mundial que en esta legislatura alcanza una realidad tangible en las grandes ciudades españolas. El cambio en los hábitos de compra comenzaba a desplazarse hacia los grandes almacenes. Acciones ministeriales tales como la del precio fijo del libro no paliaban este fenómeno social, con un importante descenso del número de librerías, al perder una gran parte del león de la venta²⁴, sobre todo de los libros de rápida rotación.

C/ El pacto del libro. El 20 de abril²⁵ de 1987 se publicó en el Boletín Oficial del Estado el anuncio de la creación de la Comisión Mixta Asesora del Libro. Entre los motivos de la constitución de la comisión se subrayaba la importancia del sector de libro en su vertiente económica, industrial y comercial. Era precisamente por su interdisciplinariedad por lo que hacía contar con el concurso de otros departamentos públicos y con el asesoramiento de los diferentes sectores del libro.

La Comisión se creó como órgano colegiado de asistencia y asesoramiento a la Subsecretaría del Ministerio de Cultura.

Sus funciones fueron:

- 1.- Estudiar la situación y los problemas de la industria y comercio del libro.
- 2.- Formular propuestas sobre cuestiones generales o específicas sobre la orientación de la política del libro en las áreas de edición, producción y comercio del libro.

²⁴ En Francia este fenómeno en 1989 ya alcanzaba uno de sus hitos importantes con la inauguración del Virgin Megastore en los Campos Elíseos, y la red de FNAC en las grandes ciudades francesas. En España esta situación se da pocos años más tarde; a finales de los ochenta la cadena VIP'S en Madrid y Tocs en Barcelona cambiaban el escenario de la venta de libros en ambas ciudades. Véase además un análisis más completo en la parte segunda de la investigación, el epígrafe dedicado a la Intervención del Estado en los fallos del mercado.

²⁵ Orden de 20 de abril de 1987 del Ministerio de Cultura por la que se crea la Comisión Mixta Asesora del Libro.

- 3.- Asesorar e informar en el ámbito de la competencia, sobre asuntos que le sean sometidos por la Administración.

La comisión estaba compuesta por representantes del Ministerio de Cultura, los Directores Generales de los Ministerios de Exteriores, Comercio, Industria y representantes de editores, del sector de las artes gráficas, distribuidores y librerías.

Desde mediados del 1986 un grupo de editores mantuvo entrevistas con representantes del Ministerio con el objetivo de coordinar un plan de fomento del libro que abordara la nueva situación de este sector fruto de dos cambios exteriores fundamentales: por un lado, la entrada ese mismo año en la Comunidad Europea, que obligaba a ajustar las ayudas del ministerio dentro la política comunitaria del libro. Por otro, la crisis económica latinoamericana que afectaba a la exportación del libro. La comisión asesora se constituyó con el fin de dar una nueva orientación a la política de fomento y ayuda al sector del libro.

El plan, fruto de la comisión asesora y con una periodicidad cuatrienal, trataba de recuperar el mercado exterior, potenciar el interior y conseguir que la producción y comercialización del libro se abriese a las nuevas tecnologías, al tiempo que procuraba posibilitar aquellos proyectos más innovadores, incluido el de nuevos autores y mercados. Desde hacía más de cinco años la administración y el sector del libro habían intentado, sin éxito aparente, poner en marcha un conjunto articulado de medidas que permitiera recuperar el dinamismo y el carácter expansionista que caracterizó a la industria de la edición y el comercio del libro durante gran parte de los sesenta y los setenta.

El 27 de mayo de 1988 fue aprobado el Plan de Fomento del Libro con un apoyo público y aportaciones privadas por un total de 21.300 millones de pesetas: El plan se desarrolló entre 1988 y 1991. Del presupuesto, cerca de 6.000 se concedieron para la renovación tecnológica de las empresas en forma de créditos a bajo interés a través del Banco de Crédito Industrial. Las ayudas públicas se canalizaron a través de diferentes instituciones: Ministerio de Educación, Ministerio de Industria, Ministerio de Economía de

Hacienda, Ministerio de Trabajo y Ministerio de Cultura y el Instituto de Comercio Exterior. El INEM aportó 1.000 millones para formación profesional. El Ministerio de Cultura dotó con 3.800 millones para renovación tecnológica, edición de primeras obras, e informatización. El sector privado, según el acuerdo invirtió 16.300 millones de pesetas.

D/ Una de las funciones más importantes del desaparecido INLE en la legislatura anterior que quedaba por reorganizar era la agencia del ISBN que en 1987 pasó a depender del Centro del Libro y de la Lectura²⁶.

9.1.3 Bibliotecas

A/ La Biblioteca Nacional continuó siendo en esta legislatura un vestigio del pasado franquista. El anuncio de la reforma contemplada en las últimas acciones de gobierno de la legislatura anterior no llegó por ejemplo a la Fonoteca Nacional, servicio dependiente de la Biblioteca Nacional, que en el inicio de esta legislatura todavía permanecía cerrada tras doce años desde que se construyeron sus instalaciones.

Al margen de ello, la Biblioteca Nacional comenzaba a dar las primeras muestras para configurarse en un centro de investigación. Se publicaron las normas que regulan su acceso,²⁷ aunque éstas ya se venían aplicando desde finales de la legislatura anterior. Con la publicación de la norma se pretendía que la Biblioteca Nacional dejase de ser utilizada como biblioteca de lectura, sobre todo por los estudiantes.

Los cambios en infraestructuras y personal comenzaron a aparecer, tras una legislatura perdida: las obras de remodelación de la sede se iniciaron a mediados de 1988; en 1989 trabajaban en la Biblioteca alrededor de 600 personas, cifra considerablemente mayor que en los inicios de 1983, pero todavía escasa si se la compara con su potencial y la importancia de sus fondos.

²⁶ Orden 25 de marzo de 1987 por la que se regula la Agencia Española del ISBN (Sistema Internacional de Numeración de Libros). Esta agencia, en la mayor parte de los países del mundo depende de la iniciativa privada del sector, mientras que en España es el Ministerio de cultura quien asume la responsabilidad.

²⁷ Orden de 11 de abril de 1988 del Ministerio de Cultura por la que se establecen las normas de acceso a la Biblioteca Nacional.

B/ Consolidación del desarrollo de la Ley del Patrimonio en lo relativo a Bibliotecas Públicas del Estado y el Sistema Español de Bibliotecas con la publicación en mayo de 1989²⁸ de la normativa. El Reglamento tenía como fin establecer, en primer lugar, las normas comunes de funcionamiento de las bibliotecas de titularidad estatal y, en segundo lugar, sistematizar la comunicación y cooperación entre las mismas. En el Real Decreto, en su título primero se establecía la normativa de tratamientos administrativos y técnico de los fondos; las funciones de dirección y las áreas básicas de trabajo; las condiciones de acceso para el público y se determinan unos mínimos servicios que debe ofrecer a los usuarios. En segundo lugar, en el Título Segundo, se constituía el Sistema Español de Bibliotecas, como un instrumento de cooperación bibliotecaria, en el que asimismo se contemplaba la posibilidad de que otras instituciones públicas o privadas se incorporasen al sistema mediante Convenio con el Ministerio. En el decreto se configuraba la Biblioteca Nacional como cabecera del sistema y se establecía el Consejo Coordinador de Bibliotecas, órgano colegiado adscrito al Ministerio de Cultura integrado por directores de bibliotecas públicas del Estado, universitarias, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de las Reales Academias y de las Comunidades Autónomas. Sus funciones eran las de informar sobre tratamientos técnicos de los fondos y catálogos, informar de los programas de cooperación interbibliotecaria y otras medidas que se consideren oportunas. Pero estas previsiones e instituciones no llegaron a hacerse operativas.

C/ Los índices españoles bibliotecarios continuaban al final de esta legislatura en los últimos lugares de Europa. La Red bibliotecaria y las infraestructuras básicas de bibliotecas a finales de la legislatura seguían la misma línea que la pretendida “cabecera del sistema”. Un informe no publicado del Ministerio que databa de 1989 sobre la situación de las bibliotecas en España calificaba a éstas de “lamentable”. En él aparecían cifras tales como los 0,53 libros por habitante en las bibliotecas públicas españolas, cifra que situaba a España en el último lugar de los países europeos, si se

²⁸ Real Decreto 582/1989 de 19 de mayo, del Ministerio de Cultura, por el que se aprueba el Reglamento de Bibliotecas Públicas del Estado y del Sistema Español de Bibliotecas. No obstante, poco o casi nada de lo reglamentado tuvo un reflejo en la realidad bibliotecaria. Las Comunidades Autónomas, a quienes corresponde la gestión no facilitaron los propósitos de este reglamento.

exceptúa a Grecia. La creación por parte de los ayuntamientos --obligados a partir de 1985 de la nueva Ley de Bases de Régimen Local a la creación de bibliotecas en los municipios con una población superior a 3.000 habitantes-- de nuevas bibliotecas no fue suficiente para paliar la situación dramática de inicios de los ochenta.

Según el informe, aunque la progresión en la construcción de nuevas bibliotecas en la década de los ochenta era creciente, el Ministerio ofrecía una cifra ideal de 9.000 bibliotecas populares, es decir, 6.000 más de las que existían.

La distribución territorial mostraba que Cataluña era la Comunidad Autónoma que disponía de un mayor número de centros populares --456 bibliotecas--.

A finales de la legislatura El Ministerio había construido o renovado desde 1983 las Bibliotecas Públicas del Estado de Huesca, Castellón, Palencia, Lugo, Oviedo, Pontevedra, Logroño, Albacete, Mahón y Madrid con una inversión total de 2.840 millones. En 1989 fueron inauguradas las de Valladolid y Zaragoza. Estaban en obras las de Granada, Orihuela, Gijón, Melilla y Salamanca. Pese a la importante inversión, era evidente que el Plan de Inversiones de Bibliotecas del Ministerio resultaba insuficiente para cubrir las necesidades existentes y el objetivo del Plan de Bibliotecas del Ministerio no pretendía más que invertir en una biblioteca, cabecera de la zona, por cada provincia española. En el informe, el Ministerio esperaba cubrir en 1995 la red bibliotecaria con la presencia de al menos una biblioteca de titularidad estatal en todas las capitales de provincias del país. La concurrencia por parte de las tres administraciones públicas -- la estatal, y sobre todo, la autonómica y la local- en la construcción de bibliotecas no tenía la celeridad que la población española necesitaba a inicios de los noventa.

9.2 El cine y audiovisual

Uno de las últimas medidas del *Decreto Miró* fue el incremento de los fondos destinados a los exhibidores españoles con el objetivo de modernizar las salas. Con fecha 26 de diciembre el Ministerio publicó en el Boletín Oficial del Estado la Orden de ayudas para

salas cinematográficas, una convocatoria para la concesión de subvenciones a empresas de exhibición cinematográfica, cuyo importe ascendía a 187.075.744 pesetas con objetivo de la modernización de elementos técnicos de proyección y sonido, con exclusión de las salas X. Esta medida, según los productores, no era la que más necesitaba el sector del cine, sino aquella que acabase con el fraude de la taquilla. Como ocurría en el caso del IVA en el sector del libro, esta medida no era competencia exclusiva del Ministerio de Cultura sino del de Ministerio de Hacienda.

Otra de las medidas novedosas en esta legislatura en la acción de promoción del cine español fue la potenciación del mercado exterior del cine español a través de la convocatoria de subvenciones para la distribución de películas en el extranjero²⁹, con un máximo de 100 millones de pesetas de toda la partida presupuestaria. Las subvenciones eran solicitadas y, en su caso, concedidas a empresas extranjeras de distribución que tuvieran los derechos de distribución de una película española en el extranjero.

A/ La crisis del Decreto Miró. En Febrero de 1987³⁰ comenzaron a pronunciarse colectivos de distintos profesionales del sector del cine. Así, se hizo público un manifiesto en el que un centenar de firmas rechazaban el actual sistema de ayuda al cine español.

Sin embargo, y a pesar del apoyo, sobre todo por parte de actores y directores no ocultaba algunos de los efectos perversos de dicho decreto. Uno de ellos era el del ascenso vertiginoso y sin razón aparente de los presupuestos de producción de las películas. Según datos de las subvenciones otorgadas por el Ministerio entre 1984 y 1989 el coste de las películas se había duplicado en los últimos cuatro años. Las ayudas económicas en forma de subvenciones anticipadas, las más importantes en cuanto a dotación económica de las subvenciones ministeriales, era una de las razones principales de este encarecimiento.

²⁹ Resolución de 29 de abril de 1987 del ICAA, por la que se convocan subvenciones para la distribución de películas en el extranjero.

³⁰ *El País* 4/2/1987. p. 24

Otras de las razones que precipitaron el cambio del *decreto Miró* provenía de los tribunales superiores de justicia. En el otoño de 1987, el Tribunal Supremo declaraba nula la orden ministerial de 1984³¹ que regulaba la subvención de filmes: La sala tercera del Tribunal Supremo dictó una sentencia en la que anulaba “por no ser conforme a derecho” la Orden Ministerial de mayo de 1984 que desarrollada el *Decreto Miró* sobre calificación de películas y subvenciones. La sentencia daba a entender que eran nulos todos los actos basado en la citada Orden y, por tanto, quedaban invalidadas formalmente las subvenciones dadas al cine español desde 1984. La sentencia del Supremo aceptaba el recurso presentado por la Asociación Española de Productores Cinematográficos (AEPC), que también agrupaba a algunos productores de filmes. Esta asociación había presentado el recurso en 1984. La sentencia se fundamentaba en que, tras la entrada de España en la CE, y que siendo uno de los caracteres esenciales del Estado español el de un Estado democrático, en lógica consecuencia, se imponía la participación ciudadana en la construcción de las políticas de fomento.

Ello no afectaba a los beneficiarios de las subvenciones, que tenían un derecho adquirido aunque defectuoso formalmente. La irregularidad, según el tribunal, había sido cometida por la administración no por los subvencionados, por lo que, si bien se anulaba de pleno derecho la subvención, las subvenciones otorgadas por el Ministerio hasta la fecha tenían un carácter irreversible.

Otro recurso presentando ante el Tribunal Supremo en contra del *Decreto Miró* fue el recurso contencioso-administrativo presentado por la Federación Española de Asociaciones y Gremios de Distribuidores de Películas Cinematográficas, recurso que fue desestimado. El Tribunal Supremo consideraba conforme a derecho la ley en lo

³¹ Orden 7 de agosto de 1987 del Ministerio de Cultura por la que se dispone el cumplimiento de la sentencia dictada por la Sala Tercera del Tribunal Supremo en el recurso contencioso-administrativo número 307.306, interpuesto por la Federación de Entidades de Empresarios de Cine de España. El fallo de la sentencia es textualmente el siguiente: “Que se considera admisible el presente recurso interpuesto por la Federación de entidades de Empresarios de Cine de España contra la Orden del Ministerio de Cultura de 14 de mayo de 1984, cuyos artículos 48 y 49 de conformidad con lo solicitado en la demanda, debemos anular como anulamos por ser contrarios a Derecho, dejándolos sin efecto”.

referido al sector de la distribución.³² No obstante, este colectivo presentó una reclamación a la CEE para que anulara el *Decreto Miró* por considerar que incumplía el Tratado de Roma.

Las críticas al Decreto también provenían de las instituciones europeas. En Julio de 1988 la CEE instaba a España a modificar el régimen de subvenciones al cine³³. La Ley *Miró* contravenía la legislación cinematográfica comunitaria en lo relativo al porcentaje de técnicos españoles necesarios para que la película fuera catalogada como europea. La institución europea consideraba excesivas la normativa española en cuanto a la concesión de la nacionalidad española de sus realizadores y de la mayoría de su equipo técnico.

A pesar de las críticas al *Decreto Miro*, desde distintos frentes del cine, dicha oposición no consiguió cohesionar el sector cinematográfico. A finales de 1987 la Federación de Exhibidores denunciaba en el Ministerio de Hacienda a la Federación de Distribuidores Cinematográficos. Ambos colectivos no se ponían de acuerdo en cuanto al período de pago de las películas distribuidas.

Durante 1988 la tarea del sustituto de Pilar Miró al frente del ICAA, Fernando Méndez Leite, fue la de preparar una nueva normativa de fomento del cine y del audiovisual que sustituyese al *Decreto Miró*. Sus premisas para dicho cambio eran continuistas con respecto a las de su predecesora. Uno de sus objetivos era doblar el número de

³² Orden de 9 de Febrero de 1988 por la que se dispone el cumplimiento de la sentencia dictada por la Sala Tercera del Tribunal Supremo, en recurso contencioso-administrativo número 307.410/1984, interpuesto por la Federación Española de Asociaciones y Gremios de Distribuidores de Películas Cinematográficas. En la disposición derogatoria de la Orden queda derogado el Real Decreto 3304/1983 de 28 de diciembre sobre Protección a la Cinematografía Española (Decreto Miró). Asimismo quedaba suprimida la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas, regulada por el Real Decreto 1067/1983 de 27 de abril.

³³ La influencia de las instituciones europeas en el cine comienza a ser patente a partir de 1988, año Europeo del cine y la televisión. La CEE y el Consejo de Europa organizan en septiembre de ese mismo año una cumbre sobre el cine y el audiovisual en Europa que tuvo lugar en Grecia. De este encuentro salió un documento conocido como Declaración de Delfos y Carta del Audiovisual Europeo. Algunas líneas del documento son suficientemente ilustrativas acerca de la preocupación europea sobre este importante sector cultural y la necesidad de coordinación y cooperación entre todos los países: "Se necesita un esfuerzo solidario de los gobiernos de todos los países europeos para sostener el desarrollo de la industria de la producción cinematográfica y televisiva en los países más débiles del continente desde el punto de vista económico." Asimismo, la obligada participación del Estado en apoyo a la producción nacional de filmes: "corresponde a los poderes públicos en cada país europeo, favorecer la creación con diversidad de fuentes de financiación así como apoyar la producción independiente". Y al apoyo de los exhibidores: "Las obras cinematográficas están destinadas, ante todo, a la explotación en sala. Por tanto, el público tiene derecho a verlas en estas mismas salas. Las leyes y reglamento europeos establecerán un orden cronológico que garantice y refuerce la difusión de la obra cinematográfica de en las salas de cine".

proyectos subvencionados, que en 1988 fueron, un total de 52 . Es evidente que la cifra de los 2.500 millones de protección al cine para ese año tenían que ser sensiblemente aumentados en los siguientes presupuestos. No obstante, la entrada de Semprún en el ejecutivo marcó un antes y un después de la política cinematográfica pues a los pocos meses de tomar posesión cesaba a Méndez Leite. Las acusaciones del nuevo ministro de cultura a la gestión de los dos directores generales de la etapa de Solana son explícitas: “Era un decreto hecho por una directora de cine y solo para directores de cine; no para fomentar la industria”³⁴. Leite sería sustituido por alguien que no hiciera películas para “no caer en presiones y en corporativismos”.³⁵ El nuevo director del ICCA nombrado por Semprún fue el crítico cinematográfico Miguel Marías.

B/ El Decreto Semprún. Desde el cese de Leite hasta la publicación de la nueva normativa –tres meses antes de las elecciones generales-, el sector del cine español vivía en un compás de espera y una gran incertidumbre por lo sensible de este sector a cualquier cambio en la normativa de fomento. De hecho, durante la primera comparecencia del nuevo ministro de Cultura en el Pleno del Congreso de los Diputados, las subvenciones al cine ocuparon una gran parte de su discurso que se caracteriza por un talante liberalizador en cuanto al papel de la financiación del Estado en la producción de películas.

En marzo de 1989 el Ministerio ya disponía de un proyecto legislativo para ser consultado por los distintos sectores del cine español. Al poco tiempo de comenzar su discusión aparecían las primeras críticas encabezadas por el propio ex -director del ICAA, “el nuevo decreto se parece al anterior, con una concepción a la baja de las subvenciones y mantendrá la paralización de la producción de los últimos meses”³⁶.

Antonio Jiménez Rico, presidente de la recién creada Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España criticaba el nuevo proyecto ya que...

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *El País*, 13/12/1988. p. 38

³⁶ *El País*, 17/3/1989 p.42

“la filosofía del decreto es suspender un sistema de financiación de películas inmediata por otro sistema a largo plazo, lo que provocará la paralización de la producción y deja sin concretar las medidas en el futuro”.³⁷

Asimismo subrayaba la cortedad de miras del *anteproyecto*:

“Al no regularizar el mercado, pues el control de taquilla no existe, ni se persigue la piratería en video, ningún productor controla lo que produce su película y, además la compra de los derechos de antena por RTVE, que no significa una subvención, está también paralizada.”³⁸

En cuanto a la financiación de los proyectos cinematográficos manifestaba que los presupuestos de éste y de los años anteriores “se han demostrado insuficientes en estos años”³⁹.

El productor Luis Megino declaraba como portavoz del sector de la producción que...

“toda la profesión ha entendido que el borrador del decreto Semprún es jurídicamente penoso, denota ignorancia sobre economía cinematográfica y políticamente es regresivo. Pero aunque hubiera sido bueno en estos aspectos, sería inútil, porque lo que hace falta al cine español no es un decreto de este tipo sino una legislación global para toda la industria”.⁴⁰

A lo largo de 1989 se fueron sucediendo las críticas al anteproyecto. Una de las consecuencias de esta situación fue la constitución del Comité Unitario Interprofesional de la Cinematografía y del Audiovisual (CUICA) que se convirtió en un elemento negociador de gran importancia en el *Decreto Semprún*.

Aunque la polémica auguraba un lento proceso negociador y por tanto un retraso en la aprobación de la nueva normativa del cine, el 10 de junio de 1989 Cultura remitía a los sectores de la industria el anteproyecto de ley. Posteriormente, el anteproyecto de decreto fue remitido al Consejo de Estado y para su homologación con la legislación comunitaria, al organismo correspondiente de la CE.

³⁷ *El País*, 1/4/1989. P. 28

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

El Comité Unitario Interprofesional del cine (CUICA), que representaba a la totalidad de los subsectores de la industria cinematográfica, ya había enviado al ministro un informe en el que se exponían algunos datos indicativos de la extrema gravedad de la situación por la que atravesaba el mercado audiovisual español. El fraude del video y la piratería seguían siendo uno de los problemas más importantes -además del fraude de taquilla- del sector audiovisual español. En el nuevo anteproyecto ministerial no figuraban medidas para atajarlos. En junio de 1989 el CUICA rechazaba en una nota pública enviada a la prensa y al ministerio el *decreto Semprún*. Lo juzgaba muy negativamente porque el Ministro de Cultura ignoraba los argumentos del comité

El compás de espera en la creación de la nueva normativa y la desconfianza del sector del cine hacia el nuevo ministro podían objetivarse en la cifras de producción española en los primeros meses de 1989: El paro en el cine español era evidente y llegaba al 80% en los primeros seis meses de ese año. En este tiempo, se habían realizado siete películas en todo el territorio nacional. El CUICA anunciaba una respuesta firme ante esta situación de profundización de la crisis cinematográfica en España.

Pocos días antes de que finalmente fuera publicado el decreto, tras su aprobación en el Consejo de Ministros, la crítica a la nueva normativa del cine provenía de la mismísima Pilar Miró ⁴¹ que en el Festival de cine de San Sebastián consideraba *terrible* para el cine el *Decreto Semprún*. En cuanto al acuerdo entre el Ministerio y RTVE, que Semprún había presentado días antes como una novedad, lo calificaba como....

“una parodia. Se firma un convenio sobre un dinero y unas bases que ya existen, al mismo tiempo que se están parando en Televisión los diversos proyectos aprobados con la excusa de que yo dejé excesivo volumen de producción en marcha. En 1989 ya había presupuestado 14.000 millones destinados a producción ajena”.⁴²

En cuanto a los derroteros y consecuencias que ha tenido “su” decreto, Miró manifestaba que el decreto de 1983 era mejorable pero no de la forma tan lamentable que se estaba

El País, 4./1989. p.21

⁴² *Ibid.*

realizando y consideraba que los 2.500 millones de ayudas en Europa eran considerados “migajas”⁴³.

A pesar del torrente de críticas, en agosto de 1989 se publicó la nueva normativa de ayudas a la cinematografía.⁴⁴ Se trataba, junto con la Ley de Propiedad Intelectual, aprobada poco antes, de la segunda norma de importancia aprobada en la segunda legislatura socialista. Los motivos que se esbozaron en el preámbulo de la norma parecían ser los causantes del cambio de la normativa de fomento del cine español:

- 1.- El profundo cambio ocurrido en los últimos años en la producción y difusión del cine europeo.
- 2.- En el ámbito de la producción se pretendía fomentar la inversión privada, reducir el intervencionismo estatal y fortalecer la estructura financiera del sector.
- 3.- No se consideraba pertinente cambiar las subvenciones a la distribución y a la exhibición.

En cuanto a las ayudas para la producción de largometrajes: se mantenían las ayudas sobre proyecto y las ayudas complementarias a películas de especial calidad. La novedad aparecía en las ayudas para la conservación de películas.

Asimismo, no se producían modificaciones importantes en las ayudas a la producción de cortometrajes, ayudas selectivas a la exhibición y las ayudas para la organización y participación en Festivales y Certámenes y se incrementaba la dotación presupuestaria para las ayudas de proyectos a cortometrajes que se habían convocado en 1988 por primera vez.

Otra de las novedades de la normativa consistieron en las ayudas selectivas a la distribución: ayudas para subvencionar el coste del tiraje de copias, el subtítulo y los

⁴³ A este respecto habría que aportar como ilustrativo de estas declaraciones que la cifra que se dedicaban al apoyo directo del Ministerio de Cultura al cine en Francia en ese mismo año rondaban los 20.000 millones de pesetas, significativamente mayores que los 2.500 de los presupuestos del Ministerio de Cultura español.

⁴⁴ Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, del Ministerio de Cultura, de Ayudas a la Cinematografía.

gastos de publicidad necesarios para la distribución y también las ayudas a la creación de guiones.

Los órganos asesores⁴⁵, tan polémicos en la gestión de Miró, para la asistencia técnica en la decisión de los proyectos cinematográficos susceptibles de ser subvencionados, eran:

- -El Comité Asesor de Ayudas a la Distribución: Hasta un máximo de seis miembros, dos de ellos nombrados por el Ministro a propuesta de las asociaciones profesionales representativas del sector de la distribución.
- -El Jurado de Ayudas Complementarias a Películas de Especial Calidad. De siete a diez vocales, designados por el Director General del ICAA "entre personas de reconocido prestigio en el sector cinematográfico".⁴⁶
- -El Jurado de Ayudas a la Creación de Guiones: constituido por un mínimo de cinco y un máximo de siete vocales, uno de ellos a propuesta de las Asociaciones de Guionistas.

Según el *Informe del Cine* los cambios fundamentales que introdujo esta normativa fueron básicamente:

- "Las ayudas automáticas se mantienen en el 15% de taquilla, pero devengadas en un plazo de dos años.
- -En el cálculo del coste de la películas y de los topes de subvención se excluyen las aportaciones de cualquier otra administración, entidad o empresa pública.
- -Las subvenciones anticipadas se mantienen, pero si no se percibe la subvención automática se incrementa en un 25 % del bruto de la taquilla para amortización o en una cantidad equivalente al 33% de la inversión del productor si la película recauda en dos primeros años de exhibición 50 millones de pesetas.
- -Las subvenciones por especial calidad se establecen en premios en metálico en cuantía y número fijo (10 ayudas por un total de 30 millones de pesetas).
- -Las coproducciones pueden acceder a las subvenciones sobre proyecto."⁴⁷

⁴⁵ Se establecían ya en el comienzo de la siguiente legislatura. No obstante, de forma excepcional, lo incluimos en ésta por mantener una coherencia en el desarrollo del epígrafe. No hay que olvidar que las elecciones se adelantaron y muchos de los proyectos forjados en esta legislatura ya se produjeron en la siguiente. Desarrollo del Real Decreto 1282/1989 a través de la Orden del Ministerio de Cultura de 12 de marzo de 1990, el RD 12828/1989, de 28 de agosto, de ayudas a la cinematografía.

⁴⁶ *Ibid.* BOE núm 66/1990. 17/3/1990. pag. 7.643.

⁴⁷ Ministerio de Cultura: *El informe del cine*, op. cit. p.210

En Octubre de 1989, en pleno mes de elecciones generales, se acordaron las bases para una nueva relación entre los responsables del sector cinematográfico y los del Ministerio de Cultura, que se mantendrán en la legislatura siguiente. Así, se creó un equipo de trabajo integrado por representantes de distintos departamentos ministeriales con el objetivo de diseñar un marco jurídico que propiciase la normalización del mercado cinematográfico español. A este acuerdo se llegó por parte del ministerio y del CUICA y los titulares de Economía y Hacienda e Industria. En el Festival de San Sebastián de ese año se firmó el pacto entre ambos sectores y Semprún aseguró que el CUICA participaría activamente en el desarrollo del decreto recién publicado.

En este año la crisis del cine español tocó su fondo en todas las cifras de su actividad económica del sector y de hábitos de consumo de los españoles:

“Desde 1968 el cine español asiste a la deserción continua de su público y sus ingresos se sostienen hasta 1977 para, a partir de entonces, entrar en caída libre. En 1989 toca fondo y, habiendo perdido el 95% de sus espectadores y el 90% de sus ingresos, estaba prácticamente al borde de la desaparición. A partir de 1990 se detiene esta tendencia, el cine español se sostiene y, con altibajos, comienza una débil recuperación.”⁴⁸

⁴⁸ Víctor Fernández Blanco. *El cine y su público en España. Un análisis económico*. Madrid, Fundación Autor/SGAE, 1998. p. 50

C/ Evolución presupuestaria del fomento del Ministerio de Cultura al sector cinematográfico y audiovisual.

**Cuadro núm. 6 Presupuestos del Ministerio de ayudas al cine en la segunda legislatura socialista **
(en millones de pesetas)**

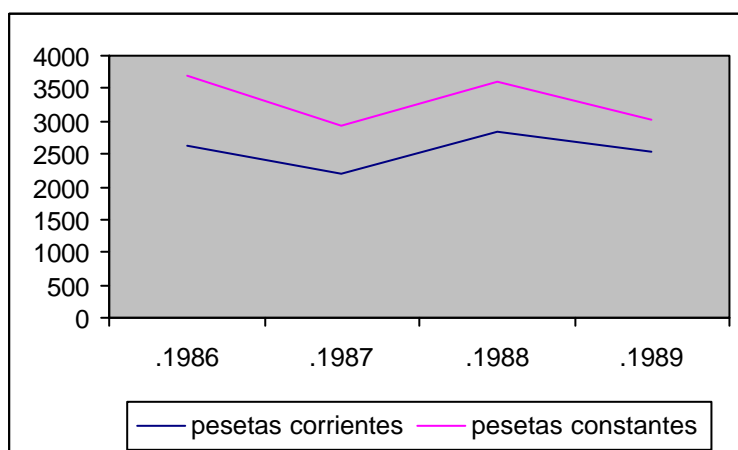
	1986*	1987	1988	1989
Proyecto a largometrajes	1.646,1	1.709	2.014,5	1.766
Amortización de largometrajes	460,1	370,7	652,7	441,6
A cortometrajes realizados	67,9	69,8	41	110,4
Proyecto cortometrajes	--	--	47	66,6
Ayudas a la exhibición	449	50	75	150
Total Pesetas corrientes	2.623,1	2.199,5	2.830,2	2.534,6
Total Pesetas constantes**	3.698	2.936	3.604	3.022

*Es el último presupuesto de la I Legislatura socialista. Sirve como referencia a los presupuestos de la siguiente legislatura.

**Base: año 1992.

Fuente: Ministerio de Cultura; *El Informe del cine*, Op. Cit.

Gráfico 3. Evolución del presupuesto del ICCA en la legislatura



Fuente: elaboración propia

Es evidente, según los datos consignados en la tabla adjunta y del gráfico que el apoyo a la inversión reflejado en los presupuestos de 1984 no se volvió a repetir en esta legislatura. El presupuesto de ayudas al cine se estancaba, en términos reales, si

tomamos como referencia las pesetas constantes del gráfico, que tienen en cuenta la fuerte inflación de dichos años.

D/ Continuación de la caída del número de salas cinematográficas. En esta legislatura continuó la tendencia del cierre de las salas cinematográficas. Según Datos del Ministerio de Cultura a finales de 1984 estaban censados 3.510 cines; a 31 de agosto de 1988 la cifra había caído hasta 1.746⁴⁹. Asimismo, el subsector tenía pendiente la informatización de la venta de entradas, un aspecto crucial para conocer los datos reales del sector y, asimismo, como mecanismo objetivo a la hora de conceder las subvenciones del ministerio.

E/ Inauguración de la nueva sede la de Filmoteca Española: El Cine Doré se inauguró el 28 de febrero de 1989 como nueva sede de la filmoteca Española. Se trata de uno de los pocos edificios modernistas en Madrid. Culminaba un proyecto iniciado hace siete años. En 1982 el edificio había sido comprado por el Ayuntamiento de Madrid y, posteriormente, lo cedió al Ministerio de cultura, en un principio por 30 años, aunque luego el plazo fue ampliado.

9.3 El Patrimonio

Las principales acciones del Ministerio en cuanto al patrimonio histórico artístico venían dadas por el desarrollo de la Ley PHE, aprobada en la legislatura anterior.

A/- Una de ellas, fue la propia reforma en la estructura orgánica del Ministerio con la nueva configuración del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la que hacíamos referencia en el epígrafe de este capítulo correspondiente a la segunda reforma de la estructura orgánica del ministerio.

B/ Otra de las novedades en esta legislatura se registró en el presupuesto de 1987 del Ministerio, que incluyó por primera vez una partida de 70 millones para ocuparse de los 14 lugares que fueron declarados Patrimonio de la Humanidad en la legislatura anterior por la UNESCO. Aunque la cantidad era insignificante, se trataba de un gesto honorífico.

⁴⁹ Fuente: Datos del ICCA

C/ En los inicios de esta legislatura, se firmó el convenio de colaboración para informatizar el Archivo de Indias en Sevilla. 1.000 millones fue el presupuesto que se repartieron a partes iguales entre la empresa IBM, la Fundación Ramón Areces y el Ministerio de Cultura. Hay que hacer notar que se trató de uno de los grandes colaboraciones del sector privado en el mecenazgo de los servicios del Ministerio de Cultura, sin estar aprobada una ley que fomentara este tipo de acciones de fomento de la cultura.

D/ Se publicaron en julio de 1989 los convenios de colaboración y las comunidades autónomas para la realización de los Catálogos Colectivos del Patrimonio Bibliográfico. Ambas entidades públicas están obligadas por la Ley PHE en su artículo 51. En todos ellos el Ministerio de Cultura aportaba el 50 por 100 de los gastos de la catalogación. No obstante este proyecto no se llegó a terminar de forma completa, tal como preveía la ley.

E/ Una de la decisiones más optimistas en materia de patrimonio y como consecuencia del desarrollo de la ley PHE de 1985, fue la nueva configuración administrativa del Consejo del Patrimonio, órgano consultivo constituido por representantes de las Comunidades Autónomas y del Ministerio, que apenas llegó a funcionar. Uno de los primeros proyectos del Consejo fue el del inicio de un estudio preliminar del Plan de Catedrales con el objetivo principal de restaurar 30 catedrales. El desarrollo del proyecto en principio no contó con la participación de la iglesia. El Ministerio de Cultura concebía el Plan Nacional de Catedrales como una norma marco – con rango de Orden Ministerial- destinada a asegurar el estudio y restauración de los templos afectados. La labor del Ministerio en el Plan era la de llevar a la práctica esta norma básica y limitaba su actuación a una labor de coordinación y de apoyo técnico y económico. En cuanto a la distribución geográfica conviene subrayar que no figuraba ninguna catedral andaluza porque esta comunidad ya disponía de su propio plan. No obstante, el plan no tendrá el desarrollo y la celeridad que el estado de las catedrales españolas demandaban. No fue hasta en 1995 cuando se publicuen en el BOE los acuerdos del Ministerio con las CCAA en esta materia.

9.4.La política museística y las artes plásticas

En octubre de 1987 cesaba Miguel Satrústegui como Director General de Bellas Artes para pasar a ser Subsecretario del Ministerio de Cultura.⁵⁰ Fue nombrado nuevo director de Bellas Artes y Archivos Juan Miguel Hernández León. No obstante, fue el primero de los citados quien tuvo la confianza de Solana en las negociaciones del Museo Thyssen y la larga gestación del Museo Reina Sofía. El cambio de ministro en esta legislatura tal como lo analizamos a lo largo de este epígrafe, sí supuso modificaciones sustanciales entre la etapa de Solana y la de Semprún. Una de ellas fue la dimisión de Satrústegui como subsecretario –o viceministro- como consecuencia de su actitud ante la polémica con la Generalidad de Cataluña en el Legado de Dalí y de las críticas del gobierno catalán al nuevo Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

9.4.1 El Museo del Prado

El Museo del Prado estrenó 1987 con un presupuesto como organismo autónomo de 1.000 millones de pesetas. Este presupuesto parecía insuficiente a los responsables del museo, pero a partir de esta fecha la pinacoteca tuvo una gestión más ágil, algo muy demandado tanto por los órganos rectores como por los asesores.

La huelga de los trabajadores del Museo durante 11 días consecutivos en la primera quincena de noviembre por demandas de aumento salarial y otros días puntuales en los meses de octubre y noviembre de 1987 fue uno de los aspectos más destacables de la conflictividad general que vivía en esos momentos en España. Su importancia estratégica en cuanto al turismo exterior y a la imagen de España en el mundo era aprovechada por sus trabajadores para demandar mejores sueldos. Al contrario, esta conflictividad, debida a su peculiar situación sindical, no se reflejaba en otros museos de titularidad estatal ni en otras dependencias u organismos autónomos del Departamento de Cultura.

⁵⁰ Real Decreto 1286/1987 de 16 de octubre, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de Don Miguel Satrústegui Gil-Delgado como Director General de Bellas Artes y Archivos y Real Decreto 1288/1987 de 16 de octubre, del Ministerio de Cultura, por el que se nombra Subsecretario del Ministerio de Cultura a don Miguel Satrústegui Gil-Delgado.

Si en el resto de museos nacionales o de titularidad estatal esta legislatura podría caracterizarse por un mayor esfuerzo inversor –aunque hay que dejar claro que la situación general de los museos gestionados por el Ministerio no era la mejor posible, pues no contaban en muchos casos con los instrumentos y dotación económica mínima para su apertura- , el Museo del Prado no se distinguía especialmente por sus adquisiciones- pues sus fondos son indudablemente cuantiosos-, sino por sus inversiones en la remodelación de los espacios del museo. Las obras, que se iniciaron a mediados de los setenta, aún continuaban al final de esta legislatura. Uno de los proyectos más ambiciosos del museo a la hora de albergar nuevos espacios para las colecciones era el de la futura ampliación al Palacio de Villahermosa. No obstante, en esta legislatura, este proyecto tan importante para el museo se truncó. La inesperada propuesta del Barón Thyssen al Gobierno Español acabó convirtiendo este edificio situado en pleno Paseo del Prado de Madrid en la sede de un nuevo museo. Esta decisión afectó y repercutió muy negativamente en la ampliación del Prado, que desde principios de la anterior legislatura era uno de los objetivos básicos de la ampliación. Para Pérez Sánchez, director de la pinacoteca, todo ello significaba una vuelta al mismo punto que en 1985. En 1988 el Prado exhibía muchas menos pinturas que en 1976. En dicho periodo se habían perdido 18 salas de exposición ya que el museo había aumentado el número de conservadores, personal de oficina y el espacio de trabajo había ido en detrimento del espacio para la exposición.

9.4.2 Crecimiento de las inversiones en adquisiciones

Los presupuestos del Ministerio de Cultura en lo relativo a las inversiones en adquisiciones de obras de arte se incrementaron por encima de la media de otros sectores culturales. Este era uno de los capítulos en los que, como excepción en la política inversionista del periodo 1982-1986, no había presentado incrementos significativos en el primer cuatrienio.

Gráfico núm. 4 . Evolución de la política inversora del Ministerio en la legislatura

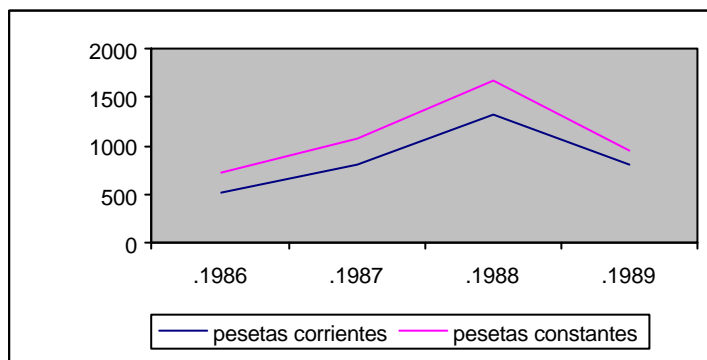
Año	Presupuesto**	Pesetas constantes
1986*	523	735
1987	812	1.084
1988	1.316	1.676
1989	799	953

*Último presupuesto de la legislatura anterior

**para compras de obras de arte en millones de pesetas corrientes

*** Pesetas constantes: base= año 1992

Fuente: Dirección General de Bellas Artes



9.4.3 Publicación del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos⁵¹.

Formaba parte del desarrollo de la Ley 16/1985 de 25 de junio del PHE, que consagraba un concepto de museo más actual, en función de los servicios que éste debía prestar a la sociedad, de acuerdo con la demanda actual y el desarrollo de los criterios museológicos. Las disposiciones transitorias segunda y final de la Ley del Patrimonio habilitaban al Gobierno para dictar el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal.

El Reglamento se fundamentaba en los principios legales, dotaba a los museos estatales de unos instrumentos básicos que aseguraban el tratamiento administrativo y técnico-

⁵¹ Real Decreto 620/1987 de 10 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español del Museos.

científico adecuado para la conservación de los bienes integrantes del PHE. Asimismo, establecía unas normas básicas que éstos habían de observar, a fin de garantizar el cumplimiento de los fines que tienen encomendados.

El Sistema Español de Museos quedó establecido también por la Ley PHE para consolidar y desarrollar la actividad de las instituciones públicas o privadas que lo integrase en el futuro y posibilitar una adecuada coordinación y comunicación entre las mismas.

El Real Decreto se estructuraba básicamente en:

A/ En el título primero se explicitaba —de nuevo pues ya lo hacía en la propia Ley del Patrimonio— la potestad del Estado para crear, previa consulta con la Comunidad Autónoma correspondiente, cuantos museos considere oportunos.

B/ Se definían los Museos Nacionales como aquéllos de titularidad estatal que tengan singular relevancia por su finalidad y objetivos o por la importancia de las colecciones que conservan. Serán creados por Real Decreto a propuesta del Ministro de Cultura.

C/ Los museos de titularidad estatal podían estar gestionados por las CCAA, mediante los convenios entre ambas partes.

D/ Se regulaba la seguridad de las colecciones estatales de los fondos museísticos: toda salida de estos bienes fuera de las instalaciones del museo al que están asignados, incluso para participar en exposiciones temporales, deberá ser previamente autorizada mediante Orden del Ministerio Correspondiente. Asimismo, la entidad depositaria está obligada a cumplir las prescripciones señaladas en la Orden por la que se autoriza el Depósito.

E/ Se regulaba el tratamiento administrativo de los fondos, con sus registros.

F/ Se ofrecía una base de la organización de los recursos humanos de los museos. Se definían las áreas básicas de los museos: conservación e investigación, difusión y administración.

G/ Se regulaban las horas por semana en que los museos deberán permanecer abiertos al público, la visita pública gratuita

H/ En el Título Segundo se regulaba el Sistema Español de Museos, que quedaba integrado por los museos estatales, los museos nacionales y aquellos museos que tuviesen especial relevancia por la importancia de sus colecciones y que se incorporen mediante convenio con el Ministerio de Cultura, oída la correspondiente Comunidad Autónoma.

I/ Se establecía y regulaba la Junta Superior de Museos⁵². El Reglamento de Museos de Titularidad estatal y del Sistema Español de Museos prevé el asesoramiento de la Junta en determinadas cuestiones relacionadas con las colecciones estatales y el Sistema Español de Museos.

Se definía la institución de la Junta Superior de Museos como una institución consultiva de la Administración General del Estado a efectos del artículo 3.2 de la ley 16/1985 PHE, integrada bajo la presidencia del Dirección General de Bellas Artes y sus vocales. Sus funciones eran la de:

- -Informar los programas de acción relativos al Sistema Español de Museos.
- -Promover acciones conjuntas y de intercambio de información a fin de favorecer el desarrollo y la ejecución de los programas de los museos integrantes en el Sistema.
- -Asesorar e informar sobre cuantos asuntos museológicos le sean consultados por el Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Posteriormente, en Julio de 1989 se regularon las subvenciones y ayudas del Ministerio a los Museos del Sistema Español de Museos.⁵³ A través de la Orden Ministerial se

⁵² Orden de 12 junio de 1987, del Ministerio de Cultura, por la que se regula la composición y funciones de la Junta Superior de Museos y Orden de 13 de octubre de 1987 por la que se determina la composición de la Junta Superior de Museos.
No obstante, ni a lo largo de esta legislatura ni en las siguientes llegó a constituirse.

⁵³ Orden de 10 de julio de 1989, del Ministerio de Cultura, por la que se regulan las subvenciones y ayudas económicas a los Museos e Instituciones que integran mediante Convenio con el Ministerio de Cultura el Sistema Español de Museos.

estableció el marco normativo para hacer posible las subvenciones y ayudas económicas, mediante convenios, a los museos que se integrasen en el Sistema Español de Museos. Las ayudas económicas tenían como principal fin el contribuir a la financiación de obras y equipamientos que faciliten la documentación, investigación, conservación y restauración de los fondos, la financiación las actividades de promoción y difusión de sus actividades y del perfeccionamiento del personal.

En los dos primeros años de andadura de la nueva organización museística española sólo seis museos se adherían al Sistema, cinco de ellos en Cataluña: Museo de Arte Moderno, Museo del Arte y Museo Picasso, propiedad del Ayuntamiento de Barcelona, Las fundaciones Antoni Tàpies y Joan Miró y el Museo Nacional del Vidrio en Segovia. Posteriormente se integraron la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando, la Fundación Lázaro Galdiano en Madrid y dos museos de la Diputación de Jaén: El Museo de Artes y Costumbres populares y el Internacional de Arte Naï f.

9.4.4 Inauguración de El Centro de Arte Reina Sofía⁵⁴ (CARS) y desaparición del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC)

La crisis del MEAC que caracterizó la legislatura pasada persistía aún con los cambios de la dirección y la renovación del patronato del museo. En enero de 1987, La Dirección General de Bellas Artes propició la dimisión del pleno del patronato del MEAC. Miguel Satrustegui, Director General de Bellas Artes, anunció al patronato que a partir de ese momento se quería dar un mayor protagonismo al CARS. La idea de suprimir el Museo de la Ciudad Universitaria de Madrid comenzaba a hacerse realidad. Tras un periodo de

⁵⁴ La creación del CARS en 1988 respondía como señalamos en este capítulo a una necesidad urgente de conservar y difundir el arte contemporáneo en España. Esta necesidad no solo se satisfacía con la creación del museo de artes contemporáneo en Madrid sino que fue entre 1985 y 1990 cuando comienzan a ser inaugurados o ser proyectados otros museos contemporáneos en España: el IVAM en Valencia se inauguró en 1989, El CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) en las Islas Canarias. También se inauguraron el Museo de Pablo Gargallo en Zaragoza, y el Museo de la Fundación Tapiès en Barcelona. Estaban en fase de construcción el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el de Sevilla y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. Por otro lado, conviene señalar que el Reina Sofía se inauguró en 1986 como Centro de Arte para pasar más adelante como Museo Nacional y tener la misma entidad jurídica que el Museo del Prado, en una segunda inauguración.

vacilación parecía que el Ministerio se decidía que fuera el CARS el gran museo de arte contemporáneo que España necesitaba.

El 3 de abril de 1987 el Ministerio ⁵⁵ creó una comisión para determinar el futuro del CARS. Dividida en dos grupos de trabajo, esta comisión se ocupó de adquirir una colección de arte contemporáneo y de elaborar el programa de exposiciones del centro. Asimismo, se simplificaba la estructura del MEAC, mediante la supresión del patronato y la atribución de sus funciones a la Comisión Asesora del CARS⁵⁶. Así, la Comisión Asesora del CARS comenzó a programar las exposiciones del MEAC y a elaborar informes sobre las propuestas de compras.

En la primavera de 1988, la comisión encargada de las compras para componer el núcleo de la colección del nuevo museo de arte contemporáneo contaba con un presupuesto superior a los 1.000 millones de pesetas. En esas mismas fechas, la colección permanente del Museo se enriqueció con el legado de Joan Miró como consecuencia del fallecimiento del pintor catalán, en la anterior legislatura y por la aplicación de la recién creada Ley del Patrimonio que permitió el pago de la deuda tributaria de sucesión con parte de su obra.

El 28 de abril de 1988 dimitió el gerente del CARS, José Manuel Moreno Alegre, porque no entraba en los nuevos planes del ministro Solana para la nueva organización del museo. Había ocupado la gerencia desde septiembre de 1986 y su gestión había estado al margen de la política de exposiciones seguida en el Reina Sofía. El programa de exposiciones dependía de la Dirección General de Bellas Artes, a través de Carmen Giménez, Directora del Centro Nacional de Exposiciones, que un mes después también

⁵⁵ Orden de 3 de abril de 1987, del Ministerio de Cultura, por la que se designan los vocales de la Comisión Asesora para el desarrollo del programa "Centro de Arte Reina Sofía". Entre otros figuraban Tomás Llorens (13 asesores en total).

⁵⁶ Real Decreto 1270/1987 de 18 de septiembre, del Ministerio de Cultura, por el que se modifica la regulación de los órganos de gobierno del Museo Español de Arte Contemporáneo.

dimitió de su cargo al dejar tanto su puesto como el propio órgano administrativo sin unas funciones claras después del nombramiento del nuevo director del Reina Sofía.⁵⁷

El 3 de junio de 1988, fecha del Boletín Oficial del Estado, fue nombrado Tomás Llorens Director del CARS.

Los objetivos de Llorens al tomar posesión de su nuevo cargo eran:

- 1.- Vertebrar la colección.
- 2.-Fomentar el desarrollo orgánico y administrativo del museo.
- 3.- Velar por la continuidad en la línea de exposiciones que se había seguido desde su inauguración.
- 4.- De acuerdo con la Comisión Asesora su primer objetivo era el de: “Crear un gran centro de Arte del Siglo XX”.⁵⁸

Dos días antes del nombramiento de Llorens se publicó en el BOE la creación del Museo Reina Sofía como Museo Nacional⁵⁹.

En el propio Real Decreto se ofrecía la génesis de este proyecto:

“La Constitución del “Centro de Arte Reina Sofía” en Museo Nacional es la culminación de un proceso iniciado con la recuperación del edificio del antiguo Hospital General de Madrid, que fue declarado monumento por Real Decreto 3531/1977, de 9 de diciembre. Este proceso se ha desarrollado en distintas fases, destacando la apertura al público del “Centro de Arte Reina Sofía” en 1986, fecha desde la que se viene desarrollando en esa sede un importante programa de exposiciones temporales. La creación, por Orden del Ministerio de Cultura de 2 de abril de 1987 de la Comisión Asesora para el desarrollo del programa “Centro de Arte Reina Sofía” tuvo la misión de recabar el informe de expertos españoles y extranjeros de reconocido prestigio sobre los criterios de organización del

⁵⁷ La dirección en la sombra de Carmen Giménez del Museo Reina Sofía hasta su salida del Ministerio tenía una línea distinta a la de Tomás Llorens en cuanto a la concepción del propio museo y su política de adquisiciones y programación. La política que debía seguir el museo, según Carmen Giménez era la de partir de la producción artística actual, para seguir su desarrollo, restaurar sus raíces y reconstruir su historia. Había que olvidarse de una imposible recuperación del tiempo perdido. Esta línea era defendida por autores de prestigio como Antonio Saura. Sin embargo, para Llorens había que ir por la adquisición del arte de vanguardias histórica y menos por las tendencias contemporáneas”. Dentro del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez defendía tenazmente y apoyaba el arte joven español, lo cual fue muy beneficioso en la carrera de los jóvenes autores plásticos españoles de los años ochenta al tener una difusión en la red internacional tanto comercial, como museográfica. La propuesta de Llorens, en cambio, era más histórica y pretendía dar una explicación del siglo XX, articulada en los ejes del cubismo y del surrealismo, con una fuerte representación del arte español. Tal como veremos en el próximo capítulo la falta de medios económicos es, entre otras, una de las razones para que Semprún cese de forma inesperada a Tomás Llorens. A mi juicio, con la gestión de María Corral, sustituta de Llorens, se puso de manifiesto la coherencia y pertinencia de la gestión y los fundamentos de la política del museo Reina Sofía de Carmen Giménez.

⁵⁸ *El País* 7/7/1988. p. 34.

⁵⁹ Real Decreto 535/1988 de 27 de mayo, del Ministerio para la Administraciones Públicas, por el que el “Centro de Arte Reina Sofía” se configura como Museo Nacional.

Museo, en especial respecto a sus instalaciones, a la formación de la colección y a la política de exposiciones”.⁶⁰

El nuevo Museo se constituyó Museo Nacional dependiente del Ministerio a través de la Dirección General de Bellas Artes, conforme a lo dictado por el recién creado Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, por la que el Ministerio podía crear nuevos museos, previa consulta con la Comunidad Autónoma de Madrid.

Sus objetivos eran los de ...

“promover el conocimiento y el acceso del público al arte moderno y contemporáneo en sus diversas manifestaciones y favorecer la comunicación social de las artes plásticas”.⁶¹

La colección del museo se centra en los artistas españoles del siglo XX y “en los artistas y movimientos internacionales que mantienen vinculaciones y correspondencias con aquéllos”⁶². Estaba formada por los fondos del desaparecido MEAC, las obras adquiridas por la Comisión Asesora y por la colección del Siglo XX del Museo de El Prado.

En el Museo Nacional, los nuevos órganos rectores eran el Real Patronato del Museo, en forma de pleno y en Comisión Permanente, y el Director, nombrado por el Consejo de Ministros a propuesta del Ministro de Cultura.

La Estructura orgánica del museo estaba compuesta básicamente en dos unidades con nivel orgánico de Subdirección General: La Subdirección y la Gerencia.

Con la configuración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se derogaban todos los Reales Decretos vigentes del MEAC y la Comisión Asesora para el desarrollo del Museo. Las actividades del MEAC programadas cesaron durante 1989 y en la siguiente legislatura, fueron sus fondos al CARS.

⁶⁰ *Ibid.* BOE núm 132/1988. de fecha 2/06/ 1988. pp. 17164-17165

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

Los órganos directivos del CARS quedaron consolidados con la constitución del Real Patronato⁶³ y del Consejo Asesor del museo,⁶⁴ cuyas funciones eran la de prestar asistencia técnica a los órganos rectores del museo.

El nombramiento de Semprún como nuevo Ministro coincidió con la finalización y consolidación del largo proyecto del CARS. Únicamente quedaban por realizar un segundo plan de obras ya que las primeras obras, dirigidas por el arquitecto Antonio Fernández Alba, solo tenían como objetivo la consolidación del edificio, pero no se habían ajustado a ningún proyecto concreto porque tampoco había en los inicios un proyecto político y cultural definido para el edificio.

Así, en noviembre de 1988 comenzó la segunda fase de las obras con un plazo de finalización hasta 1990. Estos trabajos no forzaron el cierre del centro, aunque tuvo que funcionar parcialmente. Las nuevas obras estuvieron a cargo de los arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño.

En cuanto a las críticas a los criterios de compra de la colección permanente del CARS vinieron desde los mismos miembros de Comisión Asesora del museo -Rudi Fuchs tachaba de provinciano el criterio de compra de la comisión-

Sin embargo, para el recién nombrado director del museo, Llorens, había un grado de consenso alto en las líneas maestras: una de las líneas generales de la colección iba a ser el carácter español de la misma:

“la intención del discurso general es presentar el arte moderno desde la perspectiva de la cultura española de la sensibilidad española y del gusto español. Lo que es innegociable es que un dilema entre lo nacional y lo internacional. Esto no tiene sentido cuando se está hablando del arte del siglo XX”⁶⁵.

⁶³ Orden de 29 de junio de 1988 por la que queda constituido el Real Patronato del “Centro de Arte Reina Sofía”. El Primer patronato estaba compuesto por: El Director del Museo, el Subdirector del Museo, El Director de los Museos Estatales, el Director del Centro Nacional de Exposiciones, Plácido Arango a propuesta del Real Patronato del Museo del Prado, Julián Trincado a propuesta de la Asociación de Amigos del CARS, Cosme Barañano, José Lladó, Simón Marchán, Cesáreo Rodríguez, Ignaci Solá Morales.

⁶⁴ Orden de 29 de junio de 1988 del Ministerio de Cultura por la que se regula la composición, competencia y funcionamiento del Consejo Asesor del “Centro de Arte Reina Sofía”.

⁶⁵ *El País*, 29/11/1989 p.32

Otro sector de críticas al proyecto del Museo Nacional Reina Sofía provenía de la propia realidad autonómica del Estado Español. La Generalidad de Cataluña no veía con buenos ojos que Madrid tuviera otro museo de la importancia del nuevo museo nacional de arte contemporáneo y que, por otro lado, no colaborase de manera directa en la creación de nuevos museos de arte contemporáneo en España. La coincidencia de la muerte de Salvador Dalí y la polémica surgida por el legado de toda su obra al Estado, (sin dejar en su testamento participación alguna a la Generalitat de Cataluña) y las medidas administrativas y presupuestarias relativas al nuevo museo de arte contemporáneo en Madrid, provocaron finalmente, en este mismo año, el cese del Subsecretario de Cultura, Miguel Satrústegui, hombre de confianza de Solana en todo el proceso de negociación para el establecimiento de la colección Thyssen en Madrid y en el desmantelamiento del MEAC y gestación del Reina Sofía.

El subsecretario de Cultura Miguel Satrustegui afirmaba a este respecto que...

“con relación al arte moderno y contemporáneo, la política museística del Estado ha sido hasta hace poco tan débil y asistemática que a medio plazo solo cabe pensar en la culminación del azaroso proceso de construcción del correspondiente museo nacional”. (...) La constitución del Centro Reina Sofía no impide (sino que más bien favorece por el efecto de emulación) que surjan otros museos de arte contemporáneo. Lo que ocurre es que el Estado no puede multiplicarlos, entre otras razones porque las dimensiones de sus colecciones no lo permitirían. (...) El Ministerio, a través del Reina Sofía, colaborará desde luego con los nuevos museos, facilitando, por ejemplo, el intercambio de exposiciones o el depósito de obras de arte de colecciones estatales”.⁶⁶

9.4.5 La creación del Museo Thyssen-Bornemisza

Las primeras acciones para la instalación de la colección del Barón Thyssen en España se remontaban a la legislatura anterior. El 9 de junio de 1986 se constituía la Fundación Thyssen en Barcelona constituida por el Barón Thyssen y Carmen Cervera, junto con la infanta Pilar de Borbón y Borbón. La entidad tenía su sede en Barcelona, en el Monasterio de Pedralbes. No fue, sin embargo, hasta el 10 de abril 1987 cuando apareció por primera vez en la prensa española la noticia de que España podría albergar

⁶⁶ Miguel Satrústegui Gil-Delgado. “Barcelona y la política de museos”. *El País*, 16/3/1989 p. 40.

la colección del Barón Thyssen, considerada como la más importante pinacoteca del mundo.

Durante todo el año 1987 se mantuvo la incógnita sobre el destino de la colección por la que pujaban cuatro países: las administraciones públicas de España, Suiza, República Federal Alemana y el sector privado de Estados Unidos a través de la Fundación Getty. Las malas relaciones del Barón Thyssen con el Director del Prado –que sabía ya que posiblemente perdería el Palacio de Villahermosa como sede de la futura ampliación del Prado- no supuso ser un obstáculo para el posible traslado de su colección a España.

En 1988, tras las entrevistas mantenidas con Luis Gómez-Acebo, Duque de Badajoz y protector de la fundación Thyssen-Bornemisza con Miguel Satrústegui, entonces Director General de Bellas Artes y posteriormente Subsecretario de Cultura, los barones visitaron el Palacio de Villahermosa, edificio que proponía la administración del Estado para albergar la colección artística, dispersa, en Suiza, Reino Unido y EEUU. El Palacio fue del agrado del Barón y dio el visto bueno para que se convirtiese en un futuro próximo como sede del futuro museo. La decisión de trasladar la colección de Suiza era algo notorio tras la negativa del barón de aceptar las condiciones de las administraciones públicas de dicho país para albergar la colección.

El 7 de abril de 1988 se firmó el acuerdo entre el Barón Thyssen y el Gobierno Español. En él se estipulaba que la cesión era mínima por diez años, aunque la voluntad de ambas partes era que el acuerdo temporal se convirtiera en permanentemente. Las negociaciones se llevaron con gran secreto. Aunque parezca una evidencia, hay que reseñar que dos personas en el entorno del Barón Thyssen hicieron posible que la colección recayera en España: su esposa, Carmen Cervera, y el amigo del Barón, Luis Gómez Acebo, duque de Badajoz y cuñado del Rey Juan Carlos.

En el acuerdo destacaba la creación de una fundación con capital público con cuyas rentas mantendría del nuevo museo, así como el pago a Thyssen de ciertas cantidades que serían a cuenta de una futura eventual compra de los cuadros.

Se obligaba al Estado que las obras de la colección no podrían ser declaradas BIC – Bienes de Interés Cultural-, lo que imposibilitaba su salida de España durante el tiempo del contrato. Era ésta una condición innegociable del Barón. Otra de las condiciones innegociables por parte del Barón Thyssen era la de mantener unida toda la colección, ya que en un principio el Ministerio planteó la cesión de algunas obras al CARS para completar su deficiente colección.

Para la conversión del Palacio de Villahermosa en la firma del acuerdo se previó un gasto de cerca de 1.000 millones de pesetas, aunque este gasto, que fue insuficiente, ya estaba previsto en los presupuestos del ministerio para su integración en el Museo del Prado.

La formalización del préstamo de 775 cuadros por casi diez años se realizó el 5 de diciembre. España pagaba a partir de esa fecha un canon anual de 600 millones de pesetas y dotaría a la fundación con 9.000 millones con cargo a los presupuestos del Ministerio de Cultura.

Las cláusulas del acuerdo entre el Reino de España y Favorita Trustees Limited fueron elaboradas por los abogados de las dos partes negociadoras y recogidas en un documento de ochenta páginas. No obstante, el contenido del contrato no trascendió a la opinión pública. Se tuvo conocimiento a través del Boletín Oficial del Estado que, en el caso de conflicto o controversia, se acordaba que el contrato quedara sometido al Derecho Inglés⁶⁷.

En el convenio se establecieron mecanismos de control que garantizaban la exhibición y conservación de la colección. Un consejo de administración formado por ocho personas (cuatro escogidas por el Gobierno y cuatro por el Barón Thyssen) fue el encargado de administrar a través de la fundación⁶⁸.

⁶⁷ Real Decreto 1525/1988 de 16 de diciembre, del Ministerio de Cultura, por el que se autoriza el sometimiento a legislación extranjera y a arbitraje internacional de los contratos relativos a la colección Thyssen-Bornemisza.

⁶⁸ Los patronos fundadores fueron a propuesta del Barón: El propio Barón Thyssen-Bornemisza, Carmen Cervera, Simon Levie y Jaime Rotondo. A propuesta del Ministerio: Miguel Satrústegui, Rodrigo Uría, Tomás Llorens y Luis Angel Rojo, siendo presidente con carácter vitalicio el propio Barón Thyssen-Bornemisza.

El Boletín Oficial del Estado de 4 de marzo publicó la inscripción de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza⁶⁹ en el Protectorado del Ministerio de Cultura. En las cláusulas se explicitaban las actividades de la Fundación:

- La Conversión del Palacio de Villahermosa en Madrid como sede del museo, donde se exhibirá y conservará la colección prestada.
- El cumplimiento de los compromisos del préstamo.
- La organización de exposiciones periódicas, no necesariamente integrantes de la colección permanente del museo.
- Cualesquiera otras actividades de promoción, conferencias, publicaciones etc, que sena compatibles con la conservación y la exhibición de la colección.

A la fundación se la dotó de 9.000 millones de pesetas para hacer frente a estos objetivos y tareas. 2.000 millones se destinaron a trabajos de acondicionamiento del Palacio de Villahermosa; 6.000 millones a pagar la compensación de cinco millones de dólares anuales y 1.000 millones a un margen de seguridad para atender desajustes entre gastos e ingresos de la fundación.

El Consejo de Ministros del 12 de mayo de 1989 aprobó un proyecto de ley sobre solicitud de concesión de dos créditos extraordinarios (para su remisión a las Cortes), por un importe total de 9.000 millones de pesetas. Uno de los créditos de 7.000 millones fue destinado al fondo fundacional en tanto que los 2.000 fueron invertidos en obras de acondicionamiento de Villahermosa.

9.4.6 La muerte de Salvador Dalí y sus consecuencias en la política cultural

Nada más producirse el fallecimiento de Salvador Dalí las primeras noticias que aparecieron sobre el destino de la obra del pintor catalán afirmaban que el Estado y la

⁶⁹ Orden de 3 de marzo de 1989 del Ministerio de Cultura por la que se reconoce clasifica e inscribe como Fundación Cultural Privada de Servicio y Promoción, con el carácter de benéfica la denominada "Fundación Colección Thyssen-Bornemisza".

Generalitat se repartirían cerca de 700 obras valoradas en 12.000 millones de pesetas. Según un testamento otorgado en 1980 el patrimonio público recibiría dos casas, un castillo y algunas tierras. El Estado y la Generalitat de Cataluña debían repartirse a partes iguales, con el arbitraje del Consejo de la Abogacía Española, según el testamento.

Sin embargo, en un testamento posterior, datado en 1982 – el que era válido- el pintor instituyó al Estado heredero universal y libre de todos sus bienes, derechos y creaciones.

El Patrimonio del Estado tomó posesión del legado el 2 de febrero de 1989. Ante las protestas del gobierno catalán por su ausencia en el reparto del legado, Semprún declaraba *que* “para tranquilidad de todos, lo que puedo adelantar es que las instituciones del Estado con sede en Madrid no tienen espacio para 200 lienzos”⁷⁰.

El gobierno catalán descartaba recurrir el último testamento de Dalí. Incluso el Presidente de la Generalidad manifestaba la desolación y el engaño del entorno del pintor con esta administración pública. La Fundación Dalí se erigía en el eje negociador del destino del legado del pintor catalán ante las tensiones entre ambas administraciones públicas⁷¹. Sin embargo su función no fue tan importante como parecía en los primeros momentos, tras la muerte del pintor.

⁷⁰ *El País*, 3/2/1989. p. 37

⁷¹ Conviene rescatar un artículo de Javier Tusell y Alfredo Pérez de Armiñán (dos ex-Directores Generales del Bellas Artes en los gobiernos de la UCD a primeros de los ochenta) en el que se daba cuenta de la política del Estado para no perder el legado del pintor catalán y que devinieron en claves para recuperar del extranjero toda la obra daliniana : *Dalí y el Estado Español (1979-1982)* : “En 1982, verdaderamente clave en la última etapa de la vida de Dalí en sus relaciones con las instituciones públicas españolas. Durante los primeros meses de ese año se suceden los honores otorgados al artista: en enero concesión por el Rey de la Gran Cruz de Carlos III, previo acuerdo del Consejo de Ministros; en marzo, la Generalitat de Cataluña le condecora con su máxima distinción, la Medalla de Oro, en Julio, ya muerta Gala, el Rey le otorga el título de marqués de Dalí de Púbol. Todo ello va creando una atmósfera favorable a la celebración de la exposición antológica, que tan laboriosamente se venía gestando. En abril Pérez de Armiñán sustituye a Tusell pero la política no cambió. (...) en verano de 1982, tras la muerte de Gala y con motivo de su sucesión, los representantes de Dalí, Antoni Pitxot, Robert Descharnes y Miguel Doménech, concluyeron verbalmente, en nombre del pintor varios acuerdos básicos con la Dirección General de Bellas Artes. Estos acuerdos suponían: a) la instalación definitiva en España del núcleo principal de la colección de Dalí b) la adopción de una estrategia común, como consecuencia de lo anterior, para eliminar el riesgo de cualquier litigio motivado por la herencia de Gala que pudiera poner en peligro la repatriación de las obras Dalí y c) la administración del patrimonio daliniano, después de la muerte del artista, por instituciones españolas, pero respetado la voluntad de Dalí en su testamento sobre la manera que habría de hacerse.

Estos acuerdos básicos requerían además el concurso de la Generalitat de Cataluña para llevarse a cabo, por lo que en su momento fueron trasladados a la institución autonómica por la Dirección General de Bellas Artes. (...) No hay ningún engaño en el último testamento de Dalí, pues en rigor no se llegó a pactar con él ni con sus representantes ninguna distribución concreta de su futura herencia ni, por supuesto, ninguna cláusula de su testamento. Mucho menos puede hablarse, como con ligereza se ha hecho, de coacción por parte del Estado ...que hubiera resultado ridícula aplicada a una persona como Dalí.

En los primeros seis meses del año se produjo la valoración por parte de los técnicos del MEAC del legado daliniano. Así, en julio se daba a conocer el número exacto de obras legadas por el pintor – 198 pinturas y 300 objetos- y su relevancia artística, que sólo afectaba a una veintena de cuadros.

La legislatura finalizó sin haber dejado resuelto con el gobierno catalán el destino final de cada uno de las obras. Una de las consecuencias derivadas del reparto de la herencia del pintor fue la consecución por parte de la Generalitat de Cataluña de un compromiso de inversiones, firmado por Semprún poco antes de abandonar el Ministerio, que no sólo afectaban al sector de las artes plásticas del Ministerio de Cultura.⁷²

9.5 Artes Escénicas

9.5.1 Teatro

La segunda legislatura socialista en el ámbito del teatro puede ser calificada como continuista. No hubo nuevos proyectos. Se consolidaron o comenzaron a anquilosarse los proyectos de la primera legislatura socialista.

Los presupuestos reflejan esta continuidad en una estabilización del presupuesto, tras un crecimiento sostenido en la anterior legislatura. Tal como observaremos en el capítulo séptimo correspondiente al análisis presupuestario de la segunda parte, a partir de esta legislatura el presupuesto para el teatro inició un descenso continuado.

Lo que en cambio, sí hizo el Estado, con la ayuda de la Generalitat, en 1982 fue impulsar y apoyar por todos los medios la traída a España del patrimonio artístico disperso de Dalí y acordar con sus representantes autorizados, de forme genérica, que su herencia futura fuera entregada a nuestro país.

(...) Dalí al entregar su obra al Estado, no ha excluido, pues a Cataluña, lo que, desde luego, no era su intención. Simplemente ha utilizado una posibilidad que tenía en su mano y que permite la presencia de sus obras en los principales centros artísticos de España, incluidos los catalanes."

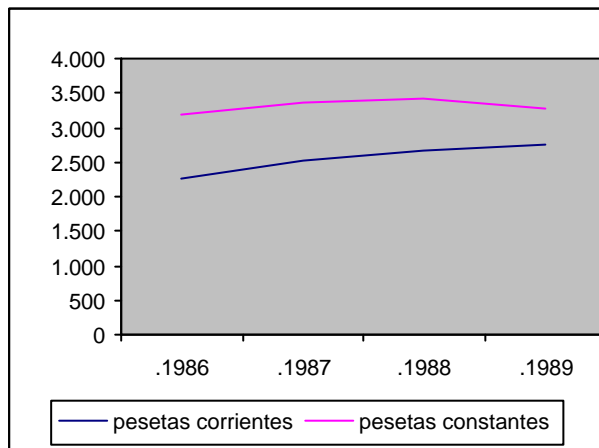
El País, 7/2/1989. pp.26-27

⁷² Véase el capítulo siguiente.

Gráfico Núm. 5. Presupuesto del Ministerio de Cultura para Teatro en la segunda legislatura*

Años	Presupuesto*	Pesetas constantes**
1986	2.272	3.192
1987	2.508	3.348
1988	2.678	3.410
1989	2.746	3.274

*Millones de pesetas corrientes
 **Base: Año 1992
 ***Fuente: INAEM



A/ Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros Públicos:⁷³

La legislatura se caracterizó por la apertura de los teatros rehabilitados que se presupuestaron y planificaron en la legislatura anterior. Algunos ejemplos de ello fueron el Teatro Cervantes de Málaga que se inauguró el 7 de abril de 1987, después de haber permanecido cerrado durante seis años. El teatro malagueño había vivido en una etapa de languidez desde 1950 -como casi todos los teatros de las capitales de provincias españolas- dedicándose a la programación de cine hasta en 1981, fecha del cierre definitivo del recinto escénico por parte de los propietarios.

⁷³ Véase además el epígrafe sobre el 1 por ciento cultural de este capítulo en el que se consignan las cantidades que se destinan en este periodo de tiempo en la rehabilitación de Teatros.

También, el 3 de mayo del mismo año se inauguró el Teatro Principal de Zaragoza, tras ser restaurado y el 3 de febrero de 1988 le correspondía abrir sus puertas al Teatro Romea de la ciudad de Murcia, después de dos años de restauración.

B/ Dimisión de Lluís Pasqual al frente del Centro Dramático Nacional

Aunque en febrero de 1989 el director de escena catalán prorrogaba su contrato al frente del CDN por 3 años más, Pasqual abandonaba del Ministerio apenas tres meses más tarde. Su balance de la gestión el 6 de febrero de 1989⁷⁴, después de 5 años al frente del CDN, era la siguiente:

- 1.- "Hacer del teatro María Guerrero un buen taller de trabajo para ponerlo al servicio de la creación teatral".
- 2.- "Considerar que como teatro público del Ministerio de Cultura, nuestra sede está en Madrid, pero nuestra rentabilidad social debe estar presente mediante giras y actividades en el resto del Estado Español".
- 3.- "Abrir una vía de presencia internacional de nuestro teatro a partir de la colaboración con festivales, y nuestra adscripción el proyecto Teatro de Europa".
- 4.- "Hacer el mejor teatro posible a lo que el gremio del teatro y la sociedad esperan de un teatro nacional."

Lluís Pasqual abandonaba la dirección del CDN, en principio, para volver al Teatro Lliure y fue sustituido por José Carlos Plaza. La decisión se hizo pública en el mes de marzo. El balance de su gestión tuvo buenas críticas, en general. Eduardo Haro⁷⁵ valoraba su gestión al frente de la compañía estatal: "han sido muchos sus aciertos como director de escena y ha hecho una labor coherente."

C/ Creación del Museo del Teatro en Almagro. Con fondos del Ministerio de Cultura abrió al público el 7 de julio de 1989. Desde su creación el museo no dependió de la Subdirección General de Museos Estatales, Dirección General de Bellas Artes, sino del Instituto de las Artes Escénica y de la Música (INAEM). Su primer director fue Andrés Peláez. Se creó una fundación en la que quedaron adscritos el museo y el Festival de Almagro. La fundación presidida por el Alcalde de la localidad de Almagro y Vicepresidente al Director del INAEM, contaba con miembros de la Diputación de Ciudad

⁷⁴ *El País*, 6/2/1989. p. 34

⁷⁵ *El País*, 1/3/1989. p.30

Real y de la Consejería de Castilla-La Mancha. Hasta la inauguración del Museo del Teatro, el único Museo del Teatro existente en España era el de Barcelona, que dependía del Institut del Teatre.

D/ Creación de la Escuela de Tecnología del Espectáculo en 1987 por el INAEM.

La escuela inicia un programa de formación e inserción profesional a través de un convenio suscrito entre los Ministerios de Cultura, Trabajo y Seguridad Social. Este convenio fue posible por una Orden Ministerial en la que se realizaba un programa de escuelas-taller del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social para la formación profesional de jóvenes en paro. En octubre de 1988 nació la Escuela de Tecnología del Espectáculo con Teresa Valentín como coordinadora. Este proyecto fue uno de los más importantes del INAEM en esta legislatura. La formación de los técnicos de escena, de luces, de sonido y de otras profesiones de la escena tales como figurinistas, diseñadores de vestuario, escenógrafos etc, era necesaria por la apertura de los nuevos teatros y centros culturales municipales. La formación organizada de estos profesionales era inexistente hasta entonces.

Otra acción importante en la formación profesional que tuvo lugar en esta legislatura fue la creación de la Escuela de Teatro Clásico bajo la dirección de Rafael Pérez Sierra, dirigido a actores y actrices profesionales y con el objetivo de que la propia Compañía de Teatro Clásico se nutra de futuros profesionales formados en la escuela

9.5.2 Música

La situación de la música en España y el papel de la administración pública en este sector era expuesto y sintetizado por el crítico Enrique Franco a pocos meses del fin de la legislatura:

“el día Europeo de la música sirve para meditar sobre la situación de la música española dentro del contexto comunitario en el que ahora se encuentra de pleno derecho. Los contrastes con los vecinos son evidentes y a pesar del aumento de las subvenciones oficiales para incrementar la dotación de locales de concierto o la creación de festivales, la situación de la música española es precaria sobre todo como consecuencia de una nueva ausencia de planificación educativa profunda. No es un asunto nuevo: lo pusieron

de manifiesto los músicos de la Generación del 27. En cuanto a lo peor de la música en España: la reforma de la enseñanza.”⁷⁶

A /Continuación de la situación precaria de la formación musical en España

Si en el balance de la anterior legislatura, la música, según el propio ministro Solana, era una de las grandes olvidadas de la política cultural, en esta legislatura continuó dicha situación. A pesar de que la institucionalización del Consejo de la Música tenía como uno de sus objetivos el paliar este déficit cultural tan arraigado, no se llegó a articular ninguna iniciativa que abordara este problema, si bien es verdad que la formación musical profesional en España no le correspondía al Ministerio de Cultura, sino al de Educación. En esta segunda legislatura volvía a ser un tema recurrente, y urgente, según los responsables de la formación musical profesional en el país. En un artículo de Almudena Cano, pianista y catedrática de piano del Real Conservatorio de Música de Madrid, titulado *“las suplicas de un músico”* formulaba desde dentro de la profesión la situación de la formación musical en España⁷⁷ y la crítica a la política musical de este gobierno y de los anteriores.

⁷⁶ Enrique Franco. “La ausencia del horizonte”. *El País*, 21/6/1989. p. 44.

⁷⁷ *“Existe una teoría que demuestra que un país tiene una capacidad de progreso social proporcional al grado de desarrollo de la sensibilidad y capacidad musical de sus habitantes y proporcional a la calidad e la enseñanza musical que lo posibilita. (...) Desgraciadamente, nuestro país no es un modelo musical a seguir por nadie en su sano juicio, a pesar de exportar figuras de excepcional calidad, que nos salvan la cara a nivel internacional. Aquí la educación musical de la población es inexistente y la que se ofrece en los centros especializados es sencillamente vergonzosa por culpa de quienes nos gobiernan ahora y quienes lo hacían antes. ...se pretende que los conservatorios se organicen como lo hacen escuelas, e institutos de enseñanza media... tutorías, APAS, consejos escolares, organigramas ...etc.... pero hay otros aspectos más importantes y que deben ser aireados para que los conozcan otros sectores de la sociedad: los conservatorios actuales no sirven para nada. Es decir, para nada de lo que está previsto que sea su finalidad, que es formar músicos profesionales. Sirven para otras cosas: los que trabajamos tenemos un sueldo seguro y los que estudiar, aprender, lo que se dice aprender, no aprenderán gran cosa, pero pueden pasar un par de tarde por semana bien calentitos por unas 5.000 pelillas al año. Lo malo es que toda esta inutilidad la paga el contribuyente y lo paga sin saber que un 90% del alumnado no quiere o no puede aspirar a ser profesional, que gran parte del profesorado no estamos cualificado, pues no hay que olvidar que nos hemos formado en los mismos centros.... mientras llega la reforma, los actuales responsables abren conservatorios por doquier, los masifican en 2 minutos, cogen a profesores con unos criterios que adolecen de interés por encontrar el profesor adecuado, justificando una demanda social muy grande y , en definitiva, engordando la bola de nieve. somos el hazmerreír y la chirigota de los músicos de otros países, que no acaban de entender cómo se puede hacer tan mal una cosa mucho más fácil que arreglar la sanidad pública, la justicia y el desempleo. Mientras muchos de nosotros nos mesamos los cabellos, muchos otros se desesperan por no adquirir el nivel adecuado para ingresar en nuestras orquestas, para enseñar música con dignidad; otros parecen solo preocupados por organizar suntuosos festivales, costumbre de espejismo cultural del anterior régimen”.*
El País, 11/12/1987. p. 34

En el Parlamento tuvo lugar con fecha 16 de noviembre del 1988, dentro de la Comisión de Educación y Cultura del Congreso, uno de los pocos debates sobre este tema tan importante en la cultura española. Se presentó una proposición no de ley relativa a la elaboración por parte del gobierno de la normativa que regulase los distintos apartados de las enseñanzas musicales, presentado por el Grupo Parlamentario Mixto Izquierda Unida-Esquerria Catalana. La proposición fue aprobada con el voto favorable del mayoritario Grupo socialista, al coincidir la proposición con lo que el gobierno proyectaba en un futuro. Esta iniciativa parlamentaria no obtuvo los resultados esperados por el sector durante la gestión de Semprún al frente del Ministerio de Cultura.

El cierre por obras del Teatro Real de Madrid afectó las enseñanzas de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (RESAD). La falta de previsión y coordinación ente los Ministerios de Cultura y Educación volvió a ser evidente. Ricardo Doménech, Director de la Escuela, calificaba la situación de caótica y denunció la descoordinación entre los dos ministerios. Los alumnos se manifestaron el 17 de marzo de 1989 ante las sedes de los Ministerios de Educación y de Cultura

B/ Plan Nacional de Auditorios:

Comenzaron a alternarse en la legislatura los convenios entre el Ministerio y otras entidades públicas para la construcción de los nuevos espacios para la difusión de la música y las inauguraciones de los proyectados en la legislatura anterior. Así, el 25 de Abril de 1988, Valencia estrenaba el primero de los auditorios promovidos por el Ministerio. El 21 de octubre de ese mismo año la ONE inaugura el nuevo Auditorio de Madrid, el segundo del plan del INAEM.

El 20 de octubre de 1989 -nueve días antes de las Elecciones Generales- se inauguraba el Auditorio de Galicia en Santiago de Compostela, con un presupuesto de 2.000 millones en las que han participaron la Xunta de Galicia, el Ayuntamiento y el Ministerio. Fue el tercer auditorio que se inauguraba del Plan.

Los nuevos convenios que se firmaron para futuras construcciones en esta legislatura fueron:

- -Construcción de un auditorio en Cuenca. La fecha de la firma del convenio fue de 1 de diciembre de 1986. El Presupuesto total ascendió a 652.181.895 peseta. El Ministerio corría con un tercio, la Comunidad Autónoma, un tercio, el Ayuntamiento un sexto, y la Diputación la sexta parte restante. Además el ayuntamiento aportó un solar. La titularidad del auditorium correspondía al ayuntamiento, que, asimismo se hacía cargo de la gestión del equipamiento y por tanto, los gastos e mantenimiento y conservación. Este auditorio sería en un futuro próximo la sede permanente de la JONDE mediante un convenio cuatripartito entre el Ministerio, la Junta de Castilla La Mancha, la Diputación y el ayuntamiento de Cuenca.⁷⁸ En el acuerdo, la financiación de la Orquesta deja de corresponder en exclusividad a la administración del Estado y pasa a ser financiada a partes iguales por las cuatro administraciones públicas. El convenio tiene una duración indefinida.
- -Construcción del auditorio en Sevilla⁷⁹, dentro del complejo “Palacio de la Cultura”, con un presupuesto inicial total de 852.297.510 millones de pesetas y una aportación del estado de 175.000.000 pts. cantidad menor que otros convenios del mismo plan.
- -Construcción del Auditorio de Música de la ciudad de Murcia⁸⁰. Con un presupuesto total de 1.400.000.000 millones de pesetas de los que el INAEM aportó 600.000.000 pesetas.
- -Previsto desde el plan inicial, se retrasó el proyecto de construcción de un nuevo auditorio en Barcelona. Aunque desde la comunidad musical y desde el ayuntamiento de Barcelona se estimaba que era una infraestructura muy

⁷⁸ Resolución de 26 de febrero de 1990 de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura por la que se da publicidad al Convenio de Cooperación entre el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Cuenca y el Ayuntamiento de Cuenca para el funcionamiento y financiación de la Joven Orquesta Nacional de España.

⁷⁹ Resolución de 26 de marzo de 1988 de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, por la que se da publicidad al Convenio suscrito entre el Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Sevilla y la Diputación Provincial para la construcción de un auditorio en la ciudad de Sevilla.

⁸⁰ Resolución de 13 de febrero de 1989 de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, por la que se da publicidad al Convenio entre la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Murcia para la construcción de un Auditorio de Música en la ciudad de Murcia.

necesaria para la ciudad, pues el antiguo Palau de la Música de Barcelona no tenía las mejores condiciones para escuchar la música de las orquestas sinfónicas. Finalmente el convenio, negociado durante 5 años, se firmó el 19 de septiembre de 1989 con una inversión total de 6.216 millones. El proyecto de construcción fue del arquitecto Rafael Moneo. Casi la mitad de la inversión – 3.000 millones- fue financiada por el Ministerio y el resto a partes iguales por la Generalitat y el Ayuntamiento de Barcelona.

D/ En el ámbito de la Ópera había que destacar el comienzo de las obras de acondicionamiento del Teatro Real como espacio escénico para la ópera y el ballet⁸¹. El 14 de mayo de 1988 se hizo público el acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el de Obras Públicas para financiar las obras del nuevo teatro de la ópera en Madrid. En un principio se preveía que las obras finalizaran en 1993. La inversión de la rehabilitación se había calculado que ascendiera a 5.800 millones.⁸² En cuanto a la financiación, el MOPU se comprometió a aportar en los cuatro años previstos, 2.000 millones, destinados fundamentalmente a costear las obras arquitectónicas y de rehabilitación. Cultura aportaba 2.500 para las instalaciones de maquinaria escénica, iluminación y sonido. Los restantes 1.300 se conceptuaban como aportaciones complementarias. Las obras comenzaron en febrero de 1989.

El nuevo mapa de infraestructuras de la ópera en España parecía dibujarse con la construcción del Teatro de la Maestranza en Sevilla, que se inauguraría en la siguiente legislatura.⁸³

⁸¹ El 13 de octubre 1988 tiene lugar el último concierto en el Teatro Real a cargo de la Orquesta Nacional, dirigida todavía por López Cobos. Los 22 años que llevaba el Teatro Real dedicado a la música sinfónica no habían hecho olvidar su primitivo origen operístico. La última vez que el Real había cerrado sus puertas había sido en 1925. El desinterés musical de los gobernantes de la dictadura y la falta de medios causaron que la lírica tuviera su lugar en Madrid en breves temporadas en el Teatro de la Zarzuela. En 1966 Franco lo inauguraba como centro sinfónico.

⁸² Como veremos en los capítulos siguientes, la fecha de inauguración del Teatro Real se aplazó tanto que fue inaugurado por el gobierno del Partido Popular en 1996. El presupuesto también fue mayor de la cantidad que se dio desde el Ministerio al comienzo de la realización de las obras.

⁸³ En las siguientes legislaturas observaremos como la consecución de un tejido mínimo de espacios escénicos dedicados a la ópera en España será una quimera. El retraso de más de cuatro años en la inauguración del Real de Madrid y el incendio del Liceo de Barcelona dejaron al país sin programación operística, salvo las temporadas del Teatro de la Maestranza en Sevilla y alguna temporada corta en el Teatro de la Zarzuela en Madrid.

En el mismo año, el Patronato del Liceo –compuesto por la Generalitat, el Ayuntamiento, la Diputación de Barcelona y el Ministerio- acordaba un proyecto de reforma y ampliación del teatro. Por primera vez también el presupuesto de este año de dicha institución no incluía los gastos de financiación del déficit acumulado que al final de ese año ascendía a cerca de 3.000 millones de pesetas. Asimismo, Se iniciaron las conversaciones con los propietarios de las fincas colindantes para su expropiación.

E/ La Orquesta Nacional de España: La creación de la Comisión de Programación de la Orquesta y Coro Nacionales de España⁸⁴...

“con el fin de colaborar en la programación periódica de las actividades musicales de ambos conjuntos, elevando las consiguientes propuestas de planes generales de actuación y de sus proyectos específicos resultantes al Director General del INAEM, a través de su departamento musical”

Era ésta una de las medidas que menos hacían falta a esta institución musical. Con ello se reformaba el reglamento de la ONE, que databa de 1982, pero no se modificaban aspectos tan importantes como el porcentaje de músicos extranjeros en la formación nacional. que suponía una merma importante en los instrumentos de cuerda. Su director, Jesús López Cobos abandonaba la dirección de la orquesta el 3 de noviembre de 1988, haciendo coincidir su salida con la del ministro Solana. Los motivos de su abandono ya eran conocidos casi desde su nombramiento: la rigidez y falta de agilidad de la gestión de la orquesta y el poder del sindicato de funcionarios dentro de la institución –algo que volverá a aparecer como causa de los conflictos entre los directores artísticos y los intérpretes en la gestión tanto la Orquesta Nacional, como de la Compañía Nacional de Danza-.

Desde el INAEM se quería reformar la estructura de la ONE pero ello fue algo que no ocurrió a lo largo de esta legislatura. Uno de los nombres que en principio contó el INAEM para la sustitución de López Cobos fue Cristóbal Halffter. Sin embargo la actitud

⁸⁴ Orden de 26 de Enero de 1988 por la que se crea la Comisión de Programación de la Orquesta y Coro Nacionales de España.
BOE 32/1988. 6/2/1988. p. 4.043

de los músicos de rechazo en las consultas por parte del INAEM, desaconsejó su nombramiento. El crítico musical Enrique Franco criticaba la situación de la ONE en los siguientes términos:

“parece increíble que a nuestra primera formación sinfónica no le sirva ningún director, cualquiera que sea la internacionalidad de su prestigio. Estamos a final de 1989 y dentro de dos años, en razón de nuestra pertenencia de la CEE, tales limitaciones saldrán por los aires. No se entiende la pervivencia, hasta el agotamiento, de unos módulos estructurales que necesariamente deberán caducan en el plazo de un par de temporadas.”⁸⁵

F/ Regulación y normalización de las subvenciones a la música y la danza: Se regularon las subvenciones a la música –y a la danza- con el establecimiento de una normativa-marco: Las ayudas, que decían tener como fin la democratización de la música a nivel social y geográfico, se articulaban en:

- Ayudas a las infraestructuras: concesión de subvenciones para la construcción de nuevos auditorios, salas de concierto, teatros líricos mediante convenio con las CCAA y otras entidades locales. Así se trataba de articular un mapa de las nuevas construcciones, dando iniciativa a las otras entidades públicas.
- Se establecían convenios con orquestas sinfónicas concertadas, con compañías de Danza y compañías líricas, con aquellas agrupaciones y formaciones con una cierta estabilidad económica y una calidad artística.
- Subvenciones a producciones: a las giras de las orquestas, compañías y agrupaciones musicales.
- Promoción: ayudas a la creación, interpretación e investigación así como premios, becas, bolsas de viaje en España y en el Extranjero: Para coreógrafos noveles
- El INAEM concedía, asimismo, ayudas y subvenciones a las entidades organizadoras de manifestaciones de relevancia en el territorio español. También

⁸⁵ Enrique Franco. “Un problema sinfónico”. En: *El País*, 4/11/1989. p. 32

podían solicitar ayudas las giras en el extranjero de las agrupaciones de música y danza.

- Se regulaba el Consejo de la Música y de la Danza, como órgano colegiado de asistencia y asesoramiento del Ministerio de Cultura.

Una de las novedades de esta legislatura en el fomento a la creación musical fue la creación del concurso de composición sinfónica de la JONDE.⁸⁶

9.5.3 Danza

El inicio de la legislatura comenzó con el abandono de María de Ávila como Directora del Ballet Nacional. No obstante, continuó como asesora del INAEM durante una breve temporada más. A pesar de la polémica gestión de María de Ávila, su gestión supuso un cambio notable de calidad y un aumento en el número de funciones de ambas formaciones. Tras la salida de Avila, el 16 enero de 1987 se volvieron a separar las dos formaciones de clásico y español del BNE: José Antonio Ruiz firmó contrato por tres años al frente del BNE y en el Ballet Clásico se mantuvo Ray Barra, director adjunto de María de Avila. Un año después se producía el cambio en el Ballet Lírico con el nombramiento como nueva Directora Maya Plisetskaya.

La separación de ambos ballets nacionales se plasmó en la modificación de los estatutos del Ballet Nacional de España⁸⁷ y del Teatro Lírico Nacional “la Zarzuela”. El objetivo de la Orden Ministerial fue dar un trato diferenciado a cada uno de los conjuntos coreográficos. Es decir, se volvió a la estructura anterior de los ballets antes de llegar José Manuel Garrido a la Dirección General de Música y Teatro.

⁸⁶ Resolución de 22 de febrero de 1990 del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música por la que se convoca el concurso de composición de música sinfónica de la Joven Orquesta Nacional de España para la concesión de un premio sinfónico y un accésit. No obstante este concurso solo se celebró en dos ediciones. Posteriormente la Dirección Artística de la Orquesta lo suspendió para colaborar con creadores de prestigio, por lo que se perdía una de las pocas formas de potenciar el fomento de nuevos autores sinfónicos.

⁸⁷ Orden de 26 de enero de 1987 del Ministerio de Cultura.

Por otro lado, como acabamos de señalar en el epígrafe del sector de la música, la convocatoria de subvenciones en 1988 llegó por primera vez al sector de la Danza. Fue quizá éste uno de los hechos más importantes y de más trascendencia en la historia de la danza en España durante el siglo XX, y a su vez, uno de los rasgos de la modernidad de este sector en España⁸⁸. Una de las primeras consecuencias positivas de la normativa de fomento con el sector fue la aparición de la Compañía de Victor Ullate – empresa privada-, tras un duro trabajo de años –desde que abandonó la dirección del Ballet Lírico-. Se trataba de una compañía con una calidad internacional compuesta por jóvenes promesas. El 30 de abril del 1988 se presentaba la compañía en el Teatro Arriaga de Bilbao con una excelente crítica. La compañía comenzó a trabajar gracias a la nuevas medidas de fomento del Ministerio con una subvención bianual de 38 millones de pesetas en 1988. En 1989 el Ministerio le otorgaba el Premio Nacional de Danza a Ullate. En esta legislatura el Ministerio incluyó por vez primera dentro de su actividad de fomento de la danza el premio nacional de esta actividad artística. El galardón se concedió en su primera edición al bailarín y coreógrafo Antonio Gades.

10. La actividad legislativa

10.1 Aprobación de la Ley de Propiedad Intelectual

El Consejo de Ministros volvía a aprobar el día 31 de octubre de 1987 un nuevo proyecto de ley, muy similar al que también aprobó en la legislatura pasada. La ley, uno de los objetivos fundamentales de la política legislativa del cambio socialista –tal como había previsto Solana desde 1982-, no había superado del trámite parlamentario ya que coincidió con la disolución de las cortes por las elecciones de 1986.

Finalmente, el 28 de octubre de 1987 el proyecto de Ley de Propiedad Intelectual fue aprobado en las Cortes. El Pleno del Congreso aceptaba las enmiendas introducidas por el Senado por lo que el texto legal quedó definitivamente aprobado por las Cortes Generales. Al igual que la ley del patrimonio aprobada en la legislatura anterior, la Ley

⁸⁸ Orden de 22 de febrero de 1988, del Ministerio de Cultura, por la que se establece la normativa de ayudas a la música y a la danza.

de Propiedad Intelectual contó con un grado de consenso entre las grupos políticos. Según los expertos jurídicos en propiedad intelectual la ley estaba en consonancia con las leyes más modernas de Europa.

A/ Esquema de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual

En el preámbulo de la Ley se proponía

“dar adecuada satisfacción a la demanda de nuestra sociedad de otorgar el debido reconocimiento y protección de los derechos de quienes a través de las obras de creación contribuyen tan destacadamente a la formación y desarrollo de la cultura y de la ciencia para el beneficio y disfrute de todos los ciudadanos”⁸⁹

y reconocía el valor y la tradición jurídica que generó la ley de 10 de enero de 1879 en esta materia jurídica.

La nueva ley se estructuraba en dos conjuntos normativos:

- 1) El relativo a la declaración de los derechos sustantivos de los autores y
- 2) el regulador de los procedimientos de la protección de dichos derechos.

Se destacaba también en el preámbulo, entre otros aspectos, la introducción del derecho de autor de las artes plásticas, en lo relativo a la participación del autor en el precio de reventa de sus obras, y el derecho de los autores, editores, productores e intérpretes a obtener una remuneración compensatoria por las reproducciones efectuadas para uso personal.

También se subrayaba que la ley determina el marco jurídico de la gestión colectiva de los derechos.

1) En el Libro primero –Derechos de Autor- :

- A.- se definía al autor, la obra colectiva, y la obra compuesta.

⁸⁹ Ley22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual. BOE 275/1987 de 17/11/1987 p. 34.163

- B.- Se definía y explicitaba lo que es susceptible de ser considerado como objeto de propiedad intelectual⁹⁰.
- C- Se ordenaba el derecho moral como conjunto de derecho irrenunciables e inalienables.
- D - Se regulaban los derechos de explotación: derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación.
- E.- Tal y como mencionamos en el preámbulo de la ley, se establecía como derecho de los artistas plásticos a obtener un 2 por ciento del precio de enajenación, que el autor plástico podrá exigir al vendedor.
- F.- Se establecía, asimismo, que los derechos de explotación durasen toda la vida del autor y sesenta años después de su muerte.
- G.- Se puntualizaron los límites de los derechos de explotación y la cesión de los derechos.
- H.- Se regulaba el contrato de edición, el contrato de representación teatral y ejecución musical, los contratos de las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales. También los contratos de los programas de ordenador.

2) En el libro Segundo se sistematizaban otros derechos de la propiedad intelectual: los derechos de los artistas e intérpretes, los derechos de los productores de fonogramas, de los productores de las grabaciones audiovisuales, de las entidades de radiodifusión, de las fotografías.

⁹⁰ Art. 10.: a) Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera de la misma naturaleza.
b) Las composiciones musicales con o sin letra
c) las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.
d) las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales.
e) las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.
f) los proyectos, planos, maquetas y diseño de obras arquitectónicas y de ingeniería.
g) los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografías, la geografía y, en general, a la ciencia.
h) las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.
i) los programas de ordenador.

3) En el Libro Tercero se estipularon la protección de los derechos reconocidos en la ley: de los derechos de explotación y de los derechos morales.

Asimismo, la ley obligaba la creación de un Registro de Propiedad Intelectual que dependió en un primer momento del Ministerio de Cultura y con carácter único en todo territorio nacional, sin perjuicio de las competencias de correspondieran a las Comunidades Autónomas.⁹¹

Se regularon las entidades de gestión colectiva de los derechos de autor, previa autorización del Ministerio de Cultura y publicación en el Boletín Oficial del Estado.

4) En el Libro Cuarto se determinó el ámbito de aplicación de la ley a los autores españoles y también a los extranjeros con residencia habitual en España, todos los autores de obras audiovisuales de cualquier nacionalidad. Del mismo modo ocurrió con los artistas e intérpretes.

El Desarrollo de la Ley, a partir de 1988, comenzó con la regulación en el sector de las artes plásticas ⁹², que reconocía el derecho del autor a percibir alguna cantidad de las reventas de sus obras, con la condición de que el precio que la obra alcanzado en la reventa fuera superior a la cantidad que reglamentariamente se determine. Se fijó en principio una cantidad de 200.000 pesetas el precio de enajenación de reventa.

También se desarrolló el artículo 72 de la ley sobre el control de tirada⁹³ que tanta polémica producía entre los editores y los autores. La cuestión radicaba en encontrar una solución para que el autor pudiera verificar la tirada y que, a su vez, no fuera un elemento de confianza en los contratos de edición firmados entre el autor y el editor. No obstante la polémica no cesó a lo largo de la legislatura y, asimismo, tal como observaremos en el capítulo próximo se convirtió en una de las principales razones de la

⁹¹ En la siguiente legislatura, el Registro de la Propiedad Intelectual fue transferido a las Comunidades Autónomas.

⁹² Real Decreto 395/1988 de 25 de abril del Ministerio de Cultura sobre el desarrollo del artículo 24 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual.

⁹³ Real Decreto 396/1988 de 25 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se desarrolla el artículo 72 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre el control de tirada.

reforma de la Ley de Propiedad Intelectual, siendo ministro Solé Tura. En abril de 1989 la Asociación de Escritores⁹⁴ denunciaba a los editores por incumplir el control de tirada.

En cuanto a los artículos 25 y 31 de la Ley, que regulaban el procedimiento para determinar los equipos y materiales sujetos, el importe y el sistema de recaudación de la reproducción masiva de las obras a través de la radiodifusión, el cable, el videograma y el fonograma⁹⁵, serán, como veremos en capítulos siguientes, también motivo de controversia entre los autores y los fabricantes de aparatos reproductores y, asimismo, causa de la reforma de la ley.

10.2 Desarrollo de la Ley del Patrimonio Histórico Artístico

El Real Decreto 620/1987 de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español del Museos fue el primer desarrollo sectorial de importancia de la ley PHE. La ley consagraba un concepto de museo más actual, en función de los servicios que éste debía prestar a la sociedad, de acuerdo con la demanda actual y la materia museológica. Las disposiciones transitorias segunda y final de la Ley del Patrimonio habilitaban al Gobierno para dictar el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal.⁹⁶

Las lagunas de la ley más evidentes eran, según los operadores de las artes plásticas, las que hacían referencia al fraude, al expolio, y a la exportación ilegal del patrimonio. La presión fiscal y las altas cotizaciones que se obtenían en el extranjero seguían siendo la causa de la exportación de objetos artísticos de forma ilegal en España. Las exenciones fiscales eran consideradas como insuficientes por los agentes del sector y, por otro lado, los precios pagados en las subastas internacionales eran sustancialmente superiores a los que se pagaban en España.

⁹⁴ A dicha Asociación no pertenecen los autores más conocidos o representativos de la literatura española.

⁹⁵ Real Decreto 287/1989 de 21 de marzo del Ministerio de Cultura por el que se desarrolla el artículo 25 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual.

⁹⁶ Véase el epígrafe sobre la política museística de este capítulo.

10.3 Primer borrador de la ley del mecenazgo.

Uno de los proyectos más importantes, según Semprún, en el marco de su política “neoliberal” era la nueva regulación del sector de las fundaciones culturales y también el incentivo fiscal para las actividades de interés general. En su primera comparecencia en el Congreso de los Diputados, Semprún planteaba la ley de mecenazgo como una de los objetivos más destacados de la legislatura. La ley del mecenazgo aparecía ligada en su discurso a los problemas de financiación del cine español. No obstante, y a pesar de la recurrencia al proyecto de ley en sus declaraciones públicas - en la clausura de un encuentro de fundaciones europeas celebrado en Santiago de Compostela el 11 de octubre 1989, en las ediciones de 1989 y 1990 del Festival de Cine de San Sebastián, entre otras, el Ministerio de Cultura no llegó a presentar un proyecto de ley ni en las Cortes ni con los agentes del sector no lucrativo.

12. La desaparición de la “Animación Cultural”⁹⁷ de la política del ministerio.

Con la segunda reforma del ministerio, en 1988, la Dirección General de Juventud, que promocionaba la cultura desde la perspectiva de la animación cultural, desaparecía del organigrama del Ministerio de Cultura. No obstante, hasta el final de la legislatura se publicaron convenios con otras entidades territoriales con el objetivo de “dinamizar” la cultura rural. Así, el Ministerio firmaba convenios de cooperación con algunas Comunidades Autónomas, como por ejemplo el programa “Culturalcampo”⁹⁸ cuya finalidad y objetivos respondían a la mejora cultural y de la calidad de vida de los habitantes de zonas rurales –muy pobres a nivel económico, social y cultural- donde iba

⁹⁷ Por este término habría que entender una corriente de formas de gestionar la educación y la cultura local provenientes de Sudamérica y Francia. La animación cultural fue un término que quería designar desde finales de los setenta en España, la forma predominante de gestión de los municipios en el área de cultura. Los proyectos municipales estaban sesgados por una ideología en la que predominaba el componente social y educativo de la cultura y las artes. A partir de los años noventa el término hasta nuestros días, el término ha caído en desuso en el lenguaje de la política y gestión culturales y queda de forma residual en la administración local.

⁹⁸ Resolución de 25 de enero de 1988 de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al Convenio de Cooperación entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Castilla-La Mancha sobre programas de Dinamización Cultural

destinado. Los convenios se establecían desde la Dirección General de Cooperación Cultural.

Capítulo Tercero:

La crisis. Las etapas de Semprún y Solé Tura

1.- La política cultural en el contexto de los primeros casos de corrupción

El 29 de octubre de 1989 el PSOE obtuvo su tercera victoria consecutiva en las elecciones generales¹, aunque perdió ocho escaños y 800.000 votos con respecto a las elecciones de 1986. La tercera Legislatura socialista se inició el 21 de noviembre de 1989, hasta el 12 de abril de 1993, fecha en la que fueron disueltas las cámaras ante la convocatoria de las elecciones del 6 de junio de 1993.

Tras la victoria, el 7 de diciembre de 1989 González confirmó en el Gobierno a todos los ministros del gobierno anterior. No obstante, la continuidad de algunos miembros del Gobierno no contaba con el beneplácito de algunos de los agentes sociales y durante 1990 fueron numerosas las noticias que recogían rumores de la crisis en el Gobierno. Así, después de catorce meses, el 7 de enero de 1991 el Presidente del Gobierno admitía por primera vez que podría haber cambios en el gobierno. El 13 de enero de 1991, Alfonso Guerra, Vicepresidente del Gobierno desde 1982, cesaba en su cargo, salpicado por el caso de corrupción de un hermano suyo. Las noticias y rumores que circulaban sobre el abandono del entonces Ministro de Cultura, Semprún, parecían en un primer momento no confirmarse por las malas relaciones que había entre el Vicepresidente del Gobierno y el Ministro de Cultura². El deseo de Semprún era continuar en el gobierno, tras la dimisión del Vicepresidente. Sin embargo, el 11 de marzo de 1991 fue anunciado el nuevo gobierno, que suponía el cambio en la máxima responsabilidad del Ministerio de Cultura. Semprún fue cesado y nombrado nuevo ministro de Cultura Jordi Solé Tura. La

¹ No obstante, en marzo de 1990 la repetición de las elecciones en Melilla hizo que el PSOE perdiese la mayoría absoluta. El PSOE no tenía la mayoría absoluta en el congreso de los diputados pero gobernaba como si la tal, por la ausencia en los escaños de los diputados de Herri Batasuna.

² Dos años y medio más tarde de su destitución como Ministro de Cultura y con motivo de la presentación de su nuevo libro *"Federico Sánchez se despide de ustedes"* volvía a ser crítico con la actitud y papel de I ex-Vicepresidente del Gobierno: "Guerra es producto de una cierta cultura del aparato, una cultura de triunfalismo, con lenguaje arcaico".
El País 14/12/1993. p. 34

inclusión del político catalán se produjo a última hora en el nuevo gobierno, toda vez que José María Maravall, Ministro de Educación hasta 1988, había rechazado repetidamente el ofrecimiento de González de la cartera de Cultura.

Solé Tura desempeñaba, hasta su nombramiento como Ministro de Cultura, el cargo de presidente de la Comisión Constitucional del Congreso y fue uno de los redactores de la Constitución Española. Su primera intervención pública como ministro se produjo el 22 de marzo de 1991 en la ciudad de León en una reunión con los ministros de cultura europeos, con motivo de la revisión del Convenio Cultural Europeo.

2.- La Guerra del Golfo y la crisis del Ministerio de Cultura

Antes de producirse el cambio de Ministro, la firma de un manifiesto de algunos altos funcionarios y Directores Generales del Departamento en contra de la intervención militar estadounidense en la Guerra del Golfo a inicios de 1991, supuso los ceses del Director del Museo del Prado, Alfonso Pérez Sánchez que llevaba en el cargo desde 1983³; del Director General del Libro y Bibliotecas, José Manuel Velasco Ramí⁴, del Director General de Bellas Artes y Archivos, Jaime Brihuega⁵ y otros funcionarios de alto nivel⁶. Tras los ceses, producidos un mes antes de la salida del Gobierno de Semprún, se escondía una profunda crisis de la gestión del Ministerio de Cultura.

La salida de Semprún del Ministerio coincidía –y no por azar- con la crítica de falta de credibilidad de la política cultural del Ministerio por parte de algunos de los sectores culturales. La huelga del 12 de diciembre de 1991 del teatro y del cine, primera desde el

³ Real Decreto 164/1991 de 15 de febrero, del Ministerio de Cultura, por el que dispone el cese de don Alfonso Pérez Sánchez, como Director del Organismo autónomo Museo Nacional del Prado.

⁴ Real Decreto 165/1991, de 15 de febrero, del Ministerio de Cultura, por el que dispone el cese de don Juan Manuel Velasco Ramí, como Director General del Libro y Bibliotecas.

⁵ Real Decreto 166/1991 de 15 de febrero, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de don Jaime Brihuega como Director General de Bellas Artes y Archivos.

⁶ Uno de los funcionarios destituidos fue el Interventor delegado del Ministerio de Cultura, Juan Francisco Martín Seco, que apeló al Tribunal Supremo contra la sentencia de la Audiencia Nacional. Esta institución admitió en la sentencia la motivación política del cese pero no lo declaraba correcto.

año 1975, y por tanto de la democracia, fue una muestra palpable del descontento del sector cultural con el Ministerio. No obstante, hay que subrayar que las críticas sobre el departamento fueron cualitativa y cuantitativamente menores en la etapa de Semprún que en la de Solé Tura⁷, si bien fue en la etapa de Semprún al frente del Ministerio de Cultura cuando se gestó la crisis del Ministerio de Cultura.

3.- La crisis económica de 1992 y su repercusión en el Ministerio.

Uno de los objetivos principales de Semprún al llegar al Ministerio de Cultura era el de doblar el presupuesto del Ministerio de Cultura a lo largo de su gestión⁸. Sin embargo, no sólo no se produjo el consabido aumento de los presupuestos del Ministerio, sino que desde 1991 el presupuesto del Ministerio sufrió recortes, como consecuencia de la crisis de 1992 y esa situación no se remontará hasta el presupuesto de 1995, en la legislatura de Carmen Alborch⁹. Así, en el proyecto de Presupuesto para 1992 el primer recorte que se barajó para el Ministerio de Cultura fue de 1.929 millones de pesetas. La elaboración de los presupuestos para 1993 no tenía argumentos más benévolos: en septiembre de 1992 el Gobierno preveía que el paro crecería cerca de tres millones a lo largo de 1993. Los Presupuestos Generales del Estado de 1993 y los del Ministerio de

⁷El Portavoz del Partido Popular de la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados, Miguel Ángel Cortés criticaba a Solé Tura a finales de 1991 en este sentido: *"ante la imposibilidad de tener un peso específico en el gabinete no ha querido seguir los pasos de su antecesor que tenía más personalidad y por eso le echaron"*. *El País*, 19/11/1991. p.32

⁸ Sin embargo la no consecución de este objetivo no fue valorada como un fracaso por parte del Ministro y el Subsecretario de Estado. *"no podemos tener sensación de fracaso después de construir 33 bibliotecas, levantar 10 salas de conciertos, reformar 70 teatros y actuar en 19 museos estatales"* manifestaba José Manuel Garrido en el diario *El País* 16/10/1991. p.33

⁹ Del último presupuesto de la gestión de Semprún, correspondiente al de 1991 los mayores incrementos se produjeron en los programas de música con una subida del 24% y museos 14%. Destacaban en el caso de la música las inversiones reales de 3.000 millones, las aportaciones al Liceo, 819 millones y las transferencias para las autonomías para la construcción de auditorios 978 millones. Conviene destacar que de los 10.939 millones destinados al programa de museos, el MNCARS se llevaba más de 4.000.

Cultura reflejaban un descenso en términos reales¹⁰, por tanto, el creciente deterioro que sufrieron la economía española y la del todo mundo occidental.

El recorte en el presupuesto de 1992, fruto de la crisis económica mundial, el desencanto del sector del cine, con la prometida reforma del *Decreto Semprún* y, el presupuesto que se destinó a la programación de los grandes eventos culturales del 92 -Madrid Capital de la Cultura Europea y la Exposición Universal de Sevilla- fueron las causas principales de la huelga del cine y del teatro del mes de diciembre de 1991. No obstante, el cese del Subsecretario de Cultura, José Manuel Garrido, el 23 de enero de 1992 -un mes después de la huelga- no tuvo una relación causal. En primer lugar, porque Garrido era apoyado por el sector del Teatro y en segundo lugar, el cese del subsecretario ya había sido decidido por Solé Tura desde su llegada al ministerio, y estaba previsto que dejara su cargo una vez que se hubieran concluido la elaboración de los presupuestos de 1992¹¹. Sustituyó a Garrido Santiago de Torres, médico de profesión, -ex – responsable del Plan Nacional de Drogas- y amigo de Solé Tura. Con su llegada se produjo una profunda renovación de la Secretaría General Técnica del Ministerio.

4.- Los cambios en la política de subvenciones del Ministerio de Cultura.

La política de subvenciones del ministerio debía ser revisada según la política “neoliberal” enunciada por Semprún. La subvención ya no debía ser el instrumento único para el fomento de la Cultura, tal como se había entendido e implementado desde el gobierno de Solana en 1982. Los constantes anuncios de Semprún de una nueva la ley de mecenazgo -que en sus tres años de gestión nunca pareció que fuese a aprobarla, como así ocurrió- la presentaba como la herramienta única para sustituir la subvención

¹⁰ En los gráficos del Capítulo 7 correspondiente al análisis presupuestario del Ministerio de Cultura, tanto a nivel general como sectorialmente apreciamos el descenso en los presupuestos de 1993. Las prioridades según Solé Tura para 1993 eran las de: Museos, archivos y bibliotecas, en lo que se refiere a la red bibliotecaria de titularidad estatal y el programa de difusión cultural en el exterior.

¹¹ José Manuel Garrido pasó a ser comisario adjunto del pabellón de España en la Exposición de Sevilla de 1992.

como eje principal de la política de fomento a las artes. De este discurso se hacía eco el Subsecretario de Cultura, José Manuel Garrido, que afirmaba el 21 de marzo de 1990 en su comparecencia ante la Comisión de Presupuestos del Congreso de los Diputados, la nueva política del ministerio. La novedad de política del ministerio de Cultura consistía básicamente en la reducción del número de subvenciones y canalizar esas ayudas de otro modo, sobre todo en lo que respecta a las industrias culturales. Ahora bien, como observaremos en el sector de la industria del cine lo difícil era precisamente eso: fomentar la industria, sin contar con el apoyo de las subvenciones directas a la producción. Algo que el Ministro Semprún no podía hacerlo por sí mismo y milagrosamente en una legislatura. La estrategia del Ministerio en la etapa de Semprún en la implementación de un cambio de orientación en la política cultural de las industrias culturales se quedó en las meras intenciones. Si tomamos como referencia el ejemplo de la industria cinematográfica, las medidas introducidas por el *Decreto Semprún* produjeron un parón espectacular en la producción cinematográfica y, posteriormente se convirtió una de los principales argumentos de la huelga del cine y el teatro del 12 de diciembre de 1991.

Por el contrario, desde una postura más realista con la situación económica y cultural del Estado, con el gobierno de Solé Tura se reorientó la política de subvenciones del Ministerio. Así, ¹²la nueva orden ministerial modificaba la Orden de 24 de febrero de 1984 que establecía las condiciones generales de las subvenciones y ayudas del Ministerio.

Con la Orden de 1992 se clasificaron con exactitud las finalidades que debían tener las ayudas y subvenciones estatales:

- a) "Las relativas a la promoción, protección y difusión del Patrimonio Histórico Español y de los Museos y Archivos, a la realización de exposiciones y al fomento de las artes plásticas.

¹² Orden de 6 de febrero de 1992, del Ministerio de Cultura, por la que se establecen las normas reguladoras de las ayudas y subvenciones del Ministerio de Cultura y de sus Organismos autónomos.

- b) Las relativas al desarrollo y coordinación de una infraestructura bibliotecaria que garantice el acceso a los ciudadanos a la lectura, el estímulo de la creación literaria, así como su difusión dentro y fuera de España, y el fomento del libro y la lectura.
- c) Las relativas a la cooperación con las Empresas Editoras de publicaciones de pensamiento y/o cultura y a las Instituciones sin fines de lucro del sector de la comunicación social.
- d) Las relativas a la ejecución de la política de cooperación cultural con las Comunidades Autónomas y demás Entidades o personas públicas o privadas y la difusión y proyección exterior de la cultura española.
- e) Las relativas a la promoción, protección y difusión de las artes escénicas y de la música, danza y circo, en cualquiera de sus manifestaciones, así como su proyección exterior y la comunicación cultural entre las comunidades autónomas en estas materias.
- f) Las relativas a la promoción, protección y difusión de las actividades cinematográficas y audiovisuales en sus tres aspectos de producción, distribución y exhibición, así como su proyección exterior y la comunicación entre las Comunidades Autónomas en estas materias.”¹³

Esta taxonomía definía una parte muy importante de la política cultural del Ministerio. Asimismo, en la Orden se regulaban las condiciones del beneficiario de la subvención, de la justificación y de la responsabilidad y el régimen sancionador.

La única novedad del listado de subvenciones, con respecto a la primera –la de 1984– aparecía en el apartado C, pues hasta esa fecha, el fomento de las publicaciones periódicas de pensamiento y cultura no caía dentro de las competencias del Ministerio. Ello se confirmó un mes después con el establecimiento de la normativa de ayudas a empresas editoras de obras de pensamiento y cultura.¹⁴ El Ministerio recogía, a través de la Dirección General del Libro y Bibliotecas, las ayudas que venía dando el Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno. Las subvenciones abarcaban tanto las publicaciones periódicas como las monográficas,¹⁵ y estaban destinadas tanto al sector privado como al tercer sector o sector no lucrativo.¹⁶

Las nuevas competencias del Ministerio en el fomento y ayudas a las publicaciones de pensamiento y cultural supusieron, por consiguiente, una modificación de su estructura

¹³ *Ibid.* BOE 21/2/1992, p. 6.084

¹⁴ Orden de 26 de febrero de 1992 del Ministerio de Cultura, por la que se establece la normativa de ayudas a las Empresas editoras de publicaciones periódicas, no diarias, de pensamiento y cultura.

¹⁵ En la orden se establecían las materias que debían tocar algunas de las publicaciones: Literatura, música, arquitectura, artes plásticas, diseños, artes audiovisuales, cine y teatro, otras formas de expresión artística, historia, sociología, políticas, filosofía y demás ciencias sociales.

¹⁶ Orden de 29 de febrero de 1992 del Ministerio de Cultura, por la que se establecen las subvenciones a entidades sin fines de lucro que publiquen publicaciones periódicas de pensamiento y cultura.

orgánica¹⁷; la tercera de los gobiernos socialistas y la menos importante tras las de 1985 –la más importante, tal como vimos en el capítulo correspondiente a la primera legislatura- y la de 1989.

5.- La política de cooperación con las Comunidades Autónomas

En el gobierno de Semprún, la cooperación del Ministerio de Cultura con los gobiernos territoriales se redujo a la consecución de pactos con el Gobierno catalán de la Generalidad. Las reivindicaciones del gobierno catalán en lo relativo a las inversiones del ministerio en dicha comunidad autónoma fueron objeto de acuerdos en forma de convenios¹⁸. El 27 de junio de 1990, Semprún pactó una nueva fórmula de colaboración cultural con Cataluña. El acuerdo también abarcaba la creación de una comisión mixta entre el Ministerio y Cataluña con el objetivo de profundizar la colaboración entre ambas instituciones y, asimismo, dotar a dicha comunidad autónoma de un tratamiento diferenciado con respecto al resto de territorios del país.¹⁹ El acuerdo se complementaba con el compromiso del ministerio de invertir en los primeros años noventa un total de 10.306 millones de pesetas en las obras del nuevo Auditorio en Barcelona, las reformas del Museo de Arte de Cataluña y del Arqueológico de Tarragona y la rehabilitación de tres catedrales, sin contar la aportación del Ministerio que iba a efectuar en la ampliación del Liceo, antes su destrucción en el incendio de 1995. Esta previsión de inversiones implicaba un cambio sustancial en la actuación de la Administración central en los

¹⁷ Real Decreto 1.535/1991 de 25 de octubre, del Ministerio de Cultura, por el que se modifica la estructura orgánica básica del Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno.

¹⁸ La salida de Semprún Ministerio supuso un parón en los convenios con el gobierno catalán. Algunos de estos acuerdos no llegaron a materializarse ya que no era precisamente Cataluña una de las comunidades más pobres en infraestructuras culturales. Los presupuestos de 1992 y 1993 supusieron que el mayor recorte del Ministerio fuera en el capítulo VII, destinado a la cooperación en la inversión del ministerio en proyectos de las comunidades autónomas y de las entidades locales.

¹⁹ En la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados, la oposición mostraba su disconformidad con la forma de entender la cooperación cultural del ministro. El parlamentario Sr. Ollero Tassara del Grupo Popular manifestaba: "Sigue sin explicar su curioso modelo de ruptura con el centralismo, que incrementa los presupuestos en el centro y que luego lo que ha hecho es plantear un bicentralismo muy original y curioso que no tiene mucho que ver con nuestro Estado de las Autonomías". Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura. Diario de Sesiones de 13 de febrero de 1991. p. 6291.

últimos años. El acuerdo culminaba el acercamiento emprendido por el Consejero de Cultura de la Generalidad de Cataluña, Guitart, y Semprún desde el verano de 1988, tras haber superado las crisis que se motivados por el fallecimiento de Salvador Dalí y su donación testamentaria a favor del Estado.

El “reduccionismo catalán” de Semprún a la hora de implantar una política de cooperación y coordinación territorial del Ministerio no sólo se produjo con la administración territorial catalana sino también con otras instituciones culturales públicas y privadas de dicha región. Así, el 14 de enero de 1991 el Ministro firmaba otros tantos acuerdos con la Fundación Tapies y con la Diputación de Barcelona en el proyecto de la Casa de la Caritat de Barcelona y el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

El convenio firmado entre Antoni Tapies y Semprún preveía fórmulas para que el Ministerio de Cultura contribuyese al presupuesto ordinario de la fundación, apoyara las exposiciones que Tapies realizase en el extranjero, subvencionase la sistematización del Archivo y fomentara a través de la fundación las investigaciones en todos los campos del arte. No se establecieron cifras concretas de las ayudas y el convenio, con una periodicidad de un año, no fue renovado.

No obstante, un simple análisis a los números del presupuesto de inversiones del Ministerio seguían manifestando un centralismo, ya que los equipamientos gestionados por el Ministerio han tenido históricamente su sede en Madrid. Así, en el presupuesto de 1992, posterior a los pactos de Semprún con Cataluña, el Ministerio de Cultura seguía concentrando sus inversiones en Madrid. Las grandes inversiones que preveía realizar el Ministerio en 1992 se destinaban a las reformas del Museo de América, la reforma del Teatro Real y Biblioteca Nacional, todas ellas domiciliadas en Madrid y no transferidas a la Comunidad Autónoma. El objetivo de Semprún de doblar el presupuesto al final de la legislatura era una pura quimera. Así, en el capítulo VI —el de inversiones— los presupuestos sufrían una pérdida del 8 por ciento y se quedaban en poco más de 16.700 millones de los que más de la mitad se gastaron en las instituciones domiciliadas

en Madrid: 4.000 Teatro Real, 3.300 la Biblioteca Nacional, 1.1000 para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y 900 millones para el Museo del Prado. El Capítulo VII, el verdadero indicador de la política de inversiones a escala territorial, mostraba un descenso de 58,4 % - que es la que se dedica a la colaboración con ayuntamientos y Comunidades Autónomas- era el de mayor bajada de todo los capítulos del presupuesto del Ministerio.

Fue, sin embargo, en la etapa de Solé Tura cuando la cooperación con las Comunidades Autónomas adquirió una cierta importancia en la política del Ministerio, aunque solamente supuso un inicio que, posteriormente, en la etapa de Alborch, fue potenciado hasta convertirse en el eje principal de la política del Ministerio. Desde sus primeros discursos como ministro manifestaba la importancia en el Ministerio de Cultura de la política de cooperación con las comunidades autónomas:

“Un Ministerio de un país como el nuestro tiene que ser fundamentalmente esto, un organismo que impulse la cooperación, que la haga factible, que contribuya a que se desarrolle, que sea un mecanismo de colaboración estable, que impulse la colaboración entre las Comunidades Autónomas y los municipios. Esto es para mí un aspecto básico sobre el cual quiero insistir y que constituye por así decirlo, la filosofía básica de lo que yo entiendo debe ser la política a desarrollar por el Ministerio de Cultura”.²⁰

hasta el último -con motivo de la firma en 1993 del acuerdo definitivo entre el Estado y el Barón Thyssen- reafirmaba que la política cultural del Ministerio debía concentrarse en dos puntos prioritarios: en primer lugar, buscar en equilibrio entre la Administración central y las Comunidades Autónomas y, en segundo, redefinir la presencia cultural de España en el exterior. Ello también conllevaba una nueva forma en las relaciones con el gobierno catalán que expresaba su disconformidad con el “olvido” por parte de Solé Tura de los acuerdos alcanzados con Semprún, de difícil cumplimiento. Así, Joan Guitart, Consejero de Cultura de la Generalitat, declaraba a finales de 1992:

“Seguimos reclamando el cumplimiento de acuerdos firmados durante la etapa del ministro Semprún. Nosotros hemos invertido mucho en cultura porque la Administración

²⁰ Diario del Congreso de los Diputados, 8/5/1991. Comisión de Educación y Cultura, p. 7.586.

central no lo había hecho antes. Eso Semprún lo entendió y me gustaría que ese mismo espíritu presidiera el diálogo de ahora.”²¹

El primer encuentro entre todas las Comunidades Autónomas y el Ministerio para consensuar y poner en común las políticas culturales se produjo el 16 de noviembre de 1992. En aquella primera reunión las autonomías optaban por dar prioridad al patrimonio en los programas de mecenazgo, con motivo de la aprobación de la nueva ley de fundaciones e incentivos fiscales. En dicha reunión también se abordaron los siguientes temas:

- -La necesidad de hacer un estudio sobre el gasto cultural en España de las diferentes administraciones, algo que tendrá continuidad en el gobierno de Alborch.
- -La propuesta por parte del Ministerio de descentralizar y transferir a las Comunidades Autónomas a través de un convenio los Puntos de Información cultural (PIC).
- -La participación de las Comunidades autónomas en los Patronatos de las principales Instituciones Culturales del Estado: Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Biblioteca Nacional.
- -La implantación del nuevo sistema de Registro de propiedad Intelectual, que pasó posteriormente a ser descentralizado.

La cooperación de los gobiernos territoriales en la política cultural del Ministerio de Cultura en el gobierno de Solé Tura no sólo se redujo a lo anterior. Dos ejemplos fundamentan la potenciación de participación de los gobiernos regionales en la política del Ministerio: con el ministro catalán se produjo la entrada de los representantes de las Comunidades Autónomas en los consejos de otorgan las subvenciones en el sector de la industria del libro, muy concentrada en Madrid y Barcelona y poco representativa en el resto del país. De igual modo ocurrió con el registro de Propiedad Intelectual, en su primera publicación, en la época de Semprún es centralizado y se reforma dos años más

²¹ *El País*, 15/11/1992. p. 29

tarde con la descentralización del Registro en todas las Comunidades Autónomas. Así, como ya hemos hecho referencia en este capítulo, en las últimas declaraciones de Solé Tura como Ministro, como consecuencia de la firma de la compra de la colección Thyssen, destacaba la coordinación autonómica del Ministerio y la rotura de su imagen centralista, como la acción más importante durante su etapa en el ministerio.

No obstante, fue en la próxima legislatura, en la de Alborch, cuando el Ministerio elaboró de un modo más sistemático una planificación en la política de cooperación con las entidades territoriales.

6.-El Ministerio de Cultura y las conmemoraciones del 92

El papel desempeñado por el Ministerio de Cultura en la conmemoración del Quinto Centenario del descubrimiento de América fue el de colaborador en la constitución y desarrollo de las entidades públicas creadas para la gestión de las actividades culturales de 1992. En el Consorcio "Madrid Capital de la Cultura", un proyecto promovido por las instituciones europeas, el Ministerio formó esta entidad jurídica junto con la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid para que a través de ella se hiciera cargo de la programación y gestión de la capitalidad cultural europea. Con un presupuesto de 6.400 millones de pesetas, se criticó no tanto la calidad de los actos culturales programados sino la coherencia de la programación y la poca trascendencia que tuvo en la prensa y la ciudadanía.

La participación del Ministerio con la Sociedad Estatal *V Centenario del Descubrimiento de América* –entidad pública gestionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores- se concretó en la firma de varios convenios de colaboración que abarcó programas de cooperación con Iberoamérica en el teatro, la música, la danza, el libro, la arqueología, la protección del patrimonio y el cine, ya que fue la sociedad estatal la que acabó cubriendo con parte de su presupuesto los acuerdos que Semprún dejó establecidos con el sector

del cine y la televisión y que profundizaron aun más la crisis de la industria cinematográfica y audiovisual española²².

En la Exposición Universal de Sevilla (Expo'92) – entidad pública dependiente del Ministerio de la Presidencia- el Ministerio de Cultura colaboró con la participación de las Unidades de producción del INAEM (Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, Centro Dramático Nacional, Orquesta Nacional de España, entre otras) y la cesión de obras de arte de Museos y Archivos de titularidad estatal con destino a los diversos pabellones de la exposición de Sevilla.

Los agentes de la cultura española no vieron, de forma generalizada, con buenos ojos la política del gobierno conmemorativa. Seguía la misma línea de la política de grandes acontecimientos culturales que ya había sido criticada desde la etapa de Solana. La huelga del sector teatral y cinematográfico ya criticó con antelación los actos culturales conmemorativos del V Centenario:

“Consideramos un grave error por parte del gobierno que la carencia de una política cultural coherente, democrática y progresista, se intente ocultar con una serie de “magnos acontecimientos”, de gestos megalómanos, cuya relación entre inversión y rentabilidad social es bien escasa”²³

7.- - El 1 por ciento cultural y la debilidad del Ministerio de Cultura

En el capítulo anterior habíamos realizado un análisis sobre la aplicación del 1 por ciento cultural desde su primer año de vigencia en 1986. En esta legislatura, la medida de fomento propuesta por la Ley del Patrimonio Histórico Artístico de 1985, se tornó polémica ya que no cumplía en principio con las expectativas esperadas en el sector del patrimonio. Tal como observábamos en la legislatura anterior, en los dos últimos años se había producido un descenso significativo en el número de transferencias de otras entidades públicas a favor del Ministerio, de tal modo que, cada entidad pública invertía

²² Vid. el epígrafe correspondiente de este capítulo sobre la política cinematográfica.

²³ Manifiesto de la Plataforma de la Cultura. Publicado en Separata de la Revista *Primer Acto*. Enero-Febrero-1992. Núm 242. p. 3

el porcentaje en lo que consideraba oportuno sin dar cuenta previa al Ministerio de Cultura. A finales de 1990, Semprún trató de modificar la línea que se estaba instaurando en la administración pública ya que, era evidente tal como podíamos apreciar en la legislatura anterior, las inversiones a favor del patrimonio histórico que se habían realizado por parte de las administraciones públicas no tenían un criterio ni tampoco aquéllas que se realizaron fueron las más urgentes. El objetivo de Semprún era el de incrementar los recursos del ministerio y el de acabar con la falta de coordinación de los distintos departamentos gubernamentales.

En Abril de 1991, el Ministerio de Cultura reconocía en un documento remitido al Congreso de los Diputados graves deficiencias en la aplicación del 1% cultural. En el informe se denunciaba el desconocimiento por parte del Ministerio de los planes de inversión en el patrimonio histórico-artístico de los demás ministerios. La situación cambió en alguna medida a partir de abril de 1992, con Solé Tura cuando se produjo un primer acuerdo entre el Ministerio inversor por excelencia, el MOPU, para que fuera el Ministerio de Cultura el que coordinase las inversiones en patrimonio del MOPU.

No obstante, no se tenía constancia de que el Ministerio, tal como obliga la ley de patrimonio, hiciera llegar al Consejo de Ministros la valoración e informe anual correspondiente a los años 1989, 1990 y 1991. Tampoco se solventó el problema de la redistribución de territorial de la medida de fomento como así manifestaba Solé Tura en el Congreso de los Diputados:

“Como se dice en la propia ley, que el uno por ciento se invierta en el entorno de la obra pública que genera esta obligación o en la misma comunidad autónoma donde se realiza la obra pública. [...] pero a nosotros también se nos plantea aquí una dificultad, porque en términos generales entendemos que la filosofía que motivó la introducción del uno por ciento es también la de desarrollar planes generales de actuación que, entre otras cosas, ayuden a reequilibrar territorialmente las inversiones en patrimonio histórico”²⁴

Los datos que aportamos en esta legislatura corresponden a los años de 1991 y 1992*:

²⁴ Comisión de Educación y Cultura. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados 30 de septiembre de 1992. p. 15.218.

Cuadro 1. Presupuesto del 1 por ciento en los años 1991 y 1992

	1991	1992***
Tranferencias /Fondos propios del Ministerio	324	227
Aportaciones del MOPU	2.566	1.818
Cancelación de Deuda tributaria (IRPF, etc)	-	232
Total	2.890	2.277

*Fuente: Ministerio de Cultura: Memoria'91. Ministerio de Cultura, Madrid, 1992 y Ministerio de Cultura: Memoria'92. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993

**Los 2.566 millones, aportación del MOPU, se destinaron a la rehabilitación del Teatro de Madrid, Plan de Rehabilitación de Teatros, restauración de la Muralla de Cádiz y del Palacio de Fontes en Murcia y rehabilitación de la Estación de Ferrocarril de Atocha en Madrid.

*** Aunque no se consignan datos en la publicación de la memoria de 1992 sobre el destino de la aportación del MOPU, buena parte de ella se destinó, como en años anteriores, a la rehabilitación de espacios escénicos.

8.- La influencia de la Unión Europea en la política cultural del Estado

Aunque la subsidiariedad de la actuación comunitaria en el ámbito de la cultura en relación con el papel de los Estados en la política cultural fue algo que nunca se cuestionó en Europa, las instituciones europeas comenzaron a tener un papel importante en el diseño e implantación de las políticas culturales de los estados de la Unión Europea a partir de la década de los noventa. Además de la referencia explícita a la cultura del Tratado de Maastricht, convendría destacar las conclusiones de los ministros de cultura de la reunión en el seno del Consejo de 12 de noviembre de 1992 sobre las directrices para la actuación cultural comunitaria. Se trataba de un documento de bases para el futuro de las acciones y programas de fomento de la cultura en el ámbito europeo. Los programas de fomento ...

“deberían incluir concretamente el fomento de las actividades de las redes europeas de artistas e instituciones culturales tales como museos, archivos, bibliotecas y monumentos, el fomento del patrocinio empresarial de las artes, los intercambios y formación de personal en el ámbito cultural en apoyo de las actividades de los Estados miembros”.²⁵

²⁵ Diario Oficial n°C 336 de 19/12/1992.

No obstante, ya antes del Tratado de Maastricht²⁶ las instituciones europeas contaban con proyectos de fomento de distintos sectores culturales. Así el Programa MEDIA (Medidas para Estimular el Desarrollo de la Industria Audiovisual) en el ámbito audiovisual, las investigaciones sobre las políticas culturales de los Estados Europeos del Consejo de Europa, las ayudas al sector de libro relativas sobre todo al fomento de la traducción de obras literarias –desde 1990 se constituyó el premio Aristeion-, entre otras, eran ejemplos de la actuación comunitaria en el dominio cultural. Asimismo, como ya hemos mencionado desde los capítulos correspondientes a la primera legislatura, la entrada de España en la Comunidad Económica Europea a mediados de los ochenta supuso una tímida pero importante reordenación normativa de la actividad de las industrias culturales tales como el sector del libro y del cine.

La integración española como miembro de pleno derecho en las instituciones europeas comenzó a ejercer una influencia en aspectos de la política cultural del Ministerio de Cultura. Aunque no se produce en esta legislatura -sino en 1994, fue en este periodo en el que Europa instaba al Ministerio a cambiar la normativa sobre la gratuidad de los museos estatales, una de las primeras acciones del gobierno en 1982 y con una cierta connotación populista²⁷. Desde 1991 la Comunidad Europea venía exigiendo el cambio de la normativa española en este asunto que concierne al fomento de la difusión del arte y el patrimonio.

Otro de los asuntos de influencia de las instituciones europeas en la política del Ministerio fue el de la exención española del impuesto del IVA a los artistas y escritores,

Documento tomado de internet: URL: europa.eu.int/eur-lex/lif/reg/es_register_1640.html

²⁶ El Tratado de Maastricht en su artículo 128 dispone que la Unión Europea deberá velar por:
1.- Contribuir al desarrollo de las culturas de los Estados miembros, en el respecto a sus diversidades nacionales y regionales, poniendo en evidencia la herencia cultural común.
2.- Estimular la creación cultural contemporánea.
3.- Favorecer la cooperación cultural de los estados miembros, terceros países y organizaciones internacionales competentes, en particular con el Consejo de Europa.

²⁷ La influencia de Europa en las instituciones españolas llega hasta la propia Constitución Española. La primera y única reforma de la Constitución Española de 1978 se produjo en esta legislatura. El Tratado de la Unión Europea obligaba a cambiar el artículo 13 para que los residentes europeos en España pudiesen ser elegidos concejales de los ayuntamientos españoles.

regulada en una disposición adicional de la ley de Propiedad Intelectual de 1987. En Febrero de 1990 la Comisión Europea denunciaba que España incumplía con las obligaciones del Tratado de la Comunidad Económica Europa y con las expectativas de futuro de la Unión Europea y que presentaría recurso ante el Tribunal de Justicia de la CE.

En cuanto a las polémicas que tuvieron lugar en esta legislatura como consecuencia de la entrada en vigor del Tratado de la Unión Europea, habría que reseñar la denuncia por parte del gobierno español de la ausencia de la letra eñe en los ordenadores que se importaban al mercado español y que contaban con el visto bueno por parte de la institución europea. Fue precisamente la inclusión de la cultura como objeto de la política cultural comunitaria y en concreto la protección del patrimonio una de las razones y estrategias legales del Estado Español para la defensa de la letra eñe en los ordenadores en las instituciones europeas. Mediante un Real Decreto elaborado por los Ministerios de Cultura, Sanidad y Consumo y pactado con los de Industria y Exteriores se pudo compatibilizar la exigencia del libre mercado del Tratado con la defensa del patrimonio cultural español.

Por otro lado, La ley de Propiedad Intelectual tuvo que ser armonizada entre la legislación de los países europeos en lo relativo a los plazos de duración de los derechos de autor a sus herederos, antes de que la obra esté en dominio público. El 14 de junio de 1993 los ministros de cultura de Europa consensuaban en 70 años el plazo de duración de los derechos de autor. La medida entró en vigor a partir de 1995.

9.- Los fallos de planificación en las inversiones del Ministerio

Dos costosas inversiones del Ministerio de Cultura fueron objeto de críticas por parte de la oposición política y otros agentes culturales y de la comunicación. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Teatro Real se convirtieron en dos ejemplos de la deficiente planificación en las grandes inversiones del ministerio. En esta legislatura se manifestaron con más nitidez los fallos organizativos del Ministerio en las obras de estos dos proyectos importantes, convirtiéndose en característica común de todo el periodo socialista, al no encontrar tampoco en la siguiente y última legislatura el modo de dar por cerrada la reforma de estos dos servicios más importantes del Estado.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue inaugurado de forma apresurada en mayo de 1986, sin tener configuración administrativa, ni director, ni, asimismo, poseer en aquella fecha un proyecto definido de utilización del centro. Las obras de restauración y adaptación debían haber concluido en su primera etapa a finales del 1986, pero fueron adelantadas poco antes de las elecciones generales. Desde su primera inauguración convivieron la programación de importantes exposiciones, que fueron programadas desde el Centro Nacional de Exposiciones -bajo la dirección de Carmen Jiménez que colocaron al centro en muy poco tiempo en un destacado lugar del mapa artístico internacional- con las obras de remodelación del edificio. En 1989 se redujeron los espacios expositivos y de servicios del museo al mínimo, para proseguir con la remodelación. Entre las obras más importantes que se realizaron en esta legislatura destaca la construcción de dos torres acristaladas y los ascensores en la fachada principal.

La segunda inauguración del edificio como sede de un museo nacional se produjo el 31 de octubre de 1991 con la presencia de los Reyes de España. Dos meses antes el museo había estado cerrado totalmente y se inaugura sin que se muestre al público la colección permanente del museo de arte contemporáneo.²⁸

²⁸ Vid. el epígrafe Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de este capítulo.

El caso del Teatro Real fue otro de los ejemplos claros de los fallos de la planificación de las obras de remodelación. Las obras de remodelación no comenzaron hasta 1991, un año antes de la primera fecha dada por el entonces director del INAEM, José Manuel Garrido, para su inauguración. La muerte en 1992 del arquitecto responsable añadió más problemas a la hora de gestionar las obras de remodelación. Un año después se produjeron las disputas entre los distintos arquitectos que el ministerio ponía al frente de las obras del teatro de ópera. No solamente no se inauguró en esta legislatura el Teatro Real sino que tampoco lo fue a lo largo del periodo socialista.²⁹

10.- La política exterior

El 12 de mayo de 1990 se creó el Instituto Cervantes con el objetivo de promocionar y difundir la lengua española –y la cultura- en el extranjero³⁰. El nuevo centro pretendía coordinar las actuaciones de los ministerios de Asuntos Exteriores, Educación y Ciencia, Cultura y Economía y Hacienda. Administrativamente, el centro no dependió –ni depende- del Ministerio de Cultura sino del de Asuntos Exteriores y el primer centro que se inauguró fue el de Lisboa. El Servicio de Difusión del Español, de la Subdirección General de Cooperación Internacional del Ministerio, que se encargaba de la representación exterior en la producción y difusión de la enseñanza de la lengua española en el extranjero fue transferido al nuevo instituto.

Con Solé Tura hubo un intento de articular la política exterior del ministerio. Uno de sus objetivos principales, además de la cooperación con las Comunidades Autónomas, fue el de impulsar la política del Ministerio de Cultura en el Exterior. Así, se creó en 1992 la

²⁹ Vid. el epígrafe de Artes Escénicas de este capítulo.

³⁰ Ley 7/1991 de 21 de marzo, de los Ministerios de Asuntos Exteriores, Educación y Ciencia y Cultura, por la que se crea el Instituto Cervantes.

Comisión Asesora de Relaciones Culturales en el Exterior, un órgano colegiado para coordinar los programas de cooperación de los organismos autónomos y las Direcciones Generales. La comisión era un órgano consultivo dependiente de la Subsecretaría del Ministerio. Sus funciones principales eran las de analizar e informar cuantas actividades desarrollase el Ministerio de Cultura en el Extranjero, y proponer unas líneas de acciones desarrolladas en el exterior. Compuesta por el Subsecretario del Departamento, el director General de Cooperación Cultural y un representante por cada uno de los centros directivos y organismos autónomos,³¹ la comisión no dio un impulso renovado y una coherencia a la política exterior del Ministerio ni tampoco potenció la relación con el recién creado Instituto Cervantes.

Este intento de impulsar y articular de alguna forma la política exterior del Ministerio habría que contrapesarla con la de Solana en ese mismo año. Siendo Ministro de Asuntos Exteriores, se ordenó la paralización de las actividades de cultura en el extranjero en septiembre de 1992. La cancelación estuvo motivada por el recorte presupuestario del Gobierno producido dos meses antes, como consecuencia de la crisis económica de 1992.

11. Los sectores culturales

11.1. El Sector del Libro y Bibliotecas

11.1.1 Nueva sistematización de las ayudas del libro

En consonancia con la consolidación y, a su vez, tímida reforma de las subvenciones del Ministerio de Cultura, en el sector del libro, en 1990 se estableció la nueva normativa de

³¹ Orden de 26 de junio de 1992 del Ministerio de Cultura, por la que se crea la Comisión Asesora de Relaciones Culturales en el Exterior.

Lo único evaluable de la comisión asesora fue una publicación del Ministerio sobre la acción exterior del Ministerio en el año 1993. En dicha monografía se enumeraban los acontecimientos de los distintos departamentos del ministerio que tendrían lugar a lo largo de ese año: Ministerio de Cultura: *Acción Internacional*, 1993. Ministerio de Cultura, Madrid, 1993.

ayudas al sector del libro español³². Se replantearon las diversas ayudas dispersas desde la Dirección General del Libro y se sistematizan del siguiente modo:

A/ Ayuda a la edición de obras de autores españoles: el Ministerio se comprometía a ayudar económicamente a las ediciones de obras de autores españoles...

“que representen una aportación de calidad al acervo cultural español, así como una novedad en el tratamiento y contenido de la obra y también las ediciones de obras de autores españoles, que estando agotadas, se considere necesario mantenerlas en el mercado”.³³

La ayuda consistía en la compra sobre el precio de venta al público por parte del ministerio de una serie de ejemplares para su posterior distribución en las bibliotecas públicas y centros culturales.

B/ Ayudas a la traducción de obras de autores españoles entre las lenguas oficiales españolas: con el objetivo de favorecer la intercomunicación de las distintas culturales del territorio nacional. La ayuda consistía también en la compra de un número de ejemplares para su posterior distribución.

C/ Ayuda a la gestión de los sectores de distribución y comercialización del libro cuyos destinatarios fueron las librerías y los distribuidores del sector.

Este tipo de ayuda tenía como objeto la mejora de los elementos de gestión e información bibliográfica mediante la adquisición de equipos informáticos, la mejora de los elementos de gestión e información empresarial, la mejora o ampliación de equipos informáticos y la mejora de elementos de comercialización e infraestructura.

La nueva normativa de fomento del libro solo derogaba la Orden 28 de febrero de 1989 por la que se convocaron y regularon las ayudas a la difusión del libro y las ayudas a la edición de obras literarias, científicas y técnicas.

³² Orden de 16 de marzo de 1990 del Ministerio de Cultura por la que se establece la normativa de ayudas al sector del libro español.

³³ *Ibid.* BOE 26/3/1990, p. 8.480

El desarrollo del sistema de ayuda del Ministerio de Cultura al sector se complementó a través de los apoyos financieros.³⁴ La medida consistía básicamente en la reducción del tipo de interés por parte de las entidades financieras en las operaciones de créditos para inversiones en proyectos editoriales destinados a empresas editoriales y también a empresas gráficas, distribuidoras y librerías.

En la convocatoria de subvenciones de 1991, en la etapa de Solé Tura, entraron por primera vez en los órganos de decisión de las ayudas del Ministerio un representante de cada Comunidad Autónoma. Esta medida descentralizadora hay que valorarla desde el hecho que la industria del sector estaba concentrada en Madrid y Barcelona.

11.1.2 Regulación del precio del libro³⁵

La entrada española en la CEE supuso el establecimiento de la normativa coherente con las de los países europeos. Como consecuencia de la aplicación del precio fijo del libro en el gobierno de J. Lang en Francia, que consiguió primero en Francia y posteriormente influir en otros países comunitarios, en España se publicó a inicios de los noventa esta medida con el objetivo de fomentar las librerías y mantener una oferta editorial amplia y plural. En la regulación española quedaron fuera del precio único los libros artísticos, de artesanía o singulares, libros de ediciones agotadas, libros usados y libros descatalogados.

La medida del ministerio pretendía que hubiera una mayor diversidad del mercado. También se pretendía proteger a los pequeños editores y libreros para poder defenderse de los precios bajos y competitivos que ya se imponían desde las grandes superficies³⁶. No obstante, la medida, deseada por los libreros, no fue del todo bien recibida por los

³⁴ Orden de 30 julio de 1990 del Ministerio de Cultura sobre ayudas financiera a la inversión en el sector del libro.

³⁵ Real Decreto 484/1990 de 30 de marzo del Ministerio de Cultura sobre precio de venta al público de libros.

³⁶ El problema del precio fijo del libro es de dimensión europea. La medida sobre el precio fijo del libro pretendía beneficiar no sólo al consumidor que podría tener la garantía de encontrar el libro al mismo precio allí adonde fuera, sino también a las editoriales pequeñas y a las librerías. Uno de los principios en los que sustentaba la ley consistía en que al no haber competencia en el precio, era lógico pensar que tenía que haberla en la atención al cliente.

En el parte segunda, en el epígrafe 8.2.2 analizamos de forma comparada en los países de la UE esta medida de fomento tan importante en la que presentamos los argumentos a favor y en contra.

pequeños empresarios del sector. En el XII Congreso Nacional de Libreros, el sector exigía una modificación del decreto del precio fijo del libro. La permisividad de bajar el precio del libro a los dos años de su publicación y después de estar seis meses en stock suponía, según los libreros, un paso atrás para el sector ya que se dejaba fuera del precio fijo a una parte muy importante de la producción editorial.

11.1.3 Ayudas a la creación

Las ayudas a los autores no sufrieron variaciones con respecto a anteriores legislaturas. La novedad en esta legislatura radicó en la creación de la Comisión Asesora para la promoción de autores españoles en el extranjero.³⁷ Las funciones de esta comisión eran las de informar y asesorar sobre los programas de difusión, estudiar y proponer las estrategias para publicitar y difundir la literatura española en el extranjero. Por otro lado, el Ministerio de Cultura siguió prestando ayuda social a la hora de cubrir los gastos de ciertos escritores de prestigio que no disponían de un mínimo económico para poder vivir. En Febrero de 1990, el Ministerio de Cultura otorgaba a dos millones de pesetas a Gabriel Celaya y Alfonso Grosso, enfermos y sin recursos necesarios para incluso pagar los gastos sanitarios. Este tipo de ayudas del ministerio también ponían de manifiesto la debilidad de las asociaciones de escritores y de las sociedades de gestión de autores.

11.1.4 El desenlace de la crisis de exportación de Libros a Iberoamérica

Desde inicios de la década de los ochenta, la exportación española del sector libro hacia los países hispanoamericanos había entrado en recesión a causa de la crisis económica. Tal como observábamos en capítulos anteriores, las cifras de las exportaciones a Hispanoamérica eran cada vez menores y las pequeñas alzas al resto del mundo no compensaban los efectos estructurales de la crisis hispanoamericana. La solución que comenzó a darse en los inicios de la década de los noventa consistió en la decisión por parte de los editores españoles de instalarse en dichos países o reimprimir en América

³⁷ Orden 26 de marzo de 1992 del Ministerio de Cultura por la que se crea la comisión Asesora para la promoción de Autores españoles Contemporáneos en el Extranjero.

Latina en vez de exportar desde nuestro país. Ello provocó cambios considerables en el mercado editorial. Grandes grupos como Planeta, Plaza y Janés, Santillana, Salvat, o Anaya instalaron a primeros de los noventa importantes delegaciones editoriales en América latina. Ello les permitía trabajar con costes locales de impresión –mucho más bajos que en España- y competir con las editoriales autóctonas de los países hispanoamericanos. No obstante, a pesar del aumento de producción editorial de empresas españolas en el extranjero los datos e indicadores sobre la exportación de libros en España, en esta legislatura no sólo se produjo una estabilización con respecto a ejercicios anteriores sino, además un suave ascenso:

Cuadro 2. Exportaciones de libros durante la legislatura* (en miles de millones)

Años	1989	1990	1991	1992
Exportación	32.414	32.868	32.897	35.874
Variación	-----	-1,4%	+0.1%	+9,0%

*Fuente: Ministerio de Cultura: El Sector del Libro en España. Situación y líneas de futuro. Informe FUIINCA. Madrid, Ministerio de Cultura 1993. p.58

11.1.5 Balance del Primer Plan de Fomento de la Industria del Libro.

Sin que hayamos encontrado indicadores fiables de evaluación del Primer Plan para el Fomento de la Industria y Comercio del libro de 1987³⁸, y concluido éste, en la etapa de Solé Tura hubo un nuevo intento de orientar la política de fomento del ministerio con el sector. En Julio de 1991³⁹ el Director General del Libro, Federico Ibáñez, explicaba las medidas de apoyo al sector por parte del Ministerio. Entre los objetivos destacaban la creación de la escuela del libro, la privatización de la agencia del ISBN, la Creación del Centro Español de Seguros a la exportación de libros, la puesta en marcha de una

³⁸ La misma opinión pueden encontrarse en el artículo: Cendán Pazos, Fernando: "Cien años de iniciativas editoriales y librerías en España. (y IV. 1979-2000)". En *Delibros*. Nº 138, Diciembre 2000. p 44.

oficina de promoción de libros españoles, así como ayudas a las nuevas librerías españolas en el extranjero, a la creación de puntos de venta del libro en las zonas más deprimidas de España y también a la implantación de empresas españolas en mercados exteriores, principalmente en Hispanoamérica. En cuanto a la situación económica de los escritores de edad manifestaba el director general la necesidad de crear un seguro en colaboración con la asociación colegial de escritores que sustituyera las ayudas asistenciales del ministerio.

Todas estas medidas, que no llegaron a ser aplicadas en general, no fueron consensuadas con el sector editorial. El único proyecto del ministerio que contó con una parte del apoyo financiero del sector privado fue una nueva y polémica campaña publicitaria de fomento de lectura dirigida a la población juvenil, con un presupuesto de 470 millones de pesetas y con la aportación de 110 por parte de las empresas⁴⁰.

11.1.6 La reducción del IVA

Desde la entrada de España en el Mercado Común Europeo a mediados de los ochenta el libro fue gravado con un 6% de IVA. La medida fue constantemente criticada por el sector y fue una de las principales reivindicaciones del sector al Ministerio, que no tenía la competencia para eliminar el impuesto sino que correspondía el Ministerio de Economía y Hacienda. A finales de 1992 se anunciaba la reducción al 3% del IVA⁴¹, -el IVA superreducido- al equiparar el libro con los artículos de primera necesidad. Con esta medida el sector cifraba una cantidad de 7.000 y 8.000 millones de pesetas anuales de devolución y una reducción en el precio de los libros, que no se produjo. En realidad el IVA no es un factor influyente en los hábitos de lectura de la población.

³⁹ *El País*, 9/7/1991. p. 26

⁴⁰ La fotografía de un mono leyendo protagonizaba la campaña de difusión de la lectura en vallas publicitarias, espacios televisivos de publicidad y anuncios en prensa. La campaña que comenzó en febrero de 1993, estaba dirigida a un amplísimo sector de la población – un 42 %- que no tenía ningún hábito de lectura.

⁴¹ En la actualidad el porcentaje de IVA del libro es del 4%.

11.1.7 Publicación del Informe FUINCA.

En abril de 1993 se produjo la publicación de un estudio sobre el sector promovido y editado por el Ministerio de Cultura. El Estudio de FUINCA constataba, entre otros aspectos que España ocupaba el penúltimo lugar de la CE en lectura. No obstante, la encuesta sobre hábitos de lectura no incluía a los menores de 18 años y tampoco ofrecía datos sobre libros de texto. Asimismo, este dato no parecía tener mucha coherencia porque los datos sobre compras de libros manifestaban un porcentaje mayor que la media europea (13 millones de ejemplares al año).

En el informe se subrayaba que la situación de la industria española del libro y sus subsectores gozaba de buena salud en general, salvo el subsector de la librería tradicional.

11.1.8 Nuevas Directoras de la Biblioteca Nacional.

Juan Pablo Fusi dimitió como Director de la Biblioteca Nacional en el mes de mayo de 1990 y fue sustituido por Alicia Dina Girón⁴², que desempeñaba el cargo de Directora del Departamento de proceso bibliográfico de la Biblioteca. Fue la primera mujer que dirigió la Biblioteca Nacional.

Uno de los proyectos importantes de la legislatura fue el de convertir a la Biblioteca Nacional en un organismo autónomo, dotado con la posibilidad de generar recursos propios. Así, el artículo 97 de la ley 31/1990 de 27 de diciembre de Presupuestos Generales del Estado para 1991 transformó la Biblioteca Nacional en Organismo Autónomo, de carácter administrativo, dependiente del Ministerio a través de la Dirección General del Libro.⁴³

⁴² Orden de 24 de mayo de 1990 del Ministerio de Cultura por la que se nombra a doña Alicia Dina Girón García Directora de la Biblioteca Nacional.

⁴³ El Estatuto de la Biblioteca Nacional fue aprobado por Real Decreto del Ministerio de Cultura 1581/1991 de 31 de octubre.

La gestión de Alicia Girón al frente de la Biblioteca Nacional fue la más corta de todos los directores de la Biblioteca Nacional. Tras su cese, la Biblioteca Nacional se quedó sin director durante casi todo 1991, haciéndose responsable de la dirección el Director General del Libro y Bibliotecas, -Santos Juliá Díaz hasta el 21 de abril de 1991, fecha en la que cesa, a petición propia al frente de la Dirección General del Libro- hasta que se aprobó finalmente el estatuto de la Biblioteca Nacional.⁴⁴

No fue hasta el 8 de noviembre de 1991, cuando se nombró a Carmen Lacambra, nueva Directora del Organismo Autónomo Biblioteca Nacional⁴⁵ que sustituía al director provisional, Federico Ibáñez Soler, Director General del libro. En ese mismo día también se nombró a Fernando Morán presidente del Patronato⁴⁶. Ambos nombramientos coincidieron con el nuevo estatuto de la Biblioteca Nacional.

En esta legislatura concluyó la segunda fase de la remodelación del edificio, que se había iniciado en 1987. Una de las obras más importantes fue la de la modernización del edificio y su inversión en el cableado con el objetivo de crear una red interna de comunicaciones que permitiera convertir el edificio a la altura de las Bibliotecas Nacionales los países de nuestro entorno europeo. No obstante, los investigadores aún sufrían las carencias de esta institución.

11.1.9 La coordinación bibliotecaria

En esta legislatura continuaron los proyectos básicos en lo relativo a la difícil coordinación de las Bibliotecas Públicas del Estado:

A/ Seguimiento de los convenios de gestión firmados con las Comunidades Autónomas.

B/ Plan de inversiones para construir o reformar edificios ya existentes: continuó el plan de inversiones que se inició en 1983. En 1991 se inauguraron las sedes de Gijón y

⁴⁴ Orden de 20 de marzo de 1991 del Ministerio de Cultura por que se dispone que el Director general del Libro y Bibliotecas asuma provisionalmente las funciones de Director del Organismo Autónomo Biblioteca Nacional.

⁴⁵ Real Decreto 1585/1991, de 8 de noviembre, del Ministerio de Cultura por el que se nombra a doña Carmen Lacambra Montero Directora general del Organismo autónomo Biblioteca Nacional.

⁴⁶ Orden de 8 de noviembre de 1991 por la que se nombra Presidente del Real Patronato de la Biblioteca Nacional a don Fernando Morán López.

Melilla. La situación de las instalaciones de las Bibliotecas del Estado en 1991, en el ecuador de la legislatura, era la siguiente:

Cuadro 3. Situación del Plan de Inversiones de Bibliotecas a mitad de la legislatura.

	Número	Porcentaje
Sin variación con respecto a 1983/ Sin necesidad de reforma	25	49%
Previsto nuevo edificio	7	14%
En construcción	6	12%
Dotadas de nuevo edificio	13	25%

Fuente: Ministerio de Cultura Memoria Anual'91 p.77

C/ Continuó el Plan de informatización de las bibliotecas del estado (PROIN) con el objetivo de modernizar su gestión, que comenzó en 1987.

D/ Continuación de la elaboración del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. En la legislatura se suscriben y renuevan los convenios con las Comunidades Autónomas en la elaboración de un catálogo colectivo que agrupe aquellos ejemplares que sean considerados valiosos o antiguos, existentes en cualquier biblioteca española, ya sea pública o privada.

11.2. El Cine y el audiovisual

11.2.1. Últimas sentencias judiciales sobre el Decreto-Miró.

En esta legislatura aún se siguieron produciendo las últimas sentencias del Tribunal Supremo sobre el *Decreto Miró*. Los recursos administrativos presentados en 1984 contra dicho decreto por la Federación de Entidades de Empresarios de Cine de España y la Asociación Española de Productores Cinematográficos (AEPC) no prosperaron y

fueron desestimados y declarados ajustados a Derecho los artículos 16, 17, 18, 20, 21 y 22 del Real Decreto.⁴⁷

11.2.2 La necesaria innovación en el Subsector de la Exhibición.

La modernización de las salas en cuanto a condiciones de comodidad, sonido e imagen y la necesitada informatización de la venta de entradas siguieron siendo quehaceres que no se resolvieron en la época de Pilar Miró ni tampoco desde la llegada de Semprún al Ministerio. En diciembre de 1989 el Ministerio de Cultura anunciaba la firma de un convenio para la reconversión de las salas cinematográficas entre Cultura y el ICO, Instituto de Crédito Oficial. El banco público se comprometía a conceder hasta 2.000 millones de pesetas de crédito entre enero y octubre de 1990 a un interés reducido. Por su parte, el ICAA destinaba la cantidad de 300 millones de pesetas. El convenio, que tenía como precedente el suscrito por ambas partes en 1988, pretendía ser más atractivo para los empresarios. El anterior convenio resultó ser un fracaso y solo había tenido respuesta de un 25% de los empresarios del sector.⁴⁸

Por otro lado, el ministerio continuó con la colaboración con las Comunidades Autónomas para ayudar a las salas de exhibición en zonas de baja rentabilidad económica.⁴⁹

11.2.3. Agudización de la crisis del sector cinematográfico.

Tal como afirmábamos en el epígrafe del cine de la legislatura anterior, a finales de 1989 se llegó a un acuerdo de colaboración entre Semprún y el sector del cine y el

⁴⁷ Orden de 13 de marzo de 1992 por la que se dispone el cumplimiento de la sentencia dictada por la Sección Tercera del Tribunal Supremo, en recursos contencioso-administrativos número 307.127/1984 y 307.156/1984, interpuestos por la federación de entidades de Empresarios de Cine de España y la Asociación española de Productores Cinematográficos (AEPC)

⁴⁸ Mientras tanto, el proceso de caída de los lugares de exhibición tocó fondo a lo largo de esta legislatura. Según datos suministrados por el ICCA, el censo de salas de cine a 31 de agosto de 1988 era de 1.746. (a finales de 1984 el número de salas de cine en España era de 3.510). Los países del entorno europeo también estaban inmersos en este proceso. Francia disponía de 5.08 salas en 1984 cuatro años más tarde son 4.221, según datos del Departamento de Estudios y Prospectiva del Ministerio de Cultura Francés. Sin embargo, la estabilización y el tímido alza en el sector de la exhibición comenzó a partir de 1990. Según datos del Ministerio (Memoria anual de 1992) en 1990 había un total de 1.773 salas comerciales y en 1992 la cifra aumentaba a 1.807.

⁴⁹ El presupuesto para este plan no era superior a los 100 millones de pesetas.

audiovisual. Con la participación del CUICA en el desarrollo del decreto de ayudas del cine publicado en agosto de ese mismo año se publicó el Plan Nacional de Promoción y Desarrollo de la Industria audiovisual en enero de 1990, que pretendía potenciar el sector empresarial de los productores independientes y la creación de infraestructuras para la potenciación de la industria –sin ahondar en cómo eso podría ser posible-, básicamente.⁵⁰ Las respuestas por parte del CUICA al nuevo plan de fomento del cine avalaban la paz –engañosa, como veremos más adelante- entre el Ministerio de Cultura y el sector del cine que se anunció en la edición de 1989 del Festival de Cine de San Sebastián. Así, Juan Antonio Bardem manifestaba que “es la primera declaración de un Gobierno sobre política cinematográfica y desde que tengo memoria”⁵¹.

El 27 de enero de 1990 Enrique Balmaseda sustituyó a Miguel Marías al frente del ICAA.⁵² Hasta su nombramiento como responsable del cine y el audiovisual en el Ministerio desempeñaba el cargo de Secretario General Técnico del propio departamento.

En marzo de 1990 comenzó a aplicarse el *Decreto Semprún* y ello supuso una nueva etapa en el cine español; previamente a su aplicación se había consensuado con el sector cinematográfico la orden y formas de aplicación del decreto.

No obstante, los temores sobre el efecto deseado por el *Decreto Semprún* se atisbaban en las declaraciones previas del ministro anteriores a su aplicación:

⁵⁰“El Consejo de Ministros ha constatado la ineludible necesidad de contemplar estas actividades no solo como medios de expresión cultural, sino también en su vertiente industrial y tecnológica(...) asimismo se ha constatado que se va a producir en los próximos años un excepcional incremento en la demanda de obras cinematográficas y audiovisuales y ello tanto en el ámbito nacional como en el europeo y en consecuencia el principal reto al que deberá hacer frente el sector español de la producción consistirá, precisamente, en ser capaz de atender con las debidas exigencias de calidad y costes competitivos dicho aumento en la demanda.(...) desde estas perspectivas se considera que las medidas del Estado para el fomento del cine y las artes audiovisuales deberán centrarse en los siguientes objetivos prioritarios: 1—Potenciación y desarrollo del sector empresarial de productores independientes, considerando que la capacidad de superar con éxito los retos de carácter cultural, tecnológico e industrial que se presentan dependerá sobre todo de la capacidad de respuestas de los sectores profesionales y empresariales. 2.- Creación de las infraestructuras y equipos técnicos necesarios para el establecimiento de una industria permanente y competitiva en los mercados nacional e internacional. 3.- Formación y desarrollo profesional en las áreas artísticas, técnicas y comerciales”. Texto publicado en el diario *El País*, 13-1-90. p. 90

⁵¹ *El País*, 13/1/1990. p.29

⁵² Cese de Miguel Marías Franco como Director del ICAA por Real Decreto 95/1990 de 26 de enero del Ministerio de Cultura. El cese de Enrique Balmaseda como Secretario General Técnico por Real Decreto 96/1990 de 26 de enero se produjo para ser nombrado Director del ICAA mediante Real Decreto 97/1990 de 26 de Enero.

“Mientras el Estado produzca el cine hay dos riesgos evidentes; el del amiguismo o del corporativismo, porque es evidente que no se puede objetivar por completo una política de ayudas y que a quienes deben estar detrás de la producción no les interesa el cine”.⁵³

Estas declaraciones eran sustancialmente distintas que las que había pronunciado cuando llegó al Ministerio y crítico con dureza la política de Pilar Miró de puro “amiguismo” y del entonces, director del ICAA, Méndez Leite.

Asimismo, el objetivo de Semprún al doblar el presupuesto del Ministerio de Cultura devenía una mera quimera desde el sector del cine. El recurso a la financiación privada mediante el patrocinio y el mecenazgo no entraba en los argumentos para paliar la debilidad de la producción cinematográfica. En 1991 no se produjeron los incrementos que el sector demandaba.

A finales de 1990 comenzaron a aparecer las opiniones del sector que evaluaban negativamente el primer año del *Decreto Semprún*. La recién creada Academia del Cine -nacido en 1988- proponía organizar un congreso de cine español que preparase una nueva ley del sector audiovisual. Desde el sector de la crítica, las opiniones sobre el Decreto de Semprún no eran condescendientes con la política cinematográfica. Angel Fernández-Santos escribía:

“más de un año después de promulgado el decreto Semprún, sus prometidos efectos reactivadores de la producción del cine no han llegado y los proyectos de películas abortadas se acumulan uno encima de otro en cajones de los despachos de guionistas, directores y productores, sin que se les vea salida hacia las pantallas”.⁵⁴

En esta situación de crisis, el Gobierno se renovaba. Semprún era cesado por el Presidente del Gobierno y comenzó la complicada gestión de esta situación por parte del nuevo Ministro, Solé Tura. La toma de posesión del Ministro coincidió con el anuncio de El Plan de Bases del Cine -que no llegaba en el momento de urgencia que necesitaba el sector- con el objetivo de incentivar los filmes que se produzcan sin ayuda

⁵³ *El País*, 10/2/1990. p.30

⁵⁴ *El País*, 14/12/1990. p.38

anticipada y que los productores asumen más el riesgo de la inversión⁵⁵. El cambio de Ministro no supuso el cambio en la dirección del ICCA; Balmaseda continuaba como director del organismo autónomo.

Los compromisos que adquirió Semprún con la industria cinematográfica a finales de la anterior legislatura tampoco se cumplían. RTVE había firmado en el verano de 1989 un convenio con el Ministerio de Cultura por el que se contemplaba la inversión anual a partir de 1990 de 12.000 millones de pesetas en la promoción, producción y distribución de la industria audiovisual española. La industria cinematográfica a través del CUICA firmó un acuerdo con TVE que desarrollaba dicho convenio. A mediados del año 1991 todavía Radio Televisión Española no había invertido ni una sola peseta de los 2.000 millones que había firmado Semprún, con el ente público. La causa de la falta de compromiso por parte de la televisión estatal era debido a su debilitada situación financiera. La ausencia de ayudas al cine por parte de la televisión pública sí que constituía un factor de diferenciación de España con el resto de países europeos. La televisión pública en Europa era el cauce natural por el que se financiaban en gran medida los proyectos audiovisuales. Balmaseda declaraba en este asunto que: ...

“no es concebible que la televisión del Estado no invierta en la producción audiovisual nacional; es como si el Instituto Nacional de Industria se negase a invertir en la industria española”.⁵⁶

Asimismo, desde 1986 las instituciones de la CEE a través del Consejo y los Ministros de Cultura aprobaron que 1988 fuera declarado Año Europeo del Cine y la Televisión. Uno de los objetivos explícitos del programa era el de “obtener una mayor cooperación europea para la financiación, producción y distribución de programas audiovisuales y una

⁵⁵ Tampoco existía por parte del subsector de la producción cinematográfica una predisposición a la búsqueda de ayudas públicas que no sólo vinieran por parte del Ministerio de Cultura, único financiador del cine en aquellos tiempos. Según datos del Ministerio de Cultura, hasta 1991 solo 23 proyectos españoles habían recibido alguna ayuda del programa europeo de ayuda a la industria audiovisual europea (MEDIA) desde que fundó en 1987.

⁵⁶ *El País*, 31/5/1991. p. 33

mayor colaboración entre el cine y la televisión”⁵⁷. Balmaseda, denunciaba la lamentable situación del papel de la televisión pública en España.⁵⁸

Por otro lado, la situación financiera de las recién creadas televisiones privadas en España, nacidas apenas hacía dos años, ni tan siquiera se planteaba como alternativa al papel financiador que sí debía haber tenido la televisión pública.

A los pocos meses la llegada de Solé Tura al Ministerio ya se encontraba con la irreversible falta de paciencia por parte del sector cinematográfico español. Los organismos públicos no habían cumplido los compromisos firmados por el sector y en el verano de 1991, los profesionales del cine español exigían al Gobierno que cumpliera sus compromisos por medio de un documento elaborado por la práctica totalidad de las asociaciones profesionales del cine y enviado a la Presidencia de Gobierno.

La situación era analizada por el crítico, Ángel Fernández-Santos:

“Mientras que los países de nuestro entorno buscan y comienzan a encontrar salidas a los problemas de sus cinematografías, en España su Gobierno se encoge de hombros ante el destino de uno de los viveros de donde ha de surgir una página vital de la cultura del futuro. Si esto no es destruir la cultura, se le parece mucho.”⁵⁹

Así, la política de fomento de la cinematografía española del Ministerio de Cultura se reducía, a partir de la segunda mitad de 1991, a la búsqueda de un dinero para paliar los compromisos incumplidos de otros organismos públicos. La planificación y el apoyo de

⁵⁷ Resolución del consejo y de los Ministros de Cultura, reunidos en el seno del Consejo de 13 de noviembre de 1986, relativa al Año Europeo del cine y de la televisión (1998). Diario oficial nº C 320 de 13/12/1986.

⁵⁸ “La CEE aprobó en 1989 la directiva sobre Televisión, auténtica piedra angular de la política audiovisual en la Europa comunitaria que entrará en vigor en el presente año y que atribuye a los organismos de televisión la función de promover la producción y difusión de las obras audiovisuales europeas y, por lo mismo, de sus respectivos Estados nacionales (...) Asimismo la CEE declaró al sector audiovisual de interés estratégico prioritario para el presente quinquenio.(...) De acuerdo con estos principios, se formalizó el primer convenio entre el ICAA y RTVE. En 1990 se produjeron los primeros hechos positivos: TVE incrementó sustancialmente sus inversiones en cine español, de acuerdo con criterios más próximos a los que durante años han venido aplicando las principales televisiones europeas”

El País, 12/6/1991.p. 38. Artículo: “Cine y televisión, una alianza indispensable”.

No obstante, ello no influyó en 1990 en cuanto a una mayor producción española de filmes. Si bien este no puede ser argumento para que la televisión dejara de financiar los proyectos de los productores y directos españoles.

⁵⁹ El País, 15/6/1991. p.30

medidas de fortalecimiento de la industria que manifestaba Semprún había devenido en la búsqueda desesperada de fondos de Solé Tura.

A primeros del mes de julio el Ministerio anunciaba que había encontrado en la *Sociedad Estatal V Centenario* la solución para invertir los 2.000 –serían finalmente la mitad– millones pactados con el sector cinematográfico español.

En la edición del Festival de San Sebastián de ese año se confirmó el acuerdo entre la sociedad estatal y el Ministerio para aportar 1.000 millones de pesetas en conjunto para la compra de derechos de difusión de las producciones española en todos los países del mundo a excepción de los que integran la CEE.

A pesar del traspaso de dinero público de la sociedad estatal hacia el sector cinematográfico, el 15 de noviembre los sectores del cine y el teatro convocaron una jornada de paro contra la política cultural del Gobierno. La Federación de la Unión de Actores elaboró el borrador de un manifiesto contra la política cultural de Gobierno y el desinterés de la Administración. Entre los argumentos que se manejaban y justificaban el paro previsto para el 12 de diciembre estaban: los recortes presupuestarios y el incumplimiento de los acuerdos entre el sector y la administración pública, el retraso en la reforma de la Ley de propiedad intelectual y retraso en la Ley de mecenazgo.

La huelga era la primera de carácter general de los profesionales de la cultura desde 1975. Desde el Ministerio no se percibió con desaprobación la medida adoptada por los actores. El Ministro Solé Tura afirmaba que él también se sumaría a la huelga de actores por considerar justas sus reivindicaciones.⁶⁰

A la semana de la convocatoria de la huelga, se fueron sumando otros protagonistas de la vida cultural española y otros sectores y se constituye la Plataforma de Cultura, cuyo objetivo era el de reivindicar el papel de la cultura, y estimular un reforzamiento del Ministerio de Cultura con el objetivo principal de evitar el recorte en los presupuestos de 1992.⁶¹

⁶⁰ *El País*, 19/11/1991. p.32

⁶¹ Vid. El capítulo 7 en el que verificamos el recorte presupuestario que se produjo en dicho periodo.

11.2.4 La reforma del Decreto Semprún

En diciembre de 1991 se produjo la primera reforma del *Decreto Semprún*, que se aprobó en el Consejo de Ministros del 13 de diciembre⁶². Poco más de dos años duró el polémico decreto, que ya había nacido con el virus del desacuerdo entre todo el sector. La medida más innovadora del decreto radicaba en la devolución por parte del Ministerio de Cultura del porcentaje del 33% del coste de las películas a aquéllas que tuvieran más de 100.000 espectadores. La nueva medida, que entró en vigor el 1 de enero de 1992, fue acompañada de una línea de crédito a bajo interés para quienes se acogieran a ella, con el objetivo de incentivar a que los productores asumieran su papel y su riesgo y descargasen de alguna manera esa responsabilidad que en aquellos momentos descansaba en los despachos del ministerio. Asimismo, se facultaba al Ministro para actualizar mediante Orden Ministerial los límites cuantitativos y porcentuales de las subvenciones anticipadas en función del mercado y los costes de producción. No obstante, uno de los peligros de la nueva vía de financiación de las películas ex -post venía por el hecho de que el control de taquilla no estaba aún normalizado en las salas de cine españolas. La red de taquillas aún no estaba informatizada: De las 800 salas de cine el ICAA tenía previsto informatizar antes de que finalizase 1992, tal y como se había anunciado hacía 4 años, solo a finales de 1991, 20 se habían incorporado al sistema automatizado. Tres meses después de estar en vigor la reforma del decreto – marzo de 1992- el número llegaba a 50 salas, que habían incorporado el sistema automatizado el control de taquilla.

La publicación de la reforma del *Decreto Semprún* coincidió con el abandono del Director del ICCA, Enrique Balmaseda, tras dos años críticos al frente del organismo autónomo. En el momento de su dimisión no se conocía quién iba a sustituirlo⁶³.

⁶² Real Decreto 1773/1991 de 13 de diciembre del Ministerio de Cultura por el que se modifica el Real Decreto 1282/1989 de ayudas a la cinematografía.

⁶³ Real Decreto 1889/1991 de 30 de diciembre por el que se dispone el cese de don Enrique Balmaseda Arias-Dávila como Director general del Organismo Autónomo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

A mediados del mes de enero de 1992 Solé Tura proponía al productor y guionista Juan Miguel Lamet, profesor en la escuela de cine de Madrid, como Director General de cine.⁶⁴

El relevo del CUICA, en cuanto su papel como portavoz de la industria española del cine fue sustituido por la fundación PROCINE, constituida por productores del sector. La fundación surgió con motivo de las jornadas del Audiovisual Español que tuvieron lugar en Madrid a primeros del mes de junio de 1992. En Septiembre se constituyó la fundación, destinada a aunar esfuerzos orientados a la resolución de los graves problemas del cine español ante la inminente fusión del mercado nacional en el comunitario. La fundación se financiaba con los fondos aportados por cada uno de los 19 productores que se asocian desde su constitución. El primer director de la fundación fue José María Otero, el cual se había barajado como candidato para sustituir a Enrique Balmaseda meses antes al frente del ICCA. La presentación de la entidad se produjo en la edición de ese mismo año del Festival de San Sebastián. Su política y línea de actuación difería en relación con los colectivos anteriores que habían dialogado con el Ministerio la política cinematográfica y audiovisual. Así, uno de los productores, José Frade, enunciaba las intenciones de la entidad no lucrativa y su tipo de relación con la política del ministerio:

“no queremos pedir limosnas ni subvenciones, sino que nos dejen participar en el ordenamiento de nuestra propia industria. Es la primera vez que nace una fundación del cine español con medios suficientes para cumplir sus fines. El ministerio de cultura no cumple con la legislación que existe. No realiza el control de taquilla no vigila las cuotas de pantalla, nos propone ayudas insultantes y ni siquiera paga lo que nos debe”⁶⁵

La aparición de la fundación para velar exclusivamente por los intereses de los productores de cine volvía a poner de manifiesto el tradicional enfrentamiento entre el subsector de la producción y el de la distribución cinematográfica.

⁶⁴ Real Decreto 10/1992 de 10 de enero por el que se nombra a don Juan Miguel Lamet Martínez Director general del Organismo autónomo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

⁶⁵ *El País*, 23/9/1992. p.23

Éste último mantenía sus frentes abiertos en los tribunales de justicia, contra de la política cinematográfica del ministerio y las cuotas de pantalla. En el mes de junio de 1992 la Federación de Distribuidores Cinematográficos interpuso ante el Tribunal Supremo un recurso contencioso contra la nueva redacción del artículo de 3 de la ley de cuotas de distribución de pantalla, por entender que eran contrarias a los artículos 30 y 59 del Tratado de Roma. Según los distribuidores el precepto impugnado favorecía la distribución de las películas españolas, porque condicionaba la distribución de las películas de terceros países dobladas a alguna lengua oficial española a la previa obtención de una la licencia de doblaje. Para resolver el litigio, la Sala Tercera del Tribunal Supremo de Madrid requirió al Tribunal de Justicia de la CE, con sede en Luxemburgo para que de acuerdo al artículo 177 del tratado de Roma interpretase con carácter prejudicial la normativa comunitaria invocada.

11.2.5 El colapso del sistema de subvenciones del fomento del cine

Cuadro 5. Evolución de películas subvencionadas por el Ministerio, y su situación en el mercado cinematográfico.

	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991
Películas subvencionadas	27	36	41	37	44	37	32	33
Películas subvencionadas no estrenadas	0	0	3	1	5	10	8	26
Películas subv, anticipada que recaudan menos que la subvención	8	17	22	22	24	17	7	7

Elaboración propia.

Fuente: ICCA. (No se toma como referencia 1983, porque en ese año no había entrado en vigor *el Decreto Miró*, que fue el que inauguró el sistema de las subvenciones anticipadas)

Es evidente que, tal como podemos observar en esta tabla, 1991 supuso el colapso del sistema de las subvenciones. Los números mostraban sin duda alguna la falta de pertinencia de la política fomento de la industria cinematográfica del Ministerio de Cultura. En el último año, eran tantas las películas subvencionadas estrenadas como las no estrenadas. Los datos también verificaban que una política meramente de apoyo a la

producción no modificaba demasiado la estructura del mercado del cine. La recaudación media de los filmes españoles en todo el año 1991 fue de cinco millones de pesetas⁶⁶. El *Decreto Semprún*, no sólo no había mejorado la situación sino que la había profundizado hasta el límite. Para Lamet, director del ICCA en 1992 el sistema de subvenciones anticipadas puesto en marcha desde 1984 había tenido al menos 3 efectos perniciosos:

- La inflación de los costes de producción de las películas.
- La desaparición de la figura del productor por la figura del director-productor.
- El director-productor no se había preocupado de tener en cuenta los gustos del público.

Según Lamet, en vista de los resultados en que la cuota de pantalla en 1992 no superaba el 11 % de la cuota, la acción del Ministerio debía de ir dirigida al control de la distribución. Así, La nueva normativa contemplaba el fin de la contratación por lotes, algo que no que no era fácil de eliminar porque la administración no disponía de los instrumentos de control y, por otro lado, la Comisión Europea no estaba de acuerdo con la medida de la intervención de los Estados en las cuotas de pantalla e instaba a España, Francia e Italia a cambiar la legislación sobre estas medidas restrictivas en la televisión pública y en las salas de exhibición de cine. No obstante la situación en España era y es algo diferente a otros países europeos ya que el doblaje es característico del cine español.

El 29 de diciembre de 1992 el Consejo de Ministros aprobó la nueva normativa de recorte de las licencias de doblaje a las multinacionales del cine. La cuota se redujo finalmente a tres y las películas europeas dobladas no podrían generar nuevas licencias. A partir de 1993 pasó al debate parlamentario. El Ministerio tenía conciencia de que la medida no iba a ser bien recibida en las instituciones europeas, ya que, además, estaba pendiente el dictamen del contencioso del sector de los distribuidores. No

⁶⁶ Fuente: ICCA

obstante, la situación del cine español no encontraba otra solución que la de restringir la omnipresencia estadounidense de las salas españolas. Lamet manifestaba que..

“Hemos tomado una decisión política para defender al cine español y, hasta que se pronuncie el Tribunal de Luxemburgo, Bruselas puede tener una opción y nosotros otra”.⁶⁷

Alberto Oliart, presidente de la Fundación de los productores PROCINE manifestaba que “Frente a las multinacionales ningún cine nacional europeo puede subsistir”⁶⁸. No obstante, la estrategia de la fundación frente al Ministerio no radicaba tanto en la demanda de más subvenciones para la producción, como en el control de la cuota de pantalla, la informatización de las taquillas de las salas y la regulación de la televisión por cable y los videos comunitarios.

11.2.6 El proceso de modernización de la exhibición aún pendiente.

La reivindicación del sector del cine sobre la informatización del sector de la exhibición no cumplía los plazos que había previsto el Ministerio de Cultura. De hecho, el control de taquilla que la Generalidad de Cataluña tenía transferido daba datos sobre asistencia y recaudación que no coincidían con los de SGAE y el ICCA en el mismo territorio. La legislatura acababa sin que los datos del cine no fueran incompletos o manipulados y con el fallo por parte de la CE contra la cuota de pantalla para el cine español. El tribunal de Justicia de la CE declaraba en una sentencia a mediados del mes de junio de 1993 que la normativa de protección del cine español relativa a la cuota de pantalla se oponía a las disposiciones del tratado de la CE sobre libre prestación de servicios. La sentencia rechazaba la alegación del Gobierno español del objetivo cultural de la protección de la producción cinematográfica española. La sentencia resolvía una cuestión prejudicial elevada por el Tribunal Supremo español en el marco de un recurso interpuesto por FEDICINE (federación española de distribuidores cinematográficos) contra el Real

⁶⁷ *El País*, 16/12/1992. p. 27

⁶⁸ *El País*, 5/3/1993. p.31

Decreto 1286/1986 de 13 de junio que estableció la actual cuota de pantalla. La sentencia es vinculante para el Tribunal Supremo Español.

11.3 Patrimonio y archivos.

La actividad de la Subdirección General del Patrimonio Histórico continuó la línea de actividades y planes desarrollada en legislaturas anteriores en torno a los siguientes ejes:

- -Protección de Bienes culturales, a través de la declaración de los bienes de Interés Cultural (BIC) o la inclusión en el Inventario General de Bienes Inmuebles.
- -Adquisición de Bienes Culturales para Museos y Archivos del Estado
- -Gestión de Expedientes de Exportación
- -Medidas de fomento basadas en la Ley del Patrimonio Histórico Español, que fundamentalmente es la medida del 1 por ciento, de la que damos cuenta en epígrafe 7 de este capítulo.

11.3.1 Inauguración de la nueva sede el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

En el mes de octubre de 1990 el Ministerio de Cultura recuperó el edificio conocido como “la corona de espinas”, -situado en la ciudad universitaria de la Universidad Complutense de Madrid-, abandonado durante 15 años, como nueva sede el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en Madrid, órgano creado por la ley de Patrimonio de 1985. Las obras de acondicionamiento para que fuera sede del Instituto ascendieron a 1.500 millones de pesetas. La creación del ICRBC permitió agrupar y vertebrar diversos servicios de la administración destinados a la conservación que actuaban sin ninguna coordinación en criterios, programaciones y presupuestos. El

ICRBC se estructuró en tres grandes departamentos: monumentos y arqueología, Información e Investigación y Bienes Muebles.

La función principal del Instituto consistió en la de realizar sólo o en colaboración con otras instituciones proyectos de restauración de edificios históricos y excavaciones arqueológicas en toda España y coordinó, entre otros, los planes nacionales de catedrales y monasterios.

11.3.2 Gestación del Primer Plan de Rehabilitación de Catedrales.

En septiembre de 1990 finalizó la redacción del Plan Nacional de Catedrales. La comisión encargada de elaborar el primer Plan Nacional de Catedrales para ser debatido posteriormente en el Consejo del Patrimonio, órgano de intercambio y colaboración formado por representantes del Ministerio y de las CCAA. El plan, fue financiado con aportaciones de las administraciones central y autonómica pretendió intervenir en dos niveles: La fase inicial previó la realización de un análisis básico de cada uno de los templos afectados, operación con la que se obtuvo los datos necesarios para abordar las actuaciones del segundo nivel. La elaboración del Plan Nacional de Catedrales se inició el mayo de 1989. No obstante, hubo comunidades que se adelantaron al plan del Ministerio por la urgencia en la restauración. Así, la Junta de Castilla y León restauró en solitario la catedral de Segovia que por su urgencia no pudo esperar al Plan Nacional.

Con los mismo objetivos que el plan de catedrales, en la legislatura se aprobó el Plan Nacional de Monasterios, en colaboración con otras administraciones públicas.

Fue, sin embargo, en la siguiente legislatura –años 1994 y 1995- cuando se firmen y publiquen los convenios de colaboración entre el Ministerio y las distintas comunidades autónomas y comiencen las reformas urgentes de forma parcial, por la lentitud de los acuerdos entre el Ministerio y la institución eclesiástica.

11.3.3 Continuación de la reforma administrativa del Ministerio en el ámbito del patrimonio.

El Desarrollo de la Ley del Patrimonio hizo que se reformaran las unidades administrativas del Ministerio que guardaban relación con la conservación del Patrimonio. En esta legislatura se regularon la composición y funciones de la Junta Superior de Monumentos y Conjuntos Históricos, de la Junta Superior de Excavaciones y Exploraciones Arqueológicas y de la Junta Superior de Etnología.

Estos órganos del ministerio, que ya existían antes de la ley del Patrimonio de 1985, se vieron afectados en su composición y funcionamiento. Pasaron a depender desde el comienzo de la legislatura del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. En general, las funciones de las Juntas tenían como funciones básicas las del asesoramiento e información de cuantos asuntos relativos a sus competencias para la conservación, enriquecimiento, protección y difusión de los bienes que integran el Patrimonio arqueológico y monumental, etnográfico y etnológico.⁶⁹

11.3.4 Prórrogas de los convenios de cooperación con las Comunidades Autónomas para conservación del patrimonio.

En este cuatrienio tuvieron lugar las prórrogas de los convenios que se firmaron entre los años 1989 y 1990 entre el Ministerio de Cultura con las Comunidades Autónomas para la restauración del patrimonio histórico. Las prórrogas tuvieron una periodicidad hasta 1995. Por ejemplo, en el caso de la Comunidad Autónoma de Aragón durante los ejercicios de 1993 a 1995 la cantidad que aportó el Ministerio fue de 63.000.000 pts. En la prórroga del convenio con la Comunidad Autónoma Valenciana la aportación del Ministerio fue de 70.000.000. Estas cantidades suponían la media de la dotación del ministerio con todos los gobiernos regionales. Los convenios se firmaron a finales de mayo de 1993, a pocos días de las elecciones generales.

⁶⁹ Ordenes de 23 de julio de 1989 del Ministerio de Cultura, por las que se regulan la Composición y funciones de la Junta Superior de Monumentos y Conjuntos Históricos, Junta Superior de Excavaciones y Exploraciones Arqueológicas y Junta Superior de Etnología.

11.3.5 Los bienes del patrimonio histórico-artístico, quedaron fuera de la libre circulación de bienes en Europa.

A lo largo de todo el periodo legislativo se produjo la negociación de los Ministros de Cultura europeos sobre si la libre circulación de obras de arte en el espacio europeo debiera contar con medidas especiales de control por parte de cada país europeo. El mercado único en 1993 imponía un proceso negociador en dos frentes: por un lado los países del sur de Europa –ricos en patrimonio-, entre los que se encontraba España, que mantenían una postura radicalmente contraria al proyecto de la Comisión Europea de instaurar la libre circulación de obras de arte. España consideraba que la protección del patrimonio histórico-artístico era competencia exclusiva de cada uno de los estados miembros.

En 1990 La Comisión Europea decidió que fueran los estados miembros los únicos que podrían tener potestad para controlar las exportaciones del patrimonio histórico. Así, el mercado del arte se convirtió en la excepción de la libre circulación de mercancías que desde el 1 de enero de 1993 se imponía en Europa.⁷⁰

El 19 de noviembre de 1990 se aprobaba en Bruselas por el Consejo de Ministros de Cultura de la Comunidad Europea una resolución por la que el mercado único de la CEE no se aplicaría al arte y la venta y exportación de una obra del patrimonio nacional. Las exportaciones deberían ser autorizadas por las autoridades de cada país comunitario. Para el control de las exportaciones fuera de la CE, España propuso que se tuviera en cuenta la normativa vigente en el país originario del bien. El acuerdo se ratificó a inicios de 1992 en un acuerdo de la Dirección de Educación y Cultura de la Comisión Europea y aprobado en el Consejo de las Comunidades Europeas.⁷¹

⁷⁰ La Ley de Patrimonio de 1985 obligaba en la exportación de obras de arte la autorización de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación, entre otras medidas para controlar el expolio del patrimonio español que se había producido en las últimas décadas. De no haber triunfado la posición española, la ley hubiera tenido que ser remodelada de una forma casi estructural.

⁷¹ Reglamento CEE N° 3911/92 del Consejo de 9 de diciembre de 1992 relativo a la exportación de bienes culturales y Reglamento (CEE) N° 752/93 de la Comisión de 30 de marzo de 1993 relativo a las disposiciones de aplicación del Reglamento del Consejo.

11.3.6 Archivos.

El Archivo de Indias culminó en esta legislatura –1992- la primera fase de informatización de sus fondos⁷². El Ministerio de Cultura, la empresa IBM y la Fundación Ramón Areces decidieron aportar los fondos necesarios para continuar los trabajos de informatización durante 1993 y 1994. En la siguiente legislatura se produjo la definitiva extinción del acuerdo entre las tres partes y la donación por parte de IBM y la Fundación Areces de los equipos informáticos a favor del archivo. Asimismo, en la legislatura comenzó la informatización de otros archivos para su posterior conexión, tales como el Archivo General de Simancas, Archivo de la Chancillería de Valladolid y el Archivo General de la Administración.

En cuanto al capítulo de inversiones del Ministerio en ese sector convendría destacar la inauguración el 18 de mayo de 1993 de la nueva sede en Barcelona del Archivo de la Corona de Aragón. Sin embargo su funcionamiento no se produjo hasta el año siguiente. El archivo de la Corona de Aragón fue la principal institución cultural de titularidad estatal en Cataluña. El nuevo edificio fue financiado en su totalidad por el Ministerio de Cultura que invirtió cerca de 1.000 millones de pesetas en las obras y en urbanizar el entorno del edificio.

11.4 Museos y Artes plásticas

11.4.1 Museo del Prado

11.4.1.1 Búsqueda de más espacio expositivo para el museo.

La legislatura en el museo del Prado estuvo caracterizada por la búsqueda de nuevos espacios para el museo. A inicios de la legislatura, Alfonso Pérez Sánchez afirmaba que la necesidad de espacio era el problema más acuciante de la pinacoteca⁷³. Las obras de reforma del Museo que empezaron en 1976 finalizan en 1989. El problema del museo,

⁷² La primera fase consistió en el diseño y desarrollo del sistema y su implantación, la creación de un Sistema de Información y referencia y la digitalización de nueve millones de páginas.

⁷³ El País, 30/11/1989 p. 43

según el director era el de encontrar un edificio próximo y digno de tuviese al menos 3.000 metros cuadrados.

Los cuatro años de la legislatura discurrieron con la aportación de un par proyectos de ampliación. Sin embargo, ninguno de ellos logró el consenso entre los órganos rectores de la institución para suplirle déficit de espacio del Prado. En la gestión de Semprún no salieron a la luz pública proyectos alternativos para paliar esta situación de prioridad. En la etapa de Solé Tura hubo un proyecto de ampliación subterráneo que no contó con el consenso ni el visto bueno del propio patronato. La dimisión del Presidente del Patronato, el banquero Sánchez Asiaín, en enero de 1993 fue una de las consecuencias de esta situación, si bien el traslado del Guernica de Picasso al Museo Reina Sofía también pudiera haber sido el motivo de la dimisión.

En Noviembre de 1992 se anunció un nuevo plan para la ampliación del Museo. Según la reforma prevista por el Ministerio, El Museo del Prado ganaría 15.000 metros cuadrados y tres niveles subterráneos. La realización del proyecto, obra del arquitecto del museo, Francisco Rodríguez Partearroyo, estaba previsto que durase dos o tres años. El proyecto, con el cambio de legislatura y la consiguiente llegada de Carmen Alborch no llegó a realizarse.

11.4.1.2 Conclusión del Inventario General del Museo.

A inicios de 1990 se dió por concluido el Inventario General del patrimonio del Museo del Prado. Fue éste uno de los primeros objetivos que se propuso cuando Pérez Sánchez asumió el cargo. El documento se publicó el 28 de mayo de 1990. El inventario del museo revelaba que unas 500 obras de un fondo de 8.000 habían sido destruidas o se daban por desaparecidas. El último inventario se había realizado en 1849. De las 8.000 obras inventariadas sólo se exponían en las salas del museo alrededor de 1.000. En los almacenes permanecían alrededor de 4.000 obras y el resto estaba distribuido en depósito en lugares públicos.

11.4.1.3. El fenómeno de La Exposición de Velázquez.

Aunque no entra dentro de los objetivos de esta investigación el análisis concreto de un acontecimiento cultural, promovido y/o producido por el Ministerio, habría que mencionar que fue en esta legislatura cuando tuvo lugar la programación en el museo de la exposición de Velázquez que se inauguró a primeros de 1990. Las cifras de visitantes y de catálogos vendidos superaron todas las previsiones de los responsables del museo. La exposición recibió medio millón de visitantes y se vendieron 250.000 catálogos que sobrepasaban las cifras de cualquier exposición del mundo en aquel año. La exposición, que concluyó el 1 de abril se había transformado de acto cultural a fenómeno sociológico.

11.4.1.4 El Cese de Alfonso Pérez Sánchez⁷⁴.

Junto a dos directores generales y otros altos funcionarios del Ministerio de Cultura se produjo el cese del director del Museo del Prado desde 1983. La firma de un documento en contra de la intervención estadounidense a la Guerra del Golfo fue el motivo esgrimido para su destitución. No obstante, las relaciones de Pérez Sánchez con Jorge Semprún no fueron del todo buenas desde que se confirmó la pérdida del Palacio de Villahermosa en beneficio del nuevo Museo Thyssen. Pérez Sánchez fue relevado en su cargo por Felipe Garín,⁷⁵ conservador de profesión, ex -director del Museo de Bellas Artes de Valencia. Asimismo había ocupado el cargo de Subdirector General de Museos del Ministerio de 1976 al 79 en el gobierno de UCD.

11.4.1.5 Balance de la etapa de Pérez Sánchez al frente del Museo del Prado.

El prestigioso hispanista, Jonathan Brown, hacía balance de la gestión de casi diez años de Pérez Sánchez al frente del museo⁷⁶:

⁷⁴ Real Decreto 164/1991 de 15 de febrero del Ministerio de cultura por el que se dispone el cese de Don Alfonso Pérez Sánchez, Director del Organismo autónomo Museo Nacional del Prado.

⁷⁵ Real Decreto 623/1991 de 21 de abril del Ministerio de Cultura por el que se nombra a don Felipe Vicente Garín Llombart, Director del Organismo autónomo Museo Nacional del Prado.

⁷⁶ *El País*, 7/5/1991 p. 36. Trad. Leopoldo Rodríguez Regueira.

“la administración de Alfonso Pérez estuvo marcada por la polémica y acabó en controversia. Pero esas circunstancias no deben hacernos olvidar los logros de su mandato. Cuando fue nombrado en 1983 el Prado empezaba a ser un museo moderno, cuando salió en febrero de 1991, el Prado se había convertido en uno de los principales centros europeos de las artes visuales. Para un historiador del arte, la mayor parte de la labor de Pérez Sánchez se hizo entre bastidores. La grandeza del Prado radica en sus colecciones esmeradamente reunidas a lo largo de 500 años. El cuidado comprende 3 aspectos esenciales: preservación, investigación e instalación. En los 3 aspectos Pérez Sánchez hizo importantes contribuciones. La campaña de limpieza y restauración de las obras de Velázquez es un triunfo indudable. (...) El resultado más importante del trabajo de investigación es el Inventario General de pinturas, del cual se publicó el primer volumen el año pasado.(...) También se avanzó mucho en la reinstalación de la colección aunque Pérez Sánchez se fue antes de poderla terminar.”

Fue sin duda uno de los directores a lo largo de la historia del museo que más significados por su impulso renovador en un momento histórico muy importante. En su gestión, el museo se convirtió en una infraestructura cultural acorde con su importancia cultural y con los tiempos.

11.4.2 Los Museos Estatales

Uno de los objetivos según el Semprún de la legislatura era el de paliar en la situación que padecían los museos estatales gestionados por la propia General de Bellas Artes y Archivos. En 1989 se aprueba la inversión de 1.500 millones de pesetas para el desarrollo de un plan integral de seguridad. El plan pretendía acabar en un plazo de dos años y medio con la precariedad de medios de seguridad que padecían los 18 museos estatales de gestión directa por parte del Ministerio de Cultura. La falta de personal adecuado acrecentaba en muchos centros la gravedad de la situación creada por las deficiencias técnicas de los sistemas de seguridad. No entraron en el plan los museos de titularidad estatal cuya gestión estaba transferida a las autonomías y que sumaban un total de 68 museos.

Los museos estatales –no puede denominársele red por que no cumplen función ni objetivo de red nacional- presentaban como denominador común la consecuencia de la política cultural de lo fastuoso y de una escasísima dotación presupuestaria⁷⁷. Se daba la

⁷⁷ Valga poner como ejemplo el presupuesto del año 1991, un año antes de la crisis del 92, en el que de los 10.939 millones destinados para el programa Museos, el MNCARS se llevaba algo más de 4.000 millones y el Museo del Prado 2.500 millones. Es decir la suma de los presupuestos de estos museos suponía más del 50% del presupuesto total de Museos del Ministerio de Cultura.

circunstancia de que las inversiones para el Museo Reina Sofía hacían que otros museos estuvieran cerrados al público o presentaran las colecciones sin las medidas de seguridad o ambientales mínimas. Los magros presupuestos del ministerio se traducían en escasez de catálogos editados, en la práctica inexistencia de gabinetes didácticos y en numerosas colecciones y salas que se mantienen cerradas al público. Durante esta legislatura se anuncia otro plan para paliar la situación de los museos con vistas a la fecha de 1992. Así, en el presupuesto de 1991 se dio prioridad a las inversiones destinadas a la reapertura de museos cerrados y que debían reabrirse en 1992. Una de las prioridades fue la apertura del Museo de América⁷⁸, cerrado desde 1981. Sin embargo, el museo no se llegó a abrir durante todo el año 1992. Permanecieron cerrados durante toda la legislatura el Museo de la Ciencia y de la Técnica cerrado desde 1989 y el del Pueblo Español. El propio Director General de Bellas Artes, José María Luzón durante la sesión plenaria del patronato del Reina Sofía de junio de 1991 se manifestó contrario a disponer de más fondos para ese museo cuando se debían mantener cerrados otros museos nacionales por razones presupuestarias.

En cuanto a la relación y cooperación del Ministerio de Cultura con el resto de museos estatales de gestión autonómica y otros –ya sean públicos o privados- pertenecientes al Sistema Español de Museos siguió siendo escasa a lo largo de la legislatura. La dotación presupuestaria del ministerio al Sistema en el que concurren todos los museos seguía siendo casi irrelevante. Las aportaciones del Ministerio a las subvenciones dentro del Sistema Español de Museos no superaban los 150 millones para 1992⁷⁹.

Sin embargo, en la política museística del Ministerio coincidían la precariedad de los museos abiertos –o cerrados por falta de presupuesto- con las inversiones para la

⁷⁸ Es paradójico que el Museo de América, permaneciera cerrado durante 1992, bien por un retraso en las obras de reforma que en principio estaban previstas su finalización para 1984. Las obras en 1992 ya estaban finalizadas pero el museo no abre sus puertas durante todo el año. Si el motivo de su no inauguración con motivo del Quinto Centenario fuera la dotación económica, no parece coherente con los gastos en otros programas culturales de 1992. El motivo parece que fue la falta de planificación.

⁷⁹ Resolución de 11 de marzo de 1992, de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, por la que se convoca la concesión de subvenciones y ayudas a los Museos e Instituciones que integran mediante Convenio con el Ministerio de Cultura, el Sistema Español de Museos, correspondiente a 1992. No obstante, esta cifra no coincide con lo publicado por el Ministerio en su memoria anual de 1991 (op.cit) en la que se da la cifra de 655,1 millones de pesetas.

construcción de nuevos museos. En esta legislatura y dentro del marco de inversiones pactado con Semprún con el Gobierno de la Generalidad geográfico se produjo la firma el convenio para la rehabilitación del Palacio Nacional de Montjuic, como sede del Museo Nacional de Arte de Cataluña.⁸⁰ Este acuerdo formó parte del plan de las inversiones de Barcelona para las Olimpiadas de 1992 y se firmó para la primera parte de las obras. Convendría poner en comparación la dotación del Ministerio para el Sistema Español del Museos (150 millones de pesetas para once museos que obtuvieron subvención en aquel año) con los 400 que aportó el Ministerio al convenio del Museo Nacional de Cataluña en las obras de su primera fase.

Con el Gobierno de Solé Tura se produjeron las siguientes medidas, tendentes a la reorganización de los Museos de titularidad estatal y gestión directa del ministerio:

A/ La reorganización el Museo de América⁸¹, que fue creado por decreto de 19 de abril de 1941 con el fin de reunir las colecciones de arqueología americanas y que debía de ajustarse a la normativa de museos de la Ley de Patrimonio de 1985.

B/ La dotación de un nuevo marco jurídico del Museo Arqueológico Nacional.⁸² Un nuevo marco jurídico (la Ley del Patrimonio de 1985) afectaba de forma fundamental sobre el concepto, funciones y estructuras de los museos de titularidad estatal. Asimismo, fue uno de los museos al que singularmente se le dotó de un presupuesto para su reforma en 1991.

C/ Creación del Museo Nacional de Antropología, como consecuencia de la unión del Museo Nacional de Etnología y del Museo del Pueblo Español.⁸³ Con el

⁸⁰ Resolución de 27 de diciembre de 1991, de la Secretaría General Técnica por la que se da publicidad al Convenio entre la Generalidad de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y el Ministerio de Cultura para la financiación de la primera fase de las obras de rehabilitación del Palacio Nacional de Montjuic, como sede del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Aunque el convenio está firmado por Solé Tura, el acuerdo de Consejo de Ministros tuvo lugar siendo ministro Semprún.

⁸¹ Real Decreto 682/1983 de 7 de mayo del Ministerio de Cultura por el que se reorganiza el Museo de América.

⁸² Real Decreto 683/1993 de 7 de mayo del Ministerio de Cultura por el que se reorganiza el Museo Arqueológico Nacional.

⁸³ Real Decreto 684/1993 de 7 de mayo del Ministerio de Cultura por el que se crea el Museo Nacional de Antropología.

objetivo de refundir el Museo Nacional de Etnología y el Museo del Pueblo Español. El primero existió a partir de 1875 y de titularidad estatal desde 1887 y el otro era de 1934.

11.4.2.1 La entrada en Europa no permitió continuar con la vigencia de la entrada gratuita a los museos nacionales.

Desde 1991 la Comunidad Europea venía exigiendo al gobierno español la homologación con Europa en este asunto. El 15 de enero de 1993 finalizaba el plazo de un mes que Cultura dio a las Comunidades Autónomas para que hicieran sus aportaciones el anteproyecto de decreto. La medida afectaba a todos los museos de titularidad estatal.

No obstante, la legislatura acababa sin la entrada en vigor de la medida. El pago de la entrada a los museos españoles se produjo en la siguiente legislatura, siendo Ministra Carmen Alborch. Esta medida fue la primera tomada por los gobiernos socialistas a finales de 1982. Según valoraciones de los directores de los museos con el pago de la entrada se podría cubrir alrededor de un quince por ciento de los gastos de cada museo.

11.4. 3 La expansión de los museos de arte contemporáneo en España

En esta legislatura aparecieron nuevos proyectos de museos de arte contemporáneo que vendrán a completar los primeros que se inauguraban en la legislatura anterior: el IVAM, el Reina Sofía y el Centro Galego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela. Así, el 17 de julio de 1991 se presentaba el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo en Barcelona. El museo se unía a los ya existentes en la ciudad de Barcelona: Museo de Arte de Cataluña, el Museo de Arte Moderno, el Museo Picasso, y los museos de las Fundaciones Miró y Tàpies⁸⁴.

Un año después de la presentación del proyecto del museo y a un año de su inauguración la situación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona adolecía de la

⁸⁴ Excepto el Museo Nacional Reina Sofía, ningún museo de los nominados era de titularidad del Ministerio de Cultura.

indefinición de los objetivos artísticos y una ambigüedad en cuanto al contenido de sus colecciones.

Sin duda alguna, el proyecto de museo de esta legislatura de más repercusión nacional e internacional y en el que no participó el Ministerio de Cultura fue el Museo Guggenheim de Bilbao. En el otoño de 1991 el Ayuntamiento de Bilbao recalificaba el terreno del edificio proyectado por Frank Ghery. El primer preacuerdo entre el Gobierno Vasco y la Fundación Guggenheim se firmó el 1 de octubre en Nueva York y a primeros del año siguiente se llegó a un acuerdo definitivo. El Presidente del Gobierno Vasco, Ardanza, firmaba en Nueva York el 27 de febrero de 1992 el contrato para su apertura en el País Vasco⁸⁵. Bilbao se convertiría en la tercera sede de la entidad norteamericana.⁸⁶

Otro de los proyectos de nuevos museos de arte contemporáneo que caben reseñar en esta legislatura es el de Andalucía. Se proyectó, con la compra en 1991 de las Ataranzas Reales, –un antiguo astillero sevillano– la apertura en 1994 del Museo Contemporáneo, primero de este género en la Comunidad Andaluza. Carmen Giménez (ex –directora del Centro Nacional de Exposiciones) fue contratada por la Junta de Andalucía para convertir los 9.000 metros cuadrados del edificio en un punto de paso obligado para los amantes del arte. Según Carmen Giménez, este proyecto fue el más importante en España tras el IVAM de Valencia y el CAAM de Las Palmas.

Sin embargo, aún cuando la progresiva implantación de los museos de arte contemporáneo en España era un fenómeno muy positivo por sí mismo⁸⁷, también lo es

⁸⁵ Convendría reseñar el papel que pudo tener Carmen Giménez, conservadora del siglo XX del Museo Guggenheim de Nueva York y representante en España de la Fundación Guggenheim en aquellos momentos, para que la sede tuviera como destino el Estado Español. Su labor, como ya hemos hecho referencia en el capítulo anterior, en la gestión en el desarrollo y difusión del arte contemporáneo en España era calificada por los autores y críticos como excelente al frente del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura y como responsable de la programación de exposiciones del Museo Reina Sofía hasta 1988. Su salida del Ministerio, coincidiendo con el nombramiento de Tomás Llorens como primer director del MNCARS fue criticada por el sector de las artes plásticas español.

⁸⁶ La Fundación ya contaba con las sedes de Nueva York y Venecia.

⁸⁷ Aunque no existe ningún estudio sobre el impacto de los museos de arte contemporáneo en España desde finales de la década de los años ochenta e inicios de la los noventa, es evidente que ello tuvo un efecto positivo

el hecho de que en muchos de los proyectos los objetivos políticos prevalecían sobre los culturales o museísticos. En la reunión del Comité Internacional de Museos de Arte Moderno, celebrada en Barcelona en febrero de 1990, los expertos manifestaban su preocupación de esta situación de los museos modernos. María Corral manifestaba así que ...

“el interés de las instituciones públicas se centra sólo en hacer grandes exposiciones y no en dar dinero para ampliar las colecciones o fomentar la investigación en los museos, actividades que no dan publicidad ni un prestigio utilizable políticamente.”⁸⁸

11.4.4 El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

El MNCARS fue el museo en permanente construcción, en constante inauguración y en casi perpetua definición de los objetivos artísticos y culturales. Aunque fue inaugurado en mayo de 1986, días antes de las elecciones, la sede del museo y sus responsables trataron de conciliar las constantes obras de reforma con la actividad difusora del arte contemporáneo. A pesar de las reformas desde su *primera* inauguración, pronto el museo fue adquiriendo un lugar destacado dentro del panorama artístico internacional. La “segunda” inauguración tuvo lugar el 31 de octubre de 1990 con una exposición de arte italiano del siglo XX, toda vez que en la legislatura anterior pasó a ser Museo Nacional. El centro había sido cerrado totalmente dos meses antes de la inauguración. La consolidación del museo a escala administrativa termina en esta legislatura con la nueva condición de Organismo Autónomo de carácter administrativo, otorgado en la Ley de Presupuestos del Estado de 1990.

en los agentes de este subsector cultural: los artistas, los críticos, historiadores, conservadores, restauradores, comisarios, las galerías de arte contemporáneo subastas, ferias, y los medios de comunicación: medios de información, editoriales y revistas especializadas. Parece muy evidente a finales de la década de los ochenta el surgimiento paralelo de los nuevos museos de arte contemporáneo con las galerías de arte contemporáneo, con un crecimiento mucho mayor a las galerías de antigüedades.

⁸⁸ *El País*, 18/2/1990. p. 29

La oposición del Partido Popular respecto al Reina Sofía comenzó a ser notoria en el debate de los presupuestos de 1991. La política de adquisiciones del museo no era transparente, según el grupo de la oposición, y también se desconocían los objetivos artísticos a que obedecían las inversiones. A pesar de la constante crítica,⁸⁹ los socialistas eludieron en ésta y en otras ocasiones el debate con la oposición en el parlamento sobre la concepción y la política de adquisiciones del museo.

Apenas dos meses después de la inauguración del centro como Museo Nacional, Tomás Llorens era sorpresivamente destituido el 21 de diciembre de 1990⁹⁰. Las razones del cese alegadas por el Ministerio hacían referencia a la disparidad de criterios del hasta entonces director con el proyecto museológico. Tampoco el Ministro contestaba a una pregunta sobre este asunto en el Congreso de los Diputados.⁹¹ Una semana más tarde, la crisis en el MNCARS se pretendía zanjar con el nombramiento de María Corral⁹², nueva directora del museo. La exposición prevista para el 23 de enero de 1991, que debía mostrar parte de la colección permanente del museo quedó suspendida indefinidamente. Tomás Llorens manifestó que las razones de su cese “hay que buscarlas fuera del museo porque dentro no las encuentro”⁹³. Según Jaime Brihuega, Director General de Bellas Artes, la salida de Llorens se debía a una disparidad de criterios en conceptos museológicos. Su proyecto “era muy ambicioso para el que no existe por el momento una disponibilidad excesiva ni de obra ni económica”⁹⁴. En las primeras declaraciones de María Corral como máxima responsable del museo, se redefinía la política de adquisiciones y de la función de la colección permanente: “es

⁸⁹ *El País*, 24/11/1990. p.32

⁹⁰ Real Decreto 1675/1990 de 21 de diciembre por el que se dispone el cese de don Tomás Llorens Serra como Director del Centro de Arte Reina Sofía.
El 17 de enero de 1991 Llorens fue nombrado Conservador Jefe del Museo Thyssen.

⁹¹ Comisión de Educación y Cultura. Diario de Sesiones de 13 de febrero de 1991, p. 6297.

⁹² Real Decreto 1676/ 1990 de 28 de diciembre por el que se nombra a doña María Corral Lopez-Dóriga Directora del Centro Reina Sofía.

⁹³ *El País*, 9/1/1991. p. 22

⁹⁴ *ibid.*

inútil recuperar el pasado. Debemos intentar que el Reina sea en 20 o 30 años el mejor museo del arte de la segunda mitad del XX y del inicio del XXI⁹⁵

Las críticas al Reina Sofía, no sólo vinieron por el hecho de tener un proyecto cultural cambiante, sino también por la eficiencia del gasto en su rehabilitación del edificio⁹⁶. Así, el arquitecto, Josep María Montaner, manifestaba en este sentido que ...

“no cabe duda de que con las consecutivas intervenciones e inversiones millonarias se ha ido mejorando el edificio. Y una política inteligente y atractiva de exposiciones ha mejorado la imagen del centro. Pero nunca los resultados arquitectónicos han estado a la altura de las inversiones económicas realizadas”⁹⁷

El traslado del Guernica de Picasso al Museo Reina Sofía fue otro de los hechos relevantes del año 1992. El traslado del Casón del Buen Retiro – un edificio que pertenece al Museo del Prado - se consultó con los descendientes del pintor y, tras el consentimiento de la familia y del Pleno Real del Patronato del Museo del Prado, el Ministerio decidió su cambio de ubicación. El traslado, que se produjo el 25 de julio de 1991, era considerado positivo por la mayor parte de los pintores, partidos políticos y críticos de arte. También se trasladó el legado de Miró a las dependencias del MNCARS -al formar parte de la colección permanente- y la obra del desaparecido Museo de Arte Contemporáneo (MEAC). Para el reparto de las obras del siglo XIX del antiguo museo se tomó como criterio la fecha de 1881 –año del nacimiento de Picasso- para dividir la colección. Así, de esta fecha hacia atrás se destinó la obra para El Prado y hacia delante se destinó la obra para el Reina Sofía.

⁹⁵. Estas declaraciones de la nueva directora parecen dar razón a la línea impuesta en los primeros años de museo impuesta por Carmen Giménez, directora del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura y directora en la sombra del Reina Sofía, desde su inauguración hasta su salida del Ministerio en 1988. *Ibid.*

⁹⁶ No obstante y a pesar de las críticas, es evidente que en poco tiempo el museo adquirió una importante relevancia internacional. Una muestra de ello es la inauguración de la exposición de la Fundación Guggenheim en el MNCARS el 17 de enero de 1991 *De Picasso a Pollock*. La mejor colección de arte contemporáneo del momento. El cierre del Museo Guggenheim de Nueva York por ampliación y reforma posibilita un acuerdo entre el director de la Fundación Thomas Krens y Semprún. Obras de Picasso, Gris, Miró y Dalí nunca expuestas con anterioridad en nuestro país se pudieron ver en el MNCARS.

⁹⁷ Josep María Montaner “Un Museo frío”. *El País*, 19/1/1991. Suplemento Artes. p. 4.

Asimismo, en esta legislatura se concluyó con el traslado de las obras –un total de 12.300 obras⁹⁸- procedentes del antiguo Museo de Arte Contemporáneo (MEAC) a las dependencias del Museo.

La colección permanente del Reina Sofía se inauguró finalmente el septiembre de 1992, tras haberse anunciado y aplazado en cinco ocasiones desde el cese de Tomás Llorens en 1990.

11.4.5 El Museo Thyssen-Bornemisza

En esta legislatura se produjo la inauguración del Museo Thyssen-Bornemisza. Las elecciones generales del 1989 no supusieron un retraso ni un retroceso en el proceso de la instalación de la colección Thyssen en las sedes de Madrid y en Barcelona, ya negociado en la legislatura anterior.

Además de cumplirse los plazos del contrato, también se cumplían las condiciones innegociables del Barón. Según el acuerdo, el Barón Thyssen exigía que, antes de que las obras de la colección llegaran a Madrid, era necesario que existiera una resolución del Consejo de Ministros por la que se aceptaba el acuerdo, publicada en el Boletín Oficial del Estado. Así, al final de la legislatura anterior se publicó el Real Decreto en el que se aceptaba la sumisión del acuerdo a la legislación británica y al arbitraje internacional. Las Elecciones Generales no significaron un retraso importante en la discusión en las Cortes Generales de un proyecto de ley urgente para la concesión del crédito extraordinario de 9.000 millones de pesetas a favor de la Fundación Thyssen-Bornemisza.

Un último criterio que debía garantizar el Estado Español para que el préstamo de la colección de hiciera efectivo fue el de la autorización por parte de los Ministerios de Cultura y Hacienda de garantizar que la colección podría salir de España, una vez concluido los casi diez años de préstamo.⁹⁹

⁹⁸ Ministerio de Cultura: Memoria anual'92. Ministerio de Cultura, 1993.

⁹⁹ No obstante, las condiciones del acuerdo entre el Estado Español y el Barón Thyssen no fueron hechas públicas. Ello no significa que no existieran y de forma muy exhaustiva en el contrato de préstamo. Así, en el acuerdo se especificaba, entre otras, las condiciones atmosféricas y climáticas concretas que deben existir en aquellos lugares en donde se exhiban o permanezcan almacenadas las obras. Asimismo, las condiciones de

El 2 de marzo de 1990 se presentó el Plan de rehabilitación del Palacio de Villahermosa, el proyecto del arquitecto Rafael Moneo. En el acto de presentación se subrayó por ambas partes que, una vez terminada la reforma, el Museo Thyssen sería uno de los museos más avanzados desde todas las preceptos museológicos. En la presentación de la rehabilitación, se fijó un plazo de 17 meses para la finalización de las obras. Un mes y medio después, el 26 de abril de 1990 fue aprobado el crédito de 9.000 millones para la colección Thyssen en el Congreso de los Diputados -aunque la ley no fue publicada hasta finales de ese mismo año¹⁰⁰; 2.000 millones del total se destinaron a las obras de remodelación del Palacio de Villahermosa.

En las Cámaras del Senado y del Congreso no hubo consenso sobre el proyecto del Museo Thyssen. En la Cámara de diputados, se produjeron las críticas por parte de los nacionalistas catalanes por la forma, el tiempo y el papel irrelevante que había desempeñado la cámara en toda la negociación. Del mismo modo en el Senado, tanto el Grupo Popular como CIU criticaron el contrato de la colección Thyssen. No obstante, el Grupo Popular dio su voto favorable al proyecto porque consideraba positivo que se instalase la Colección Thyssen en España, si bien se criticó la poca información del proyecto en las cámaras y la redacción del texto del convenio en inglés. Así lo manifestaba el senador Luis Ortiz, del PP:

“se ha hecho sin contar para nada con las Cámaras, está redactado en inglés, y figura en él una cláusula por la cual el Gobierno español se obliga a no modificar la legislación en lo que pueda afectar al contrato mismo durante su vigencia”¹⁰¹

A los 17 meses del plazo que se dio en la presentación del proyecto de remodelación del Palacio de Villahermosa, el presupuesto destinado –2.000 millones de pesetas- hubo de

seguridad que exigía el acuerdo eran igualmente precisas. Las pinturas debían estar protegidas constantemente por guardias de seguridad y por un adecuado sistema de vigilancia electrónica. Estas medidas de seguridad no eran las usuales en el resto de los museos españoles.

¹⁰⁰ Ley 24/1990, de 20 de diciembre de Jefatura de Estado, sobre concesión de dos créditos extraordinarios por importe total de 9.000 millones de pesetas, para tender los gastos derivados de la instalación en España de la Colección Thyssen-Bornemisza.

¹⁰¹ *El País*, 9/11/90 p. 40

duplicarse y las obras aún no estaban terminadas. La reforma del palacio finalizó a finales del mes de febrero del 1992. El Certificado Final para que el préstamo se cumpliera se demoró, pues estaba previsto que se hubiera firmado el 30 de junio de 1990.

No fue hasta el 19 junio de 1992 cuando comenzaron a llegar a la sede los primeros cuadros del museo. El 8 de octubre de ese mismo año los Reyes de España inauguraron el Museo Thyssen-Bornemisza. Dos días más tarde, el museo se abrió al público; 6.000 personas visitaron el museo el primer día de su apertura.¹⁰²

11.4.5.1. La Compra definitiva de la colección.

Antes de la inauguración del Museo, ya se rumoreaba que tanto el Gobierno como el Barón Thyssen estaban negociando la permanencia definitiva de la colección en España. Pero fue, una vez que el proyecto era ya una realidad, cuando las dos partes volvieron a negociar con la finalidad de que la colección se quedase definitivamente en Madrid. Así, se explicitaba en el Decreto-Ley de la compra definitiva que tuvo lugar un año después:

“Desde el inicio de las negociaciones para el préstamo de la colección, el Reino de España y la entidad propietaria, consideraron la conveniencia de alcanzar un acuerdo para su permanencia definitiva en España.”¹⁰³

Esta consideración tuvo su punto de inflexión el 30 de junio de 1992 cuando el Ministerio de Cultura, “Favorita Trustees Ltd.” y el Barón Thyssen-Bornemisza “suscribieron una declaración de intenciones reflejando su común interés en abrir un periodo de negociaciones para la permanencia definitiva de la colección en España.”¹⁰⁴

¹⁰² *El País*, 11/10/1992. p.26

¹⁰³ Real Decreto-Ley 11/1993 de 18 de junio de Jefatura de Estado, sobre medidas reguladoras del contrato de adquisición de la colección Thyssen-Bornemisza. BOE 19/6/1993. p. 18.888

¹⁰⁴ Real Decreto-Ley 11/1993 de 18 de junio de Jefatura de Estado, op. Cit.

Apenas cinco meses después de la inauguración ya se conocían las condiciones fundamentales de la venta de la colección. Era evidente que dentro de los objetivos del Barón Thyssen en la negociación final no prevalecían los económicos. Su empeño era el de asegurarse la unidad de la colección y obtener las mejores condiciones de visibilidad y difusión en un edificio ubicado estratégicamente en frente del Museo del Prado.

Uno de los escollos que tuvieron que salvar ambas partes en el acuerdo final fue el visto bueno por parte de todos los herederos del Barón Thyssen. El papel que jugó Carmen Cervera en la negociación fue, al igual que en el inicio de las conversaciones en 1986, determinante al renunciar sobre la herencia de la parte que la correspondía —el 50 por ciento— a favor de los cuatro hijos del barón. La cantidad del acuerdo de la venta fue de 44.100 millones de pesetas¹⁰⁵ a los que se descontaron los 9.000 millones ya pactados con anterioridad.¹⁰⁶

En mayo de 1993 el Gobierno y el Barón Thyssen cerraron el acuerdo para que la colección se quedase definitivamente en España.

El 19 junio de 1993 el Consejo de Ministros aprobó la compra de los 775 cuadros por 42.277.120.000 pesetas a pagar en cinco anualidades¹⁰⁷, con cargo a los presupuestos del Ministerio de Cultura en los sucesivos cinco años. El acuerdo entre ambas partes se firmó el día 21 de junio. La Fundación Thyssen pasaba a ser la propietaria de los cuadros y del Palacio de Villahermosa.

Además el Estado Español y la Fundación se obligaron a los siguientes acuerdos sintetizados en el cuadro-resumen:

¹⁰⁵ La Fundación estadounidense Getty, que había mostrado interés por adquirir la colección privada, valoraba la colección en medio billón de pesetas (pesetas corrientes de 1993).

¹⁰⁶ También hay que señalar que tanto el Rey de España, como Felipe González siguieron muy de cerca el desarrollo de las negociaciones. El papel del cuñado del Rey y amigo personal del barón en la primera fase de las negociaciones hacen que desde el Palacio de la Zarzuela se siga con interés el proceso. Es evidente que ello facilitó que el cambio de tres ministros de cultura no supusiera un retroceso en los objetivos de ambas partes.

¹⁰⁷ Real Decreto-Ley 11/1993, de 18 de junio de Jefatura de Estado. (op. Cit)

Cuadro 4. Resumen de las obligaciones del Ministerio y el Barón Thyssen, tras la compra de la colección por parte del Estado

Obligaciones del Ministerio	Obligaciones de Favorita Trustees Ltd.
La colección debe ser albergada y expuesta al público en el Palacio Villahermosa de Madrid y/o en el Monasterio de Pedralbes en Barcelona	Renuncia a la titularidad de la colección a favor de la Fundación
Los cuadros no pueden ser enajenados ni embargados	Idem.
La colección no puede dividirse, salvo en los casos de préstamos a exposiciones de prestigio y con un porcentaje máximo del 12 por ciento de la colección	Idem.
En la nueva constitución del patronato existe una proporción mayor de patronos designados por el Ministerio, con lo que se asegura un control por parte del Estado	Pérdida del control del patronato de la fundación.
El Estado se compromete a cubrir los déficit presupuestario que pudieran generarse en el futuro.	No hay obligaciones sobre el posible déficit económico de la fundación
En caso de disolución de la Fundación, el patrimonio de ella revertirá al Estado	

Fuente: Elaboración propia

Para Solé Tura, en sus últimas declaraciones como Ministro de Cultura, la venta de la colección Thyssen fue “la adquisición de patrimonio más importante en siglos”¹⁰⁸. No obstante, no era ésta la acción de gobierno por la que decía sentirse más orgulloso al frente del Ministerio:

“sé que se hablará de mí como el ministro que trasladó el Guernica y que compró la colección Thyssen. Pero, sinceramente, creo que no es lo más importante en mi etapa en el ministerio. Lo más importante es la coordinación autonómica, el haber roto con una imagen centralista del ministerio, gracias a la colaboración con las Comunidades Autónomas”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *El País*, 19/6/1993. p. 31

¹⁰⁹ *Ibid.*

El 23 de junio de 1993, la Diputación Permanente del Congreso de los Diputados –pues aún no se habían constituido las Cámaras del Congreso y del Senado en las elecciones de 1993- aprobó la compra de la colección Thyssen tras un duro debate. Votaron en contra del acuerdo Izquierda Unida y Convergencia i Unió, que dudaron de su legalidad y criticaron la opacidad del acuerdo.¹¹⁰

11.4.6 El Legado de Dalí

En la segunda etapa de Semprún –pasadas las elecciones de 1989- se cerró definitivamente el acuerdo entre el Ministerio de Cultura y la Generalitat para el reparto del legado de Dalí. La primera sesión formal de negociación sobre el legado se celebró en Madrid, poco antes del verano de 1989, y después de que los técnicos hubieran realizado el inventario. Las elecciones europeas de aquel año supusieron un parón en las negociaciones. La propuesta inicial del Ministerio era la de no ceder ninguna obra de Dalí que hubiera sido creada antes de 1960 y establecer en Madrid el centro de estudios dalinianos. El 29 de enero de 1990 Semprún y Guitart, Consejero de Cultura de la Generalidad de Cataluña, anunciaron el acuerdo sobre el legado de Dalí alcanzado por ambas administraciones. La obra pictórica quedaba dividida en dos bloques: uno para el MNCARS y el otro a repartir entre Barcelona y Figueres. En Madrid se establecieron 56 obras, 23 de las cuales eran anteriores a 1950 (la época más apreciada de la producción daliniana), entre ellas, *El gran masturbador*, obra cumbre del surrealismo y obra favorita de Dalí. La parte que se quedó en Cataluña se componía de 134 obras, 24 de ellas anteriores a 1950¹¹¹. En el acuerdo del reparto del legado entre la Generalitat y el Ministerio, no se contó con la participación de la Fundación Dalí. Sin embargo, el Estado cedió los inmuebles “la Casa de Dalí” en Port Lligat (Cadaqués) y Castillo de Púbol pertenecientes al Ministerio, según el testamento del pintor catalán, y autorizó la

¹¹⁰ Resolución de 23 de junio de 1993, de Las Cortes Generales, por la que se ordena la publicación del Acuerdo de convalidación del Real Decreto-ley 11/1993, de 18 de junio, sobre medidas reguladoras del contrato de adquisición de la colección Thyssen-Bornemisza.

¹¹¹ La Generalidad de Cataluña destacó la generosidad del heredero universal, el Estado, que podía haber actuado de modo muy distinto en la forma del reparto.

concesión para que la Fundación Gala-Salvador Dalí hiciese uso de ellas. La autorización se otorga con un periodo de cincuenta años.¹¹²

11.4.7 La política de fomento de las Artes Plásticas.

Al margen de la medida de protección de la circulación de las artes plásticas en el ámbito geográfico europeo, a la que ya hemos hecho referencia en el epígrafe del patrimonio de este capítulo, en esta legislatura tuvo el protagonismo una norma del Ministerio de Economía y Hacienda. En 1991, un proyecto de ley que preparaba dicho Ministerio sobre el impuesto del patrimonio, llevaba consigo la medida sobre una tributación de las obras de arte en la declaración anual del patrimonio. La medida fue rechazada desde el mismo momento en que tuvo trascendencia tanto por los coleccionistas y la mayoría de los colectivos vinculados al mercado del arte como por los grupos políticos de la oposición. El argumento en boca de todo el sector de las artes plásticas se basaba en que, entre las consecuencias que podría tener la aplicación de la medida fiscal, estaría la de un descenso notable del mercado del arte español y la de una tendencia a adquirir obras de artes extranjeras o en el extranjero; además de potenciarse otros efectos colaterales, tales como el mercado clandestino de las artes plásticas.

El proyecto del impuesto del patrimonio preveía que cualquier objeto de arte fuera computado con independencia de su valor a la hora de calcular la base imponible del impuesto. Solo quedarían exentos, según señalaba el texto que remitió el Gobierno a las Cortes, los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español inscritos en el Registro del BIC (Bienes de Interés Cultural o bienes de primera categoría) o en el Inventario General. Asimismo, gozarían de exención fiscal los objetos depositados por un periodo no inferior a diez años para su exhibición en museos o instituciones culturales sin fines de lucro. Así, las obras de arte de coleccionismo y a las antigüedades tenían el mismo tratamiento fiscal que a las joyas, los automóviles, por ejemplo. Tanto el Partido

¹¹² Orden de 22 de abril de 1993 del Ministerio de Cultura, por la que se autoriza la concesión de uso de las casas que pertenecieron a don Salvador Dalí Doménech a favor de la Fundación "Gala-Salvador Dalí".

Popular como Convergencia i Unió presentaron enmiendas al texto en la cámara del Congreso.

Como respuesta a esta medida meramente recaudatoria, el 7 de marzo de 1991 se produjo el cierre de 400 galerías y 700 anticuarios en España en protesta por el impuesto sobre bienes culturales. La medida tomada por el sector privado pretendía denunciar que la aplicación de la normativa fiscal sobre los bienes de arte podría causar un daño irreparable a las galerías, a los artistas, al incipiente coleccionismo que se estaba desarrollando en España desde mediados de los ochenta y a las ferias de arte.

En la discusión en el Congreso, el PSOE ya estuvo dispuesto a reducir la fiscalidad del arte si con ello se sirviese al interés general. El Partido Popular exigía que se eximiese de tributación los bienes artísticos. Por su parte, Izquierda Unida se mantenía al margen de la discusión. Según Ramón Espasa, diputado de IU, esta formación política no se planteaba aún este problema porque “su público no es el típico inversor en obras de arte”.¹¹³

Los galeristas de arte pidieron la retirada de la Ley del Impuesto sobre el Patrimonio cuando el proyecto pasó a debatirse en el Senado. Joan Antón Maragall, Secretario de la Asociación de Galerías de Arte de Cataluña manifestaba que...

“las modestas adquisiciones privadas son el principal estímulo económico y moral de una amplia prometedora generación de jóvenes artistas con incipientes posibilidades internacionales. En España el hábito de adquirir arte es escaso, reciente y frágil y, por tanto, se resentiría gravemente de esa ley.”¹¹⁴

Finalmente, en la Cámara del Senado se produjo un cambio de postura del grupo socialista. Los socialistas aseguraban que su cambio de postura era consecuencia de “un triunfo de la gente de la cultura”¹¹⁵. De este modo, la posesión de obras de arte, objetos de colección y antigüedades quedó exenta de tributación, al aprobarse las enmiendas al proyecto de ley del Impuesto sobre el Patrimonio que el grupo socialista

¹¹³ *El País*, 7/3/1991. p. 26

¹¹⁴ *El País* 3/4/1991. p.25

¹¹⁵ *El País* 6/4/1991 p.27

había presentado el día 8 de abril de 1991 en la cámara del Senado. Las enmiendas suponían un giro radical en relación con la postura inicial del grupo socialista y del Gobierno, que consideraba en el proyecto de ley remitido a las Cortes, que todos los bienes mencionados, con independencia de su valor, debían ser computados a la hora de calcular la base imponible del impuesto.

La polémica sostenida entre el Gobierno y los distintos colectivos del mercado de las artes plásticas puso en evidencia el hermetismo de muchos propietarios de obras de arte a declarar sus posesiones. La amnistía fiscal de 1985, fruto de la Ley del Patrimonio, no había sacado a la luz el grueso del coleccionismo privado en España¹¹⁶. Los coleccionistas y los galeristas pidieron al Gobierno de nuevo una amnistía para aquellos que no declararon sus pertenencias en 1985.¹¹⁷

Otra de las consecuencias de la huelga y de la lucha contra la fiscalidad de las obras de artes fue la constitución de la Asociación Española de Galerías de Obras de Arte, cuya primera presidenta fue Juana de Aizpuru. La asociación se constituyó con el objetivo de velar por los intereses profesionales y económicos de colectivo y, asimismo, tratar de resolver los problemas pendientes que este colectivo tenía con la administración pública.

11.5 Artes Escénicas

11.5.1 Intentos de reforma de las Unidades de Producción del INAEM.

A lo largo de esta legislatura, los distintos responsables de la dirección del Instituto y de las subdirecciones de teatro y música y danza se esbozaron proyectos para reformar el sistema de las Unidades de Producción.

¹¹⁶ Conviene matizar y subrayar que cuando hablamos de coleccionismo de arte en España, se trata de una actividad que no tiene comparación alguna con Estados Unidos o los países europeos del norte. En el curso de verano sobre coleccionismo de arte contemporáneo celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, el crítico Calvo Serraller manifestaba que la mejor de las colecciones privadas en España "no merecería un lugar entre las 100 mejores de nuestra área cultural". El País, 6/8/1992. p.14

¹¹⁷ En aquellos momentos el sector de la intermediación de las artes plásticas sufría una crisis a nivel internacional. La recesión en los precios del mercado y en el número de transacciones anunciaban la crisis económica de 1992.

El primer intento vino de la mano de Marsillach en el poco tiempo que estuvo al frente de la Dirección del INAEM, con la pretensión de reformar las tres unidades de producción de teatro, en un único Teatro Nacional. Tal como detallamos más adelante en el epígrafe del sector del teatro, esta reforma quedó pendiente al dimitir de su cargo.

El segundo intento de reforma vino unos meses después por parte del Subdirector de Música y Danza, Francisco Canovas, que anunciaba un nuevo proyecto basado en la configuración de las Unidades de Producción del INAEM como sociedades anónimas. Sin embargo, desde el propio Instituto no se justificaban los posibles beneficios del cambio de organización jurídica de las compañías de música, teatro y danza del Estado.

11.5.2 Tímida reforma en las subvenciones al sector.

Tras las órdenes de 27 de mayo de 1985, 22 de febrero de 1988 y 12 de enero de 1990 que establecieron la normativa general de ayudas al sector de las artes escénicas y del circo y la música, a finales de 1992 se reordenaron y definieron los objetivos generales de las ayudas en el sector¹¹⁸:

- a) “Fomentar la promoción, protección y difusión en España del Patrimonio Musical, escénico, coreográfico y circense español y universal.
- b) Facilitar la comunicación cultural de dicho patrimonio entre las Comunidades Autónomas.
- c) Promover la difusión de la música, las artes escénicas y circenses así como la danza española en los escenarios internacionales
- d) Favorecer en todo el territorio español idénticas posibilidades de acceder a los bienes artísticos y culturales”.¹¹⁹

Asimismo, se mantenían las subvenciones para las reformas y rehabilitaciones de espacios escénicos y construcciones de nueva planta.

Por otro lado, la orden ministerial regulaba, a su vez, los órganos de asistencia técnica y asesoramiento del INAEM, creados en 1983 y reformados por las ordenes de 27 de mayo de 1985 y 22 de febrero de 1988 que regulaban las ayudas a las Artes Escénicas y

¹¹⁸ Orden de 18 de noviembre de 1992 por la que se establecen las normas reguladoras de las ayudas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, en el ámbito de la música, las artes escénicas, la danza y el circo.

¹¹⁹ *Ibid.* BOE 19/12/1992, p. 43.253

de la música. Tanto el Consejo de la Música, como el del Teatro, la Danza y el Circo quedaban regulados con las siguientes funciones:

- a) el análisis y valoración de las actividades del instituto.
- b) Promover la elaboración de estudios e investigaciones sobre la realidad musical.
- c) La propuesta de medidas y planes de actuación en el marco de la cooperación y coordinación interministerial
- d) La formulación de propuestas para la elaboración de disposiciones normativas.
- e) El dictamen, incluida la valoración económica de las solicitudes de ayuda o subvención presentadas al Instituto.
- f) Aquellas otras de análoga naturaleza que le encomiende la Dirección del instituto.¹²⁰

Los consejos se componían por un presidente y vicepresidente del INAEM y once consejeros nombrados por el Ministro de Cultura, a propuesta de la Dirección del INAEM, un representante de la Dirección General de Centros Escolares del Ministerio de Educación y Ciencia en los consejos del teatro y de la música. Nueve consejeros en el caso del Consejo de la Danza y 6 en el caso del circo.

12.5.3. Creación de la Red Nacional de Teatros

Una consecuencia positiva y natural del Plan de Rehabilitación de Teatros del MOPU y del Ministerio de Cultura fue la creación de una Red de Teatros con el objetivo principal de abaratar costes de distribución de las artes escénicas y coordinar las giras tanto de las compañías de teatro y danza y agrupaciones musicales nacionales como extranjeras. El 12 de marzo de 1992 se firmó en el Ministerio de Cultura el Protocolo de Creación de la Red Española de Teatros y Auditorios. En 1992 componían la red un total de 46 teatros y auditorios y a lo largo de los años la Red fue ido aumentando cuantitativamente.¹²¹

¹²⁰ *Ibid.* BOE de 19/12/1992. p. 43.253

¹²¹ En el año 2000 la Red de Teatros y Auditorios dejó de ser tutelada por el Ministerio y paso a ser una Asociación Cultural con una subvención nominativa del Ministerio de Educación y Cultura. A finales del año 2001 la Red estaba compuesta por un total de 96 organismos públicos asociados y un total de 428 espacios escénicos.

11.5.1. Teatro

El proyecto de Marsillach de cambiar la estructura de las compañías teatrales fue uno de los proyectos principales de la legislatura. El proyecto, que no pudo concretarse dado el poco tiempo de su labor al frente del INAEM, pretendía transformar las tres unidades de producción –Centro Dramático Nacional, Compañía de Teatro Clásico y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas- en la creación de un único Teatro Nacional. En el proyecto de Marsillach estaba prevista la pérdida de autonomía económica intentaba acabar con la falta de coordinación entre las Unidades de Producción. El proyecto tenía su razón de ser “porque pensamos que los teatros nacionales nunca han tenido una filosofía que los aunara y lo que queremos es unificar todos los criterios en nombre de una política cultural común”¹²². En cuanto a la postura de los directores de las tres unidades de producción y su posible pérdida de poder con el nuevo proyecto, Marsillach manifestaba que los propios directores de las compañías estatales habían participado en la elaboración del borrador del mismo, en el que no se perdía la independencia artística. El proyecto finalmente no pudo tomar cuerpo con el anuncio en el BOE en el mes noviembre de 1990 de su salida del Ministerio.¹²³

En la valoración de su corta etapa al frente de la dirección del INAEM, Marsillach consideraba que en su etapa de director había hecho “más cosas en el terreno de la música, de la danza y del circo que del teatro”. En cuanto al proyecto del Teatro Nacional manifestaba que seguía “creyendo en un proyecto necesario y urgente de los teatros nacionales”.¹²⁴

Quince días más tarde fue nombrado Juan Francisco Marco, nuevo director del INAEM¹²⁵. Su perfil profesional y experiencia eran radicalmente diferentes a las de su

¹²² *El País*, 9/11/1990, p. 40

¹²³ Real Decreto 1384/1990 de 8 de noviembre, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de don Adolfo Marsillach Soriano.

¹²⁴ *El País*, 9 /11/1990, p.40

¹²⁵ Real Decreto 1497/1990 de 23 de noviembre por el que se nombra a don Juan Francisco Marco Conchillo, Director general del INAEM

antecesor en el cargo. Su carrera profesional en el campo de la cultura había estado ligada a la gestión cultural local. Había sido Director de la Casa de Cultura en l'Hospitalet de Llobregat de 1975 a 1983. En 1985 fue director del área de cultura del Ayuntamiento de Granada y desde 1986 era el Subdirector de Música y Danza del INAEM.

La relación de Marsillach y el Ministerio volverá a producirse un año después con el nombramiento por segunda vez como director de la CNTC.

11.5.1.2. Apoyo del INAEM al Teatro Lliure

En Abril de 1992 se produjo el acuerdo entre el Ministerio y las administraciones regionales y locales de Cataluña y Barcelona para reformar la sede del Teatre Lliure en Barcelona. Según el acuerdo, el Ministerio financió el 50% de la nueva sede- el Palau de l'Agricultura en Barcelona-, que se realizó mediante la medida fomento del 1 por ciento cultural. El resto de la financiación fue aportada por la Generalidad de Cataluña con el 25 %, el Ayuntamiento de Barcelona con el 16%, y la Diputación de Barcelona con el 9%.

11.5.1.3 La huelga del sector del teatro.

Movilizados por la huelga de los actores del sector cinematográfico, el sector del teatro se unió a la convocatoria de huelga promovida desde el sector del cine para la huelga del 12 diciembre 1991. El plante del sector de la escena, además de lo reivindicado del sector del cine, era causado por la reivindicación de:

- Un Plan Nacional de Teatro, consensuado y negociado entre los poderes públicos y los profesionales
- La reforma de la legislación de espectáculos que equiparaba a los teatros con las salas de fiesta
- La oposición al recorte presupuestario del presupuesto de Cultura para el presupuesto de 1992
- La necesaria coordinación en materia de cultura por parte de las tres administraciones públicas

- La reforma de las unidades de producción del INAEM y hacer vinculantes los Consejos del teatro y los de las comunidades autónomas,
- Potenciación las negociaciones de los sectores de la cultura con los ministerios de Cultura, Economía y Hacienda para buscar incentivos fiscales a la iniciativa privada –o dicho de otra forma, la vindicaban la necesidad de la ley de Fundaciones e incentivos fiscales-, Aumento de las ayudas teatrales de las CCAA y los ayuntamientos,
- La formación de profesionales de teatro en los campos de gestión y producción –una iniciativa demanda que ya era prestada por el Ministerio a través del INAEM con la Escuela de Tecnología del Espectáculo-,
- Protesta ante los acontecimientos culturales del 92, gestados a espaldas de los sectores profesionales,
- El cumplimiento por parte del gobierno de su declaración de 1990 de apoyo a la industria audiovisual nacional.

Al final de la legislatura, en 1993, la Unión de Actores hacía balance de las reivindicaciones del sector de la huelga del 12-D. “De los 10 mandamientos que llevaron a la plataforma de la Cultura la huelga en diciembre del 91, se han cumplido la mitad”¹²⁶. Según la asociación profesional, se habían producido los siguientes cambios en la política cultural en el sector de las artes escénicas: la creación de un nuevo Consejo del Teatro y la reforma de la Ley de Espectáculos -Reglamento de Policía de Espectáculos- compromiso que el PSOE había adquirido hacía 10 años. La valoración de la política del Ministerio en los gobiernos socialistas, según la Unión de Actores, tenía dos etapas: “Una primera etapa, de 1983 a 1988 que es la época de expansión, la era Garrido. Luego vino una época de recesión que llega hasta 1993”.¹²⁷

¹²⁶ *El País*, 23/3/1993. p. 34

¹²⁷ *Ibid.*

11.5.2 Música

11.5.2.1 Traslado de la JONDE a Cuenca.

La sede de la JONDE se trasladó definitivamente a las dependencias del Auditorio de Cuenca, fruto de un convenio cuatripartito firmado entre el Ministerio, la Junta de Castilla La Mancha, la Diputación y el Ayuntamiento de Cuenca.¹²⁸ En el acuerdo, la financiación de la orquesta dejaba de corresponder en exclusividad a la Administración del Estado y pasaba a ser financiada a partes iguales por las cuatro administraciones públicas. El convenio se firmó con una duración indefinida. Conviene destacar que se trataba de la primera vez que una Unidad de Producción o un servicio del Ministerio de Cultura era financiada por entidades locales y autonómicas. Se trataba, pues, de una excepción, ya que la regla común de la política del Ministerio en lo que se refiere a las artes escénicas era justamente la inversa: la participación en la inversión o en los gastos corrientes – caso del Liceo de Barcelona- del Ministerio en proyectos o infraestructuras de titularidad territorial o local.

11.5.2.2 La actuación del Ministerio en los teatros de ópera

El déficit económico del Liceo: A mediados del mes de mayo de 1990, los gestores del teatro catalán dieron a conocer la deuda del teatro que llegaba hasta los 5.500 millones de pesetas. En septiembre del mismo año se llegó a un acuerdo por parte de las instituciones que financiaban el teatro por el que todas ellas aumentaban un 40% del porcentaje asignado a cada una. El porcentaje del Ministerio era el mayor del resto de las administraciones públicas catalanas con un 37,5 por ciento¹²⁹. El conjunto de toda la aportación pública ascendería para el presupuesto de 1991 en 2.185 millones de pesetas.

¹²⁸ Resolución de 26 de febrero de 1990 de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura por la que se da publicidad al Convenio de Cooperación entre el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Cuenca y el Ayuntamiento de Cuenca para el funcionamiento y financiación de la Joven Orquesta Nacional de España.

¹²⁹ El porcentaje de la Generalidad de Cataluña era de un 32,5, el del Ayuntamiento de Barcelona un 20 y el de la Diputación de Barcelona un 10.

El otro asunto importante, el del proyecto de la reforma y ampliación del Liceo, que se venía estudiando desde el inicio de los noventa quedó paralizado por la crisis financiera del teatro.

La Reforma del Teatro Real: Los plazos y la planificación de costes de la reforma es un asunto que no dio prestigio alguno al Ministerio de Cultura. En principio en esta legislatura se tenía que haber inaugurado según declaró el entonces Director del INAEM, José Manuel Garrido, cuando el teatro cerró sus puertas en 1988. Sin embargo no fue hasta el mes de Febrero de 1991 cuando comenzaba la fase de ejecución de las obras. Las obras del teatro se dividían en tres proyectos: el de la construcción de la maquinaria escénica, el de la adecuación arquitectónica del escenario a las exigencias de las nuevas máquinas y, el tercero, el de la reforma general del edificio, que incluía la construcción de camerinos, salas de ensayo y almacenes, y la reforma de la sala. El motivo de la demora en el comienzo de las obras fue debido fundamentalmente a que no había tenido previsto con anterioridad el traslado de las instituciones que albergaba el Teatro Real. La JONDE y la ONE enseguida se trasladaron a la sede del nuevo Auditorio; Sin embargo, los traslados de la Escuela Superior de Danza y la sede del Ballet Lírico (posteriormente Compañía Nacional de Danza) a un edificio de la Calle Soria en Madrid, del BNE a un antiguo matadero en la Arganzuela; del Conservatorio superior de Música -al edificio Sabatini y de la Escuela Superior de Arte Dramático -a un antiguo instituto de Bachillerato- supusieron un tiempo mucho mayor, fruto de la deficiente planificación del INAEM.

A primeros de 1992 se comenzaba a conocer por la prensa que la reforma del Real costaría el triple de lo previsto y que la fecha de inauguración se retrasaba hasta 1995. Se pasaba de un presupuesto de 5.800 millones de pesetas estipulado en 1986, fecha en la que se concibió la obra a millones a 16.500, según datos de los presupuestos Generales del Estado de 1992.

A finales de ese mismo mes, el 29 enero de 1992 el arquitecto responsable de la reforma, José Manuel González Valcárcel, moría en el teatro mientras enseñaba las

obras de rehabilitación del teatro a los periodistas. La dirección del proyecto recayó en un hijo del fallecido, Jaime González de Valcárcel y el arquitecto Miguel Verdú.

Al año siguiente, Solé Tura nombra en abril de 1993 a Francisco Rodríguez de Partearroyo como responsable de un nuevo proyecto de reforma -también se había encargado de diseñar el proyecto de ampliación del Museo del Prado-. El nuevo proyecto modificaba sustancialmente el que se estaba desarrollando, según los responsables anteriores, y el Ministerio destituyó a Verdú de su cargo. Agotada la legislatura, el presupuesto de la reforma seguía aumentando sus cifras: 9.000 millones para el proyecto civil y 6.000 millones de pesetas para gastos de equipamiento. La participación privada en la financiación del proyecto en forma de mecenazgo de la reforma anunciada por José Manuel Garrido en su etapa de director del INAEM, y posteriormente en su responsabilidad como Subsecretario del departamento en la etapa de Semprún, no llegó a producirse.

11.5.2.3 La crisis de la crisis ONE.

La gestión de Semprún en la crisis de la Orquesta continuaba desde la marcha de López Cobos y su llegada al frente del Ministerio. Desde 1988 la orquesta se encontraba sin director artístico. Así y todo, en noviembre de 1989 el ministro manifestaba que “no se nos puede pedir que lo resolvamos en dos días, aunque alguna modificación habrá que hacer”.¹³⁰

El 11 de Julio de 1990 se nombró a Tomás Marco, Director Técnico de la Orquesta Nacional, a Félix Palomero como coordinador general y a José Luis García del Busto como director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC). Así, Marco ocupaba dos cargos, el nuevo al frente de la ONE y el de Director del CDMC.

Finalmente, tras dos años sin director artístico, en octubre de 1990 se nombró a Aldo Ceccato, que firmó contrato pero no se ocuparía de la orquesta hasta octubre de 1991. Una de las medidas más importantes que necesitaba la orquesta era la reforma del reglamento en la contratación de intérpretes extranjeros, que según la normativa, no

¹³⁰ *El País*, 8/11/1989. p. 45

podían exceder del cupo del 10 por ciento. La fecha de 1993, con el mercado único Europeo parecía ser la fecha en la que podría desaparecer esta normativa que tanto daño había hecho en la calidad de los componentes de la compañía más importante del país. Esta reforma y la fortaleza del sindicato de los músicos en la agrupación estatal eran las dos máximas preocupaciones del nuevo director italiano. Así en una entrevista al poco tiempo de ser nombrado director manifestaba:

“la experiencia americana ha sido bárbara para mí. Allí el 90 % de los músicos son empleados: pero si no trabajan de forma positiva, pueden ser despedidos y los sindicatos que son muy fuertes no harán nada por ellos. En otros lugares, aunque la gente no trabaje, los sindicatos desarrollan una política de protección que es absurda”.¹³¹

El año del cincuenta aniversario de la ONE –1992- se celebró con la publicación de un libro sobre la historia de la agrupación y, también, con la denuncia del comité de empresa a los tribunales de justicia por la supresión de un comité interno, previsto en un artículo del reglamento de funcionamiento de la agrupación.

11.5.2.4 La formación musical o el eterno problema

La situación de la formación musical descrita en las dos legislaturas anteriores no cambió sustancialmente. Se esperaba a que la LOGSE cambiara el panorama de la formación profesional con la entrada en vigor para 1992. No obstante, hubo una iniciativa importante que vino a paliar en alguna medida, pero de modo muy importante, la deficiente formación superior de los músicos españoles en España. En febrero de 1991 la Fundación Albéniz creó la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid que inició sus actividades en octubre del mismo año y se encargaba de la gestión y administración de la escuela de alto nivel. El Proyecto de la Escuela de alto nivel no contó con la colaboración del Ministerio de Cultura.

¹³¹ *El País* 20/10/1990, p. 33

11.5.3 Danza

La legislatura se inició con el anuncio el 8 de noviembre 1989 por parte del INAEM de que Maia Plisetskaia no seguiría como directora del Ballet Lírico Nacional más allá del mes de junio de 1990, fecha en la que terminaba su contrato. En la misma fecha ya se anunciaba a Nacho Duato como nuevo director de la compañía. El 1 de junio se producía el relevo en la dirección del Ballet Nacional. La apuesta del Ministerio en el cambio de dirección tenía sus riesgos: por un lado, Duato carecía por completo de experiencia en la dirección de cualquier tipo de compañía y, por otro lado, suponía un cambio en la propuesta estética y artística del Ballet Lírico Nacional. El director valenciano se presentó con la compañía en el Festival Internacional de Danza de Itálica en Sevilla en Julio de 1990. En el mes de Abril de 1991 se produjo una remodelación del elenco de la compañía con el despido de doce bailarines. Siete meses después un sector de los bailarines de la compañía convocaba una huelga por no estar de acuerdo con la dirección. Durante los días 28 y 29 de diciembre de 1991 tuvo lugar la huelga en la que no participaron la totalidad del personal de la compañía.

Duato criticaba las dificultades que encontraba para cambiar y disponer de los profesionales más adecuados, según su criterio y autonomía artística. El convenio del personal *laboral de los bailarines*, era considerado como algo negativo a la hora de poder gestionar la compañía¹³². Para el nuevo director la normativa laboral “no tiene en cuenta la evolución artística del ballet. Los contratos fijos suponen la muerte del ballet. A mí me contrataron para dar una identidad al ballet y eso es lo que voy a hacer”.¹³³

A finales de la legislatura, el Ballet Lírico Nacional había cambiado de nombre. Pasó a denominarse “Compañía Nacional de Danza” (CND) y la dirección de Duato se consolidaba cuando la compañía comenzaba a tener una proyección internacional que nunca antes no había tenido. Antes de las elecciones de 1993 se renovaba su contrato

¹³² Nótese que en el epígrafe anterior, el nuevo director de la Orquesta Nacional, A. Ceccato manifestaba lo mismo que Duato: su dificultad a la hora de poder gestionar la orquesta con el sistema laboral de la orquesta y el efecto perverso de los propios sindicatos.

¹³³ *El País*, 29/12/1991. p.21

por tres años más. El 21 Abril del mismo año, Duato en un artículo de opinión manifestaba que fue llamado por el Ministerio porque “al parecer las cosas no le iban bien a la compañía. Había que dotarla de una identidad artística propia y conseguir una posición en la escena internacional”¹³⁴.

Por otro lado, en la otra compañía del Ministerio, el Ballet Nacional de España, también se produjo el cambio en la dirección. El 8 de julio de 1992, José Antonio Ruiz abandonó la dirección del BNE. Fue sustituido por una dirección colegiada de tres directoras: Aurora Pons, Victoria Eugenia y Nana Lorca.

11.5.4 El Circo

En esta legislatura, El Ministerio reconocía por primera vez el circo como fenómeno cultural susceptible de ser fomentado y apoyado. En la Orden Ministerial de 1990 de subvenciones a las artes escénicas, se establecía por primera vez un sistema de ayudas a la producción de espectáculos circenses. Con esta medida y con la creación de otra medida de fomento, la de un premio Nacional de Circo, esta arte se equiparaba al resto de las artes escénicas y musicales del INAEM. El primer premio nacional del circo fue para la trapeceista Pinito del Oro –Doña Cristina Segura- en 1990.

12.- La actividad legislativa

12.1 Los ajustes con la legislación europea.

En 1990 La Comisión Europea de Educación y Cultura recurría contra la exención española del IVA a artistas y escritores. El órgano europeo presentaba en febrero de ese año un recurso contra España en el que solicitaba al Tribunal de Justicia de la CE que reconociese que España había incumplido con las obligaciones fiscales que le incumbían en virtud del tratado de la CEE. La exención del IVA figuraba como disposición adicional en la Ley española de Propiedad Intelectual de 1987. El Tribunal europeo fallaba en contra de la ley española y, en principio la exención del impuesto tenía que haber sido

¹³⁴ *El País*, 21/4/1993. p.38

anulada. Sin embargo, un año después, a finales de 1991 se llegaba a un (12 de noviembre) acuerdo en la CE para eximir del pago del IVA a los derechos de autor. La medida beneficiaba a artistas, escritores, colaboradores literarios y gráficos de revistas y periódicos, compositores de música y autores de obras teatrales y audiovisuales. El acuerdo entró vigor en 1993.

12.2. Desarrollo de la ley de Propiedad Intelectual

A finales de 1991 se produjo la aprobación del Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.¹³⁵ Se desarrollaba el procedimiento de los derechos de propiedad intelectual y se regulaba, asimismo, la estructura y funcionamiento del Registro General de Propiedad Intelectual. (artículos 129 y 130 de la ley PI). El Registro dependía exclusivamente del Ministerio y tenía carácter único para todo el territorio nacional.

No obstante, el Reglamento del Registro se reformó dos años más tarde.¹³⁶ La modificación obedecía al cambio de un modelo registral centralizado a uno descentralizado, de acuerdo con el impulso descentralizador de Solé Tura. Los registros territoriales pasaron a ser establecidos y gestionados por las Comunidades Autónomas.

A/ El conflicto entre los autores y el sector empresarial de la reproducción:

Desde la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual en 1987 los autores aún no habían recibido ninguna compensación económica por las copias privadas de sus obras.

Tres años más tarde, los autores aún demandaban el desarrollo de la Ley de Propiedad Intelectual¹³⁷: Las sociedades de gestión de los autores afectados por el estancamiento de la ley de propiedad intelectual, hacían un llamamiento público en conferencia de prensa para que el gobierno normalizara la situación y desarrollara. Las negociaciones

¹³⁵ Real Decreto 1584/1991 de 18 de octubre del Ministerio de Cultura por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

¹³⁶ Real Decreto 733/1993, de 14 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

¹³⁷ *El País*, 19/12/1990. p. 38

entre los acreedores y los deudores llevaban ya un año sin haber podido llegar a un consenso entre ambas partes.

En Octubre de 1991, Solé Tura anunciaba que haría cumplir la ley y daba un plazo de un mes para cumplir el artículo 25 que hacía referencia al canon por copia privada que los autores tenían derecho a percibir por parte de los representantes del sector empresarial de fabricantes y distribuidores de fotocopiadoras y otros aparatos de reproducción. El cumplimiento de la ley tenía carácter retroactivo desde 1987.

12.3 La Reforma de la Ley de Propiedad Intelectual.

La reforma estuvo motivada en gran medida en la falta de acuerdo entre los colectivos de los artículos 24 y 25. El proyecto de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual se remitió a las Cortes Generales en Diciembre de 1991. El Consejo de Ministros del 13 de diciembre acordaba la remisión a las Cortes del proyecto de ley por el que se modificaban artículos de la ley de 1987. La reforma del artículo 25, como acabamos de mencionar en el párrafo anterior, era necesaria ya que la ley anterior había dejado la fijación del canon de remuneración de los autores al acuerdo entre las partes interesadas. En cuatro años no se había llegado a tal acuerdo entre las dos partes.

La nueva redacción del artículo 24 obedecía a que los herederos de los artistas plásticos debían gozar el derecho de participación en las reventas sucesivas de sus obras.¹³⁸

El Congreso aprobó el nuevo texto de la reforma de la ley el 29 de abril de 1992, para pasarse a debatir en el mes de junio en el Senado. Tanto el Partido Popular como Convergencia i Unió criticaban que la reforma atacaba los derechos de la industria de reproducción de libros y fonogramas. En el Senado se produjo una rebaja del canon de los derechos de autor que se había aprobado en el Congreso.

Así, el 26 de junio de 1992 el Congreso aprobaba la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual y en el mes de julio era publicada en el BOE.¹³⁹ La reforma de la ley fue

¹³⁸ Es conocido como el derecho de seguimiento. Asimismo, otros artículos fueron objeto de reforma.

¹³⁹ Ley 20/1992 de 7 de julio de modificación de la Ley 2271987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual.

aprobada con los votos de todos los grupos parlamentario excepto los del Grupo Popular.

La reforma derogó el artículo 5 y modificó los artículos 24, 25, 103, 119, 127, 129 y 140. En la reforma del artículo 24 relativo al derecho de participación en la reventa de los autores de obras plásticas, La Ley del 1987 confiaba en el seguimiento mercantil y en el fiel cumplimiento de los intermediarios mercantiles. La experiencia aconsejó objetivar al máximo estas relaciones.

La reforma del artículo 25 relativo a la remuneración por copia privada, se reguló mediante la elaboración de un convenio.

El 140 en su nueva configuración, preveía que un porcentaje de la remuneración compensatoria por copia privada fuera dedicado por partes iguales a la promoción de actividades y servicios de carácter asistencia, así como a las actividades de formación de artistas, intérpretes o ejecutantes en un 20% del citado porcentaje.¹⁴⁰

La segunda fase del conflicto entre los autores el sector de la industria de reproducción se inició con la creación de la mesa de negociación del convenio sobre remuneración compensatoria por copia privada entre los acreedores y los deudores¹⁴¹. Los acreedores eran: SGAE (Sociedad General de Autores de España), CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), AGEDI (Asociación de gestión de Derechos Intelectuales, AIE (Artistas Intérpretes o ejecutantes, Sociedad de Gestión de España), VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), AGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de Autor de los Productores Audiovisuales) y AISGE (Asociación de Actores Intérpretes, Sociedad de Gestión de España). Por otra parte, los deudores eran todas las empresas que operaban en España pertenecientes al sector empresarial de fabricantes y distribuidores de fotocopiadoras y otros aparatos de reproducción.

¹⁴⁰ Real Decreto 1434/1992 de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987 de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual, en la versión dada a los mismos por la Ley 20/1992 de 7 de julio.

¹⁴¹ Orden de 18 de diciembre de 1992 por la que se convoca la sesión constitutiva de la Mesa de Negociación del Convenio sobre remuneración compensatoria por copia privada, según lo previsto en el Real Decreto 1434/1992, de 27 de noviembre.

Se designó como mediador a Javier Pérez Royo como mediador para la fijación del importe de la remuneración compensatoria entre el 1 de julio de 1989 y 15 de julio de 1992.¹⁴²

Finalmente, se llegó a un acuerdo entre ambas partes.¹⁴³ Se obtuvo un acuerdo por periodos. No se alcanzó a un acuerdo en una primera fase de la negociación sobre el periodo comprendido entre el 16 de julio y el 31 de diciembre de 1992. Entre los pactos cabían destacar que las empresas deudoras se comprometían a suministrar información sobre sus cifras de ventas que los productos que hubieran generado la obligación del pago del canon, sin requisito formal alguno.

12.4. Ley de Mecenazgo

Se trataba de uno de los proyectos que más nombró el Ministro Semprún desde que accedió al Ministerio de Cultura. No obstante, el proyecto de la ley sufrió constantes retrasos y no se aprobó ni en el periodo de su gestión ni, tampoco, en la del sucesor, Solé Tura. Uno de los motivos fue que una parte fundamental de la ley, la de los incentivos fiscales, no la elaboraba el Ministerio de Cultura sino el del Economía y Hacienda. De hecho, en los primeros borradores de los proyectos que se presentaron en esta legislatura, el Ministerio de Economía y Hacienda los redactó sin contar con las opiniones u objetivos del Ministerio de Cultura.

Fueron tantos los anuncios del proyecto de la ley, y tanta la tardanza, que incluso el 8 de mayo 1991 el Partido Popular propuso al Congreso la promulgación de una Ley de Fundaciones. En septiembre en el Congreso de los Diputados, la oposición, a través del Partido Popular lamentaba que la ley llegara tan tarde porque había perdido unos años

¹⁴² Orden de 8 de enero de 1993 por la que se designa mediador para la determinación de la remuneración compensatoria por copia privada correspondiente al periodo comprendido entre el 1 de julio de 1989 y el 15 de julio de 1992.

¹⁴³ Resolución de 1 de marzo de 1993 de la Secretaría General Técnica por la que se ordena la publicación del texto del Acuerdo, suscrito por los deudores y acreedores de los bloques fonogramas y demás soportes sonoros y videogramas y demás soportes visuales o audiovisuales, presentes en la Mesa de Negociación del Convenio sobre remuneración compensatoria por copia privada y forma de adherirse a dicho Acuerdo.

de bonanza económica¹⁴⁴. En Noviembre de 1991, después de largos meses de discusiones y borradores, el Ministerio de Economía y Hacienda ponía en circulación el anteproyecto de Ley sobre fiscalidad de las entidades sin ánimo de lucro. El texto, fechado el 22 de octubre era enviado por el Director General de Tributos, Miguel Cruz Amorós, al resto de los ministerios implicados, así como a las organizaciones del Tercer Sector afectadas por las nuevas medidas.

El Consejo de Ministros de 22 mayo de 1992 debatió en su reunión el anteproyecto de la ley de Incentivos fiscales a la participación Privada en actividades de interés general. El anteproyecto iba firmado únicamente por el departamento de Economía y Hacienda, haciendo caso omiso a las pretensiones del Ministerio de Cultura de presentarlo de manera conjunta. Asimismo, el Departamento de Justicia había elaborado un primer proyecto sobre la Ley de Fundaciones.

En septiembre, el proyecto de ley fue debatido en el Congreso de los Diputados. Convergencia i Unió y el Partido Nacionalista Vasco enmendaron a la totalidad el proyecto de la ley del mecenazgo por ser muy intervencionista.

En la defensa del proyecto de ley no llegó a intervenir Solé Tura. La ley fue presentada por el Ministerio de Economía y Hacienda a cargo de Angel García Ronda, miembro de la Comisión de Economía del Congreso de los Diputados. La oposición criticó el desinterés gubernamental por el texto. La ley de Fundaciones no fue aprobada hasta la etapa de Alborch, en 1994.

12.5 La constitucionalidad de la ley del Patrimonio Histórico de 1985

En Febrero de 1991 se producía el dictamen del Tribunal Constitucional sobre la constitucionalidad de la Ley¹⁴⁵. El Tribunal respaldaba las tesis defendidas por el Ministerio de Cultura, ante la impugnación presentada por los Gobiernos de Cataluña, la Junta de Galicia y el Gobierno Vasco, aunque la sentencia introdujo algunas

¹⁴⁴ Pleno del Congreso de los Diputados. Intervención del Sr. Cortés Martín. Diario de Sesiones de 11 de septiembre de 1991. p. 6121.

interpretaciones al articulado que reforzaban las competencias de las comunidades autónomas recurrentes. Uno de los aspectos básicos de la sentencia fue que la consideración por parte del Tribunal de que el artículo 2.3 de la Ley que atribuía al Estado la difusión internacional del conocimiento de los bienes integrantes del Patrimonio no era inconstitucional. No obstante, la sentencia concluía que determinados preceptos de la Ley del Patrimonio y de su desarrollo a través del Real Decreto 111/86 invadían algunas competencias exclusivas de las Comunidades Autónomas. La consecuencia más importante de la sentencia de todo ello es que el Ministerio tuvo que modificar el RD 111/86 por el RD 64/94, que fue publicado en la etapa de Alborch.

14. Balance de la etapa de Semprún en el Ministerio

La sustitución de Solana al frente del Ministerio de Cultura con el nombramiento de Semprún pretendía quizá imitar la política cultural del país vecino con la figura de Jack Lang. El prestigio que tenía –y que tiene- Semprún en Francia es mucho mayor que en España, ya que residía allí desde su exilio cuando era muy joven.

Aunque en su gestión –a caballo entre dos legislaturas- no recibió demasiadas críticas por su gestión, su salida del Ministerio coincidió con una de las crisis más importantes de la institución: el cese de varios directores generales y altos funcionarios, el incumplimiento de los objetivos planteados –algunos de ellos fuera de toda lógica como el aumento al doble del presupuesto del ministerio sin enunciar al menos para qué sería destinado el aumento del presupuesto del departamento-, entre otros hechos, hicieron de la etapa de Semprún la menos afortunada de todos los ministros de los gobiernos socialistas en el periodo de catorce años que estamos analizando.

Con el gobierno de Semprún se produjo la parálisis en el cine, tal como podemos observar en el epígrafe del sector del cine en este capítulo. El Decreto de Semprún no sólo no combatió los errores del *Decreto Miró* sino que aún los hizo más profundos. La

¹⁴⁵ Sentencia 17/91 del Tribunal Constitucional.

huelga de actores y teatros de diciembre de 1991, siendo ministro Solé Tura, se gestó en la etapa de Semprún.

Semprún combatió las acusaciones de centralismo y de falta de política de cooperación y coordinación con las Comunidades Autónomas, provenientes de los partidos nacionalistas, con acuerdos con el gobierno de la Generalidad, casi de forma exclusiva. Su proyecto descentralizador pasaba por la potenciación de bicapitalidad cultural de Madrid y Barcelona.

Por otro lado, sus discursos sobre la política cultural del ministerio y su “modernidad” estuvieron sustentados en un relativo neoliberalismo cultural y en la ley de mecenazgo. Convendría subrayar a este respecto que, en primer lugar, el cambio en la política de fomento del Ministerio de Cultura no se instrumentó a través de la subvención no era posible –ni es posible diez años después-. En segundo lugar, la Ley de Mecenazgo no se publicó a lo largo de los más de tres años de su gestión, en los que se la anunciaba como un recurso con función de “varita mágica” para acabar con los males endémicos de la cultura española. A pesar de sus reiteradas apelaciones en sus discursos como ministro parece claro que ni tan siquiera tuvo un anteproyecto de la ley mínimamente serio entre sus manos. Tal como podremos observar en este capítulo en el epígrafe correspondiente a la ley de mecenazgo, la anunciada ley fue obra exclusiva del Ministerio de Economía y Hacienda y del Ministerio de Justicia con una casi nula implicación por parte del Ministerio de Cultura.

15. La etapa de Solé Tura.

El ministro catalán fue el que menos tiempo estuvo al frente del Ministerio de Cultura de todo el periodo socialista que aborda esta investigación. Tal como hemos observado en los epígrafes anteriores, su nombramiento se produjo a última hora, producido por el cambio del Gobierno, con motivo de la salida del vicepresidente, Alfonso Guerra.

En dos años y medio al frente del Ministerio a Solé Tura le tocó vivir uno de los peores momentos del Ministerio como consecuencia del desgaste en forma de corrupciones de los sucesivos gobiernos socialistas, de la crisis económica de 1992, y de sustituir a un Ministro muy carismático de puertas a fuera pero muy poco eficaz a la hora de resolver los problemas y asuntos pendientes del Ministerio y de la cultura española: la situación del sector cinematográfico y audiovisual, la necesidad de una ley de fundaciones e incentivos fiscales, la situación de la Orquesta Nacional, sin director durante casi dos años desde la salida de López Cobos, la crisis del INAEM, la deficiente situación de los museos estatales, la cooperación con las comunidades autónomas, la reforma de la medida de fomento del patrimonio –el 1 por ciento cultural- y la publicación de la Ley de mecenazgo, entre los asuntos más importantes, necesitaban soluciones que difícilmente llegaron en el corto espacio de tiempo de Solé Tura en el Ministerio de Cultura.

La oposición, sobre todo por parte del Partido Popular, trató de explotar al máximo el menor peso político de Solé Tura en el Gobierno con respecto a Solana y con el carisma de Semprún. El control que desde la oposición se sometió a Solé Tura fue mucho mayor y, además en su etapa de produjo la huelga del cine y el teatro de diciembre de 1991, que se gestó en la etapa del ministro anterior.

No obstante lo anterior, la gestión de Solé Tura estuvo marcada por el menor tiempo para la planificación de las políticas, y desde su la toma de posesión, los esfuerzos se dirigieron hacia la solución de asuntos inmediatos, como por ejemplo la búsqueda de financiación para el sector del cine.

Como aspecto más importante de su gestión habría que subrayar que su última gestión, que fue la firma definitiva de la compra de la colección Thyssen, aunque como ya mencionábamos en epígrafes anteriores de este capítulo, hubiera querido que se hubiera valorado más su trabajo en la coordinación y cooperación con las Comunidades Autónomas.

Capítulo Cuarto:

La última legislatura. La etapa de Alborch

1.- La pérdida de la mayoría absoluta del PSOE

Dos factores, uno económico y otro político, conforman y definen la última legislatura del gobierno socialista entre los años 1993 y 1996. El factor económico no era nuevo, ya que tal como apuntábamos en el capítulo primero, en 1982 el ciclo económico mundial de crisis se había profundizado en la transición política. En el segundo semestre de 1993, en el inicio de la Legislatura, se conocía la bajada del Producto Interior Bruto en el primer trimestre de 1993 un 1,1 %, el peor dato desde 1970. Los números del PIB no fueron positivos hasta el primer trimestre de 1994 con una subida de un 0,5 %, tras quince meses continuados de recesión. El segundo, el factor político, sí era novedoso. Por primera vez el PSOE perdía en las elecciones de 1993 la mayoría absoluta. Sus 159 escaños en el Congreso de los Diputados necesitaron los apoyos de los 17 parlamentarios del Grupo de CiU para poder gobernar. El apoyo de los nacionalistas catalanes solo se mantuvo un par de años, ya que en junio de 1995 los socialistas ya no contaban con su apoyo y emplazaban al gobierno a convocar nuevas elecciones, tal como finalmente sucedió. Además de la actitud de CiU, el principal motivo del adelanto de las elecciones fue el clima de tensión política y los continuos casos de corrupción de distintos miembros del Gobierno. En abril de 1994 el Presidente del Gobierno reconocía su pasividad ante la corrupción. Entre otros muchos escándalos, los casos del Director de la Guardia Civil, Roldán, y del Director del Banco de España, Rubio, llenaban la información política de los medios de comunicación. De ello tampoco se libraban los Ministros del Gobierno; Vicente Albero, titular de Agricultura anunciaba su dimisión irrevocable tras reconocer públicamente que había ocultado al fisco 20 millones de pesetas. Antoni Asunción, responsable de Interior, comunicaba su dimisión tras la fuga de Roldán. Meses después le tocaba al Vicepresidente, Narcis Serra, acusado de ser el

responsable de las escuchas telefónicas realizadas desde el CESID a personalidades españoles, y al Ministro de Defensa, Julián García Vargas.

Aunque el Ministerio de Cultura no se vio envuelto en ningún caso de corrupción, es evidente que ello condicionó, no sólo en la brevedad de la legislatura, sino en la propia credibilidad de la política del Gobierno.

2.- Carmen Alborch, nueva Ministra de Cultura

El 12 de julio de 1993 Alborch ya aparecía como la principal candidata al cargo de Ministra de Cultura, en un Gobierno renovado del que la mitad eran caras nuevas. Carmen Alborch entraba como independiente como también ocurría con Juan Alberto Belloch (Justicia), Cristina Alberdi (Asuntos Sociales), Angeles Amador (Sanidad) y Gómez Navarro (Comercio y Turismo).

Hasta su nombramiento como nueva Ministra de Cultura, Alborch, Doctora en Derecho y profesora de Derecho Mercantil, desempeñaba la dirección del IVAM (Museo de Arte Contemporáneo de Valencia), desde 1987.

Nada más ser nombrada Ministra declaraba en una entrevista uno de sus objetivos prioritarios:

“la conexión entre la política cultural de las autonomías es muy importante, y yo, que vengo de una de estas comunidades, soy especialmente sensible a un tema en el que hay mucho por hacer. La cultura española es la suma de las culturas de las diferentes comunidades y, por ello, la colaboración e intercambio han de ser importantes”¹

El único objetivo impuesto por el Presidente del Gobierno que recibió a la hora de desempeñar su labor era el de: “potenciar la presencia española en Iberoamérica y difundir allí nuestra cultura”.²

¹ *El País*, 15/7/1993 p. 27

² *El País*, 20/7/1993 p. 24

Uno de los primeros nombramientos importantes de Alborch fue el del Subsecretario, Enrique Linde Paniagua, que tenía ya experiencia en asuntos públicos, al haber desempeñado la función de Subsecretario en el Ministerio de Justicia con el Ministro Francisco Fernández Ordóñez. Posteriormente, el resto de nombramientos del nivel de Director General y Directores de los Organismos Autónomos se fueron produciendo a lo largo de 1993. Al año ya se había producido una renovación casi por completo el equipo directivo que Solé Tura había dejado. Tan sólo permanecían Juan Francisco Marco, director del INAEM –que posteriormente abandonó al cargo para presentarse en las elecciones municipales de 1995- y la Directora del Reina Sofía, María Corral que fue destituida en septiembre de 1994. En octubre se producían los nombramientos de José Guirao como Director de Bellas Artes y Archivos³ y de Francisco Javier Bobillo como Director General del Libro y Bibliotecas.⁴ José Guirao, licenciado en Filología Hispánica, que sustituía a José María Luzón, había sido diputado autonómico en Andalucía y Director General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Francisco Bobillo, era director de la Editorial Tecnos desde 1989, y provenía, además del ámbito docente de la Universidad.

El 21 de septiembre de 1993 tuvo lugar el primer discurso de la nueva ministra en la Cámara del Congreso de los Diputados para enunciar los objetivos y planes del ministerio en la legislatura, entre los que destacaban:

- Restricción el presupuesto del Ministerio, por la crisis económica.
- Insuficiencia presupuestaria para atender los teatros de ópera españoles: el teatro de la Zarzuela, el Teatro Real y la colaboración con el Liceo de Barcelona y su consiguiente necesidad de replantear la política del Ministerio en estos espacios escénicos.

³ Real Decreto 1826/1993 de 18 de octubre del Ministerio de Cultura.

⁴ Real Decreto 1827/1993 de 18 de octubre del Ministerio de Cultura.

- Potenciar la coordinación y cooperación con las comunidades autónomas con nuevas comisiones mixtas sectoriales.⁵
- Ligado con el anterior, realizar un mapa de infraestructuras culturales
- Tomar una decisión sobre la ampliación del Museo del Prado
- Finalizar las obras del Teatro Real de Madrid.

3.- Las consecuencias de un gobierno en minoría parlamentaria

Otra de las prioridades, en los inicios de la legislatura era la confección del presupuesto para 1994 bajo dos premisas restrictivas: el recorte anunciado por el Presidente de Gobierno y el comienzo del pago de la compra de la Colección Thyssen (14.036,5 millones de pesetas).

El pago del préstamo con el que se compró la colección Thyssen entró finalmente en el presupuesto ordinario del Ministerio de Cultura, pero el temido recorte para 1994 no se llegó a producir.

Asimismo, en el presupuesto se introdujeron dos dotaciones novedosas, que el equipo directivo consideraba especialmente relevantes: la primera, de 450 millones de pesetas, fue destinada a becas y ayudas a personas e instituciones para proyectos de interés cultural, promoción del arte español y formación de profesionales en artes e industrias culturales.

La segunda partida era de 447,2 millones de pesetas, ya existente en los presupuestos anteriores, pero que en 1994 fue incrementada, con el objetivo de reforzar las adquisiciones de obras de arte y bienes del patrimonio histórico.

Las demás sectores y servicios apenas sufrían algunas bajas de poca consideración.

⁵ *“Es mi intención, siguiendo la iniciativa de mi antecesor convocar a los consejeros autonómicos para trazar las líneas de coordinación y cooperación entre el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas. Estoy segura que desde esta plataforma se pueden obtener efectos muy positivos en todos los órdenes. Pero además, considero imprescindible completar las tareas de la mencionada conferencia sectorial con comisiones mixtas integradas por el Ministerio de Cultura y cada una de las Comunidades Autónomas, estableciendo un contacto más singularizado, sistemático y directo”*
Congreso de los Diputados. Diario de Sesiones de 21-9-93. Comisión de Educación y Cultura p.82

Se mantuvieron íntegras las subvenciones al cine, si bien el Ministerio redujo la presencia y difusión del cine español en el exterior, salvo en los grandes festivales de cine (Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián y Tokio) y en Latinoamérica.

En cuanto a la “interminable” reforma del Teatro Real, el Subsecretario manifestaba sus dudas sobre la continuación de las obras por falta de presupuesto.

Los presupuestos de 1994 fueron aprobados en el Parlamento en el mes de octubre con los votos a favor de CiU y Coalición Canaria. El resto de grupos políticos, Partido Popular, Izquierda Unida y PNV criticaron la falta de transparencia del Ministerio.

Del mismo modo que el año anterior, en el otoño de 1994 el Grupo Socialista necesitó contar con la colaboración de los nacionalistas catalanes y canarios para aprobar el presupuesto de 1995. Las prioridades en dicho ejercicio fueron para patrimonio histórico, en concreto para el Plan de catedrales y el Teatro Real con 4.000 millones, con lo que la cifra del presupuesto de la reforma llegaría a los 20.000 millones.

Sin embargo, para el presupuesto de 1996 ya se conocía que desde junio el PSOE no contaba con los apoyos de CiU. Así y tal como estaba previsto, el 25 de octubre de 1995 la oposición devolvía los presupuestos y exigía las elecciones adelantadas. En el debate previo el Grupo Popular criticaba al Ministerio de Cultura como “ministerio florero y subvencionador”,⁶ proponía la desaparición del Ministerio de Cultura y, asimismo, señalaba y calificaba de muy pobre la cifra del presupuesto para 1996. Según del Grupo Popular dicha cantidad era la misma que la que había dispuesto el Ministerio en 1991, si descontamos la anualidad del pago de la colección Thyssen.

4.- Nuevos programas del Ministerio y la reforma en su estructura orgánica

Tres fueron los nuevos programas que se incorporan a la actividad habitual del ministerio.

⁶ El control de la oposición política en esta legislatura fue mucho mayor. No obstante, los argumentos argüidos por el principal grupo de la oposición y, en particular por el sr. Cortés –que en la próxima legislatura sería el nuevo Secretario de Estado de Cultura, con la Ministra Esperanza Aguirre-, carecía, en bastantes de los casos, del mínimo rigor. En el próximo capítulo analizamos la actividad de fomento del Ministerio. Una de las conclusiones de dicho análisis es que el Ministerio de Cultura no se puede calificar por tener una estructura de gasto importante en el capítulo IV.

El primero de ellos fue la instauración de las becas para la formación de profesionales en artes e industrias culturales⁷. Una de las preocupaciones de Alborch era la de potenciar la formación de los gestores culturales, una profesión nacida de la nueva situación de la cultura en España como consecuencia del nuevo papel de las administraciones públicas en lo relativo al fomento y la prestación de servicios culturales desde finales de los años setenta y una reactivación tanto en las industrias culturales y, sobre todo, en los sectores de las artes escénicas, artes plásticas y patrimonio.

El fomento de las actividades formativas desde el Ministerio se produjo a dos niveles: tanto desde la actividad docente como la discente con el objetivo de estimular la creación, la producción y la difusión de las obras culturales.

Además de las subvenciones y ayudas a la gestión cultura, el Ministerio realizó un estudio sobre la situación de los profesionales de la gestión cultural⁸. Alborch en la presentación de la publicación manifestaba la importancia de la potenciación de este nuevo proyecto del ministerio:

“en los últimos años y, a pesar del marco de austeridad presupuestaria en que se mueven nuestras políticas, hemos incrementado los recursos tanto destinados a la formación de creadores, como de gestores y de profesionales de la cultura, consciente de que la formación constituye un factor estratégico de desarrollo social y cultural”.⁹

El segundo programa era la ampliación de las subvenciones hacia uno de los ámbitos más importantes del ciclo de creación, producción y consumo de los bienes y servicios culturales como el de la promoción, tanto a nivel nacional como internacional.¹⁰ La finalidad de la disposición....

“se orienta a facilitar la realización o participación en aquellas actividades que contribuyan a difundir y a que se reconozca tanto en España como en el extranjero, el arte español en sus distintas modalidades.

⁷ Orden 24 de enero de 1994, del Ministerio de Cultura, por la que se regula la concesión de subvenciones para la formación de profesionales en artes e industrias culturales.

⁸ Ministerio de Cultura. *Perfil y formación de los Gestores Culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

⁹ Ministerio de Cultura. *Perfil y....* op. Cit., p.4

¹⁰ Orden de 24 de enero de 1994, del Ministerio de Cultura, por la que se regula la concesión de subvenciones para la promoción del arte español.

El ministerio de cultura podrá disponer la concesión de subvenciones para la organización o participación en ferias de arte, exposiciones y otros acontecimientos artísticos de características similares, tanto nacionales como internacionales, incluidas las publicaciones relacionadas con la información y difusión de los mismos. ¹¹

Con ello se completaba el ciclo de los ámbitos de intervención del ministerio en lo relativo a la forma de fomento.

El tercer programa tenía que ver con la sugerencia del Presidente del Gobierno relativa a la potenciación de la política exterior del Ministerio de Cultura en Iberoamérica. ¹²

La Orden Ministerial regulaba la concesión de ayudas para la formación de profesionales en los distintos ámbitos y actividades:

- Formación de recursos humanos para la cultura.
- Asistencia técnica a organismos e instituciones.
- Proyectos de desarrollo cultural en Iberoamérica

4.1 La última reforma orgánica del Ministerio del periodo socialista.

Dos reformas de la estructura del Ministerio de Cultura se acometieron en la etapa de Alborch. La primera de ellas, al poco tiempo después de tomar posesión ¹³. En el Decreto de reforma se suprimía la Dirección General del Instituto de Conservación y Restauración de bienes Culturales y sus competencias pasaban a la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. La gestión del ICRBC (Instituto de Conservación de Bienes Culturales) se integró en la Dirección General de Bellas Artes. Asimismo se creaba una Dirección General de Servicios Generales, dependiente de la Subsecretaría para como entidad horizontal de apoyo al resto de Direcciones de Generales y Organismos Autónomos.

¹¹ *Ibid.* BOE de 26/11994. p 2.609

¹² Orden de 7 de julio de 1994 , del Ministerio de Cultura por la que se regula la concesión de ayudas para la formación, asistencia técnica y proyectos de desarrollo cultural en Iberoamérica.

¹³ Real Decreto 1816/1993 de 18 de octubre, del Ministerio de las Administraciones Públicas por el que se modifica la estructura básica del Ministerio de Cultura.

La segunda reforma se produjo un año después, en octubre de 1994 por la que se decretaba el traslado de la Subdirección General de Archivos¹⁴ -que desde el Real Decreto 565/1985 de 24 de abril, dependía de la Dirección General de Bellas Artes- a la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

Así, la denominación de las dos Direcciones Generales quedaba del siguiente modo: Dirección General de Bellas Artes y de Conservación¹⁵ y Restauración de Bienes Culturales y Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas¹⁶.

5.- Ajustes en las subvenciones

La postura inicial de Alborch en lo relativo a la función de las subvenciones en el fomento de la cultura varió a lo largo de su gestión al frente del Ministerio. Si en la primera intervención en el Congreso de los Diputados mostraba su intención de revisar todo el sistema de subvenciones del ministerio, el sistema en general no sufrió grandes cambios, aunque se produjeron ajustes, fruto del cambio de la situación cultural, económica y política española.

Así, en una conferencia en el Club Siglo XXI de Madrid, en enero de 1994,¹⁷ ponía énfasis en los posibles efectos perversos de las subvenciones como único recurso financiero y la necesidad de introducir un debate para encontrar modelos alternativos de

¹⁴ Real Decreto 2045/1994, de 14 de octubre, del Ministerio de las Administraciones Públicas por el que se modifica la estructura básica del Ministerio de Cultura.

¹⁵ De la Dirección General de Bellas Artes dependían las siguientes Subdirecciones Generales:

- Subdirección General de Protección al Patrimonio Histórico.
- Subdirección General de Museos Estatales
- Subdirección General de Monumentos y Arqueología
- Subdirección General de Bienes Muebles.
- Subdirección General de Información e Investigación en Técnicas de Conservación y Restauración.

(las tres últimas estaban integradas en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRBC).

¹⁶ De la Dirección General del Libro dependían las siguientes Subdirecciones Generales:

- Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria
- Subdirección General del Libro y la Lectura
- Subdirección General de las Letras Españolas
- Subdirección General de los Archivos Estatales

¹⁷ Carmen Alborch : *Ante la complejidad cultural de los noventa*. 17 de Enero de 1994, [inédito.]

fomento que permitan, a su vez, incrementar la colaboración con las Comunidades Autónomas.

Sin embargo, ya en 1995 adoptaba una postura sobre la necesidad de ajustar la subvención a la situación cultural del momento y como un instrumento necesario en el fomento de la cultura:

“debería disolverse, en gran parte, el, en mi opinión, maniqueo y estéril enfrentamiento entre subvención-mercado y entre alta cultura-. La subvención no implica necesariamente arbitrariedad o intervencionismo [depende del uso como pasa con todo], siempre que se establezcan los adecuados mecanismos de control y se utilicen criterios técnicos en su concesión y evaluación de resultados. De la misma manera, tampoco el mercado implica necesariamente el desprecio o el sacrificio de los valores culturales y estético para obtener el favor de un público mayoritario. (...)

Ambos, subvención y mercado, deben equilibrarse y modificar su peso relativo en función de las demandas de los ciudadanos, de los cambios en los hábitos culturales y de las transformaciones sociales. Y los poderes públicos debemos responder a estos cambios, modificando nuestras políticas cuanto sea necesario sin abandonar, en ningún caso, la responsabilidad de garantizar el derecho a la cultura”.¹⁸

Además de las nuevas subvenciones a la formación de gestores culturales, a la promoción y al apoyo al intercambio cultural con Iberoamérica que acabamos de mencionar en el epígrafe anterior, uno de los ajustes importantes que se producen en la etapa de Alborch fue la supresión de las ayudas a la producción cinematográfica. Tal como observaremos en el epígrafe del cine y el audiovisual de este capítulo, Alborch eliminó las subvenciones a las producciones de películas españolas en la modalidad de proyecto (también llamadas anticipadas o ex- ante), que se habían iniciado con los gobiernos socialistas bajo la gestión de Pilar Miró al frente del ICAA.

También incrementó las modalidades de ayudas al cine con las ayudas bianuales.

En otros sectores, tales como el libro, las artes escénicas y musicales no se produjeron grandes cambios.¹⁹

¹⁸ Carmen Alborch: “Prólogo”. En: Ministerio de Cultura: *Puntos cardinales de la acción cultural en la España de nuestro tiempo*. Madrid, 1995. p. 13

¹⁹ *Vid.* el epígrafe correspondiente a esta segunda parte de esta tesis.

6.- La cooperación con las comunidades autónomas, un proyecto de Estado para la Cultura

Al año de gestión y una vez concluido el Mapa de Infraestructuras, Operadores y Recursos Culturales (en adelante MIOR)²⁰ -- publicación que recogía por primera vez, una información detallada de los distintos sectores culturales, tanto públicos como privados y asimismo, trataba de servir como instrumento a la hora de planificar con más precisión la política de la igualdad cultural por el lado territorial,²¹-- Alborch manifestaba que ya tenía un proyecto de Estado para la cultura en colaboración con las Comunidades Autónomas:

“El concurso de las Comunidades Autónomas en este empeño era y sigue siendo de capital importancia y creo que se puede afirmar con resultados positivos, el constituir las respectivas comisiones mixtas del Ministerio de Cultura con todas y cada una de las Comunidades Autónoma [representa] un proyecto de Estado para la Cultura”²²

La ministra entendía la Cooperación del Ministerio con las Comunidades Autónomas y con la Federación de Municipios era el sustento de una política cultural del Estado a largo plazo y, para ello, se debía tener un conocimiento de la situación de las infraestructuras culturales, y agentes de la cultura, de lo público, lo privado y lo no lucrativo:

“Con esta labor pretendemos establecer un marco de referencia para el conjunto de políticas que las distintas administraciones culturales vayan a desarrollar en los próximos años y, particularmente, para definir las líneas de actuación y las prioridades a largo plazo.”²³

El objetivo de la colaboración y cooperación con los gobiernos regionales, a través de la comisiones mixtas, potenciadas desde la entrada de Alborch en Ministerio, dio el fruto de

²⁰ Ministerio de Cultura. *Mapa de Infraestructuras, recursos y operadores culturales (MIOR)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

²¹ Vid. El epígrafe de la segunda parte de la tesis.

²² Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura. Diario del Congreso, 4/11/1995 p. 8750

²³ Ministerio de Cultura. MIOR,, op. Cit. Pag. X

la creación de Agencias para intentar lograr una mayor eficiencia en la gestión de los recursos culturales:

- -Agencia de Coordinación del Sistema Español de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- -Agencia coordinadora del Sistema de Archivos de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas.
- -Agencia de coordinación de la Red Bibliotecaria de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas.
- -Agencia de Coordinación de Exposiciones y promoción artística del Centro Nacional de Exposiciones.
- -Agencia de Coordinación de Actividades musicales, líricas y coreográficas.
- -Red Española de Teatros y Auditorios de titularidad pública.

Además de las agencias, se creaban:

- -Una Comisión Territorial de la Conferencia Sectorial de Cultura
- -Comisiones de Seguimiento con cada una de las comunidades autónomas que firmaron un convenio de colaboración.
- -Comisión de Cooperación Normativa: con la finalidad de proponer las medidas de perfeccionamiento normativo para lograr los objetivos comunes.
- -Comisión de Coordinación de políticas culturales: con el objetivo de mejorar las políticas culturales regionales, nacionales y del exterior.

Asimismo, se produjeron la firma de convenios con algunas comunidades autónomas que, por un lado sistematizaban la colaboración del Ministerio con la Comunidad Autónoma de forma global y preveían una actuación de futuro. Así en la legislatura se publicaron algunos convenios. El primero fue el del Principado de Asturias.²⁴ En el

²⁴ Resolución de 16 de enero de 1995, de la Secretaría General Técnica, del Ministerio de Cultura, por la que se da publicidad al convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma del Principado de Asturias para la financiación plurianual de determinadas infraestructuras –museos, archivos, bibliotecas, salas de concierto y actividades –lírica, libros y bibliotecas- así como la participación en determinados órganos de cooperación.

convenio se citaba al MIOR como documento base para establecimiento de compromisos por ambas partes y se fijaba una periodicidad del convenio para diez años. Salvo en el sector del patrimonio, que quedaba excluido del convenio, se tomaban acuerdos sobre inversiones o subvenciones en Museos, Archivos, Bibliotecas, Música, la Lírica, Libro y Bibliotecas.²⁵

Un año después de la publicación del MIOR, se editaban en primer lugar el Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble, una publicación de idéntica naturaleza y forma a la del MIOR, con el contenido del sector del Patrimonio Histórico Inmueble.²⁶; en segundo lugar, el MANECU -Mapa de Necesidades en Infraestructura y Operadores Culturales-²⁷. La publicación continuaba la línea iniciada en el MIOR: después de la realización y del análisis del Mapa de la Cultura del país, la nueva publicación diseñaba un conjunto de necesidades que debían de tener en cuenta las políticas culturales del Estado y de las entidades territoriales bajo un eje vertebrador constitucional compuesto por cinco principios interventores: el equilibrio regional, la igualdad social, la coordinación y la cooperación:

“La elaboración de las líneas maestras del MANECU se ha inspirado en los siguientes principios. En primer término, el de igualdad de los españoles ante el hecho cultural y el, reequilibrio regional [...] dos principios-objetivos que se consideran incuestionables e irrenunciables en la actuación de un Ministerio de Cultura en un Estado democrático. Por otro lado, de la concurrencia de competencias con las CCAA y los Municipios en materia cultural, se deducen dos principios estructuradores del conjunto de dichas competencias concurrentes. Dichos principios son los de coordinación y cooperación.”²⁸

²⁵ Otros convenios de colaboración, además del que acabamos de mencionar, que se llegaron a publicar en la legislatura fueron:

* Resolución de 11 de Abril de 1995 de la Secretaría General Técnica (BOE 27 de Abril 1995) por la que se da publicidad al convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Extremadura para la financiación plurianual de determinadas infraestructuras –Museo, Archivos, bibliotecas, y Salas de Conciertos- y actividades –Lírica, libros y bibliotecas- así como para la participación en determinados órganos de cooperación

*Resolución de 16 de marzo de 1995, de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura (BOE 5 de abril de 1995) y la comunidad autónoma de La Rioja para la financiación plurianual de determinadas infraestructuras –museos, archivos, bibliotecas y salas de concierto- y actividades –Lírica y libros y bibliotecas- así como la participación en determinados órganos de cooperación.

²⁶ Vid, el epígrafe de este capítulo correspondiente al Patrimonio.

²⁷ Ministerio de Cultura. Mapa de Necesidades Culturales (MANECU). Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

²⁸ Ministerio de Cultura. MANECU, op. Cit. p. XIX

El quinto, sería el principio de subsidiariedad con respecto a las administraciones públicas e también con relación a la sociedad civil:

“La actuación del Estado debe tener lugar también, y ello determinaría el quinto principio interventor, cuando, de no producirse ésta, se pusiera en peligro una manifestación cultural que comportara una pérdida irreparable para la cultura española. Sería este el principio de subsidiariedad que operaría en relación al ejercicio de sus competencias por las demás Administraciones Públicas, pero, también, en relación a la sociedad civil (política cinematográfica o lírica)”.²⁹

Así, La cooperación y coordinación del Estado en el sistema público de la cultura española vertebraba la política cultural del gobierno socialista en la última legislatura. Un resumen de las líneas fundamentales de la política cultural del Estado de su legislatura lo exponía Alborch en 1995, en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial:

1. “-El análisis de la realidad cultural y el diagnóstico de las necesidades en cada campo de la cultura.
2. -La profundización en una auténtica cultura de la cooperación entre todas las administraciones e instituciones culturales al servicio del protagonismo de la sociedad y de las demandas de los ciudadanos.
3. -la consideración de la dimensión económica de la cultura y su revalorización como componente fundamental de las políticas de desarrollo y de proyección exterior.
4. -La capitalización del factor humano a través de una doble vía de apoyo a la formación de los creadores y profesionales de la cultura y de los derechos de la propiedad intelectual.”³⁰

Los convenios del Ministerio con algunas comunidades autónomas que se publicaron y otros que no llegaron a publicarse no contaron con la aprobación de la oposición parlamentaria. El Diputado Gómez-Alba, del Grupo Popular, manifestaba en el Congreso:

“¿cómo pueden, por ejemplo, comprometerse a realizar inversiones en museos de gestión transferida, dejando al Ministerio sin recursos para atender los museos que aún son de gestión directa?[...] Si realmente se pretende hacer una política de inversiones en infraestructuras culturales a largo plazo, que no dependa de posibles cambios en el Gobierno ¿no sería más lógico que dichos planes se consensuaran con la oposición, como ya se ha hecho en algunos otros asuntos, cosa de la nos congratulamos todos?”³¹

²⁹ op. cit. , p. XX

³⁰ Ministerio de Cultura. Puntos cardinales, op. cit. P. 15

³¹ Congreso de los Diputados. Pleno. Diario de Sesiones de 26 de abril de 1995. p. 7.514

7.- La excepción cultural

Uno de los temas importantes que Carmen Alborch tenía en la agenda nada más llegar al Ministerio era el de la inminente negociación en el otoño de 1993 del GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio). La Comunidad Europea, con el gobierno francés como principal impulsor de la medida, quería preservar la cultura europea en la negociación de la Ronda de Uruguay, a lo que se oponía el Gobierno Norteamericano y las "majors" del audiovisual. Los argumentos según, el gobierno francés no eran sólo de índole meramente económica, sino que, sobre todo, trataban de salvaguardar al sector audiovisual europeo de la invasión del audiovisual y de la cultura estadounidense. Se entendía desde las instituciones culturales europeas que en el acuerdo comercial se jugaba una gran parte de la identidad de la cultura europea. Sin embargo, las instituciones europeas contaban con una escasa base legal para defender la postura proteccionista, aunque existía el precedente del acuerdo de libre comercio entre Estados Unidos y Canadá de 1989, en el que ambos países habían llegado a un acuerdo sobre la excepción para los productos audiovisuales.

La posición del Gobierno español era la de negociar, la salida del audiovisual de las negociaciones. La Ministra resumía la postura europea:

"Acordamos [los Ministros de Cultura de la CEE] seis objetivos mínimos a preservar sin limitaciones en el tiempo, en las negociaciones del GATT, que la presidencia ha recogido en sus conclusiones y que suponen: Exención en la cláusula de nación más favorecida para todos los programas de apoyo al sector audiovisual; mantenimiento y desarrollo de las ayudas públicas y de subvenciones y de la facultad de regular las tecnologías y los modos de transmisión; no sumisión del sector audiovisual al principio de la elevación progresiva del nivel de liberalización; puesta en marcha efectiva de las disposiciones de la directiva "televisión sin fronteras".³²

Finalmente, fue el 14 de diciembre de 1993 cuando Estados Unidos y la Unión Europea llegaron a un pacto final. Se lograba, sobre todo a las presiones del gobierno francés, que el audiovisual quedase fuera de la Ronda de Uruguay. Por otro lado, se conseguía una reducción de los aranceles para los años siguientes y se estimaba un crecimiento de la renta mundial entre un 1 y un 5% hasta el año 2000.

³² Congreso de los Diputados. Pleno. Diario de Sesiones de 3 de noviembre de 1993. p. 906

Sin embargo, en el seno de la Unión Europea no hubo un consenso a la hora de defender la excepción de lo cultural del libre comercio; países como Reino Unido se desmarcaban de la posición que lideraba Francia. Del mismo modo ocurría en el ámbito de los intelectuales, en el que co-existían ambas posturas.³³

La “excepción cultural”, en definitiva, negociada en la etapa de Alborch, medía la consistencia de los cimientos y ponderaba, a su vez, el poder y el papel de las políticas culturales de los Estados en las democracias europeas, a saber: la defensa de las señas de identidad de las culturas europeas a su creación, distribución y difusión en sus respectivos países y en su proyección internacional.

8. Los Sectores Culturales

8.1 El sector del libro, archivos y bibliotecas

A primeros de octubre de 1993, el entonces Director General del Libro y Bibliotecas, Federico Ibáñez presentaba su dimisión aunque Alborch le había solicitado que no abandonara el cargo hasta que no encontrase a la persona que le pudiese suceder. Le sucedió en el cargo Francisco Bobillo.³⁴ Poco después, se producía el traspaso de los Archivos a esta Dirección General, con la consiguiente modificación de la estructura orgánica del Ministerio, como apuntábamos en el epígrafe 4 de este capítulo. El traspaso de los Archivos de la Dirección General de Bellas Artes a la del Libro, algo en apariencia

³³ Entre los que abogaban por la consideración del producto cultural como otro cualquiera dentro del libro mercado estaban, entre otros, la manifestada por Vargas Llosa:

“las culturas no necesitan ser protegidas por burócratas ni policías, ni confinadas dentro de barrotes, ni aisladas por aduanas para mantenerse vivas y lozanas, porque ello, más bien, las folcloriza y las marchita. Ellas necesitan vivir en libertad, expuestas al cotejo continuo con culturas diferentes, gracias a lo cual se renuevan y enriquecen, y evolucionan y adaptan a la fluencia continua de la vida.” El País, 12/10/1993 p. 11
Por el contrario, otros como Alain Touraine, aunque partía de la premisa de no poner trabas al mercado, sin embargo...

“la cuestión principal es si podremos seguir siendo creadores de cultura o si quedaremos reducido a consumidores, imitadores y comentaristas. Nada, absolutamente nada demuestra la pasividad o la impotencia cultural de los europeos, pero nuestras industrias e instituciones culturales, desde las empresas de medios de comunicación hasta las universidades son de una debilidad inquietante. Debemos reivindicar la excepción cultural para impedir la destrucción de una diversidad indispensable. Pero si lo conseguimos nada estaría resuelto, en primer lugar porque las fuerzas del mercado seguirán desbordando a los negociadores políticos y, sobre todo, porque es a nosotros mismos a quienes corresponde reforzar material y culturalmente nuestra capacidad de creación y sobre todo nuestra sensibilidad de intelectuales o artistas, con la experiencia de nuestros contemporáneos.” El País, 11/9/1993 pag. 36

³⁴ Real Decreto 2094/1994 de 20 de octubre, del Ministerio de Cultura, por el que se nombra Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas a don Francisco Javier Bobillo de la Peña.

trivial dada la escasa presencia de este sector cultural tanto en los medios de comunicación como en el discurso político del Ministerio y la oposición a lo largo del periodo histórico del que hemos dado cuenta, no lo fue tanto en esta legislatura. La pérdida de mayoría absoluta del gobierno socialista y su pacto con el CiU propició que los nacionalista se sintieran fuertes para reclamar los fondos de origen catalán conservados en el Archivo de Salamanca por parte del Presidente de la Generalidad, Jordi Pujol, y la negativa de las instituciones locales del Ayuntamiento de Salamanca y de la Junta de Castilla y León, produjeron una intensa polémica que llegó a las portadas de los periódicos nacionales.

El recorte presupuestario -sobre todo en los programas destinados a la promoción del libro- a esta Dirección General en el primer año de la legislatura, pareció ser el motivo de la salida de Federico Ibáñez y fue, asimismo, la crítica principal de los editores al Ministerio en el primer Día del Libro de la Legislatura por el recorte en las subvenciones al sector.

Un dato significativo al inicio de la legislatura fue la estabilidad de las exportaciones del sector, tras cinco años de incrementos en las cifras de exportaciones. La crisis de la moneda mejicana en 1994 y su peso en el conjunto de la exportación española era uno de los principales motivos del cambio de tendencia alcista. Pero pronto se produjo la recuperación e incrementos muy elevados.

Asimismo, como consecuencia de la crisis económica de 1992 las cifras de producción de libros sufrían un estancamiento. Según datos de la Agencia Española del ISBN que indica la cantidad de libros editados en España, en 1993 se producía un descenso de un 2,6 % con respecto a 1992 y en 1994, un aumento de un 3,5 % respecto al año anterior. Sin embargo, ello no impedía diagnosticar al sector del libro, en comparación por ejemplo con la situación de la industria cinematográfica, de una buena situación económica y financiera. Así lo manifestaba el Director General, Francisco Bobillo casi a finales de la legislatura:

“considerado globalmente está saneado desde un punto de vista financiero, produce un elevado número de títulos (entre 1975 y 1995 se ha pasado de 17.000 a 50.000 registros anuales de ISBN, el ochenta por ciento de los cuales son novedades), se asienta en un mercado estable (España, es según Euromonitor, el segundo país europeo en gasto en libros por habitante en año) y cuenta con un mercado exterior en continuo crecimiento en esta década, habiéndose recuperado las cifras más favorable alcanzadas años atrás. Al propio tiempo, pueden constatarse también como un apreciable número de autores españoles son cada vez más conocidos y estimados, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, incrementándose las traducciones que se publican ocasionalmente en amplias tiradas.³⁵

En cuanto a la promoción y difusión de las letras españolas hay que destacaren esta legislatura la promoción de la D.G. del Libro en Iberoamérica. Las exposiciones “*Libros de España*” que tuvieron lugar en 1993 en Chile, en 1994 en Uruguay , en 1995 en Argentina y Cuba y en 1996 en Costa Rica, Guatemala y República Dominicana, contaron con una notable selección bibliográfica de libros, revistas culturales y presencia de autores españoles de prestigio internacional.

8.1.2 Bibliotecas

A pesar del recorte presupuestario generalizado, el Plan de Inversiones de las Bibliotecas Públicas del Estado no sufrió grandes modificaciones³⁶. Desde 1983 hasta el final de la legislatura se habían inaugurado un total de 20 nuevas sedes, la última de ellas en inaugurarse fue la de La Coruña, se estaban acabando las obras de las bibliotecas de Murcia, Lleida y Mérida y se habían redactado los estudios previos de las de Sevilla y Las Palmas de Gran Canaria.

Otro de los proyectos llevados a cabo en la legislatura fue el Plan Estadístico de las Bibliotecas Públicas del Estado, con el objetivo de disponer del conocimiento de variables importantes tales como las características de las colecciones, el volumen de usuarios, del estado de sus instalaciones, entre otras.

En cuanto al Proyecto de Informatización (PROINRED), de las BPE, en 1994 el proyecto experimento un impulso con una dotación de 170 millones de pesetas y con una continuidad para 1995, a través del enlace, la Base de Datos REBECA.

³⁵ Ministerio de Cultura. Puntos Cardinales. Op. Cit. p. 75.

³⁶ El presupuesto del Plan de Inversiones de Bibliotecas Públicas del Estado en 1994 fue de 1.247.325.962 pesetas y en 1995 de 1.314.000.000 pesetas.

El Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico:

El catálogo del patrimonio bibliográfico era una iniciativa de la Ley del Patrimonio Histórico de 1985, que desde esa fecha se elaboraba con la colaboración de las Comunidades Autónomas³⁷. Ambas partes, tanto el Ministerio como los gobiernos regionales interesados acordaban de manera independiente las cantidades, al 50% de ambas partes, destinadas a sufragar los costes del personal catalogador.

Lo consignado por el Ministerio para este proyecto fue de 50 millones de pesetas para 1994 y de 63 millones de pesetas para 1995.

En esta legislatura se produjo una aceleración del ritmo de cooperación del Ministerio con las comunidades autónomas para la elaboración del catálogo. En el primer año de legislatura se incorporaron a la base de datos la descripción de 65.800 ejemplares procedentes de 90 bibliotecas dependientes de instituciones eclesíásticas y privadas. En el segundo año de Legislatura se describían 89.000 ejemplares procedentes de 64 bibliotecas.³⁸ La base de registros a fecha 30 de junio de 1995 era de 427.360 registros.

8.1.3 Archivos

En esta legislatura concluyó el proyecto iniciado en 1986 entre el Ministerio de Cultura, la empresa Informática IBM y la Fundación Areces para la informatización del Archivo de Indias en Sevilla. El acuerdo había finalizado en 1992 y en esta legislatura se produjo la donación por parte de las dos entidades privadas de los equipos informáticos a favor del Archivo de Indias³⁹.

El Plan sirvió para que en esta legislatura se realizaran en las tareas de implantación del sistema informático en el Archivo de la Corona de Aragón y en el Archivo Histórico Nacional.

³⁷ Las Comunidades Autónomas que a finales de 1995 participaban en la elaboración del Catálogo del Patrimonio Bibliográfico eran: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Extremadura, Galicia, Madrid, Murcia, País Vasco y Valencia. La dotación máxima del Ministerio en los convenios era la de Andalucía con 6.000.000 de pesetas y la mínima de 1.000.000 de pesetas para las comunidades de Canarias y Cantabria.

³⁸ Fuente: Memorias del Ministerio 93/94 y 94/95 op. Cit.

³⁹ Orden de 26 de abril de 1994 por la que se acepta la donación a favor del Estado de los equipos necesarios para el funcionamiento del sistema informático desarrollado para el Archivo General de Indias de Sevilla, efectuada mancomunadamente por IBM España, International Business Machines, Sociedad Anónima Española y la Fundación Ramón Areces.

La reclamación a la Sección de la Guerra Civil del Archivo de Salamanca de los documentos de Cataluña por parte del Gobierno de la Generalidad fue una de las polémicas que más trascendieron a la opinión pública. También ayudó la falta de consenso por parte de los historiadores. Aunque en un principio la postura de Alborch fue favorable al traslado, finalmente se decidió que fuera una comisión de expertos la que valorara el traslado. La legislatura concluyó sin que el Ministerio adoptara una postura a favor o en contra de la demanda catalana.

8.1.4 La Biblioteca Nacional

En esta legislatura continuó el proceso de modernización con errores y retrasos de la Biblioteca, de las instalaciones de la sede y de la introducción de las nuevas tecnologías en la gestión. Asimismo, en la legislatura tuvo lugar la culminación del Museo del Libro, la exposición permanente de la Biblioteca Nacional.

En enero de 1995 se publicó la licitación de un nuevo sistema informático, con un presupuesto de 180 millones de pesetas.

Asimismo en la legislatura se consiguió que el proceso bibliográfico de catalogación fuera directo a través del sistema informático ARIADNA., cuyos fondos a 30 de junio de 1995 eran de 1.026.875 registros.

En Julio de 1994 dimitía la Directora de la Biblioteca, Carmen Lacambra, que llevaba en el cargo desde finales de 1991 y que consideraba, erróneamente, que el proyecto de modernización llevado a cabo por esta institución había concluido y, asimismo, constituía la razón principal de su dimisión⁴⁰. Fue sustituida por Carlos Ortega hasta el final de la legislatura.⁴¹

⁴⁰ Real Decreto 1622/1994 de 15 de julio, del Ministerio de Cultura por el que se dispone el cese de doña Carmen Lacambra Montero como Directora General del Organismo Autónomo Biblioteca Nacional.

⁴¹ Real Decreto 1623/1994 de 15 de julio, del Ministerio de Cultura por el que se nombra a don Carlos Ortega Bayón como Director General del Organismo Autónomo Biblioteca Nacional.

8.2 El cine y el audiovisual

La política cinematográfica y audiovisual fue uno de los principales argumentos del quehacer de Alborch en su etapa al frente del Ministerio de Cultura.

Los objetivos del ICAA en la legislatura fueron⁴²:

- Recuperar para el cine español su natural cuota de mercado
- Incrementar el nivel de producción en el conjunto de los sectores audiovisuales.
- Promover la autorregulación comercial del sector.
- Lograr una competitividad real de nuestra producción audiovisual
- Fomentar y potenciar la incorporación de nuevos realizadores para facilitar el acceso a nuevos talentos al sector.

Para la consecución de los objetivos de nuevo era necesaria la reforma de la normativa del cine. La primera se produjo a finales de 1993 con la publicación de las medidas urgentes⁴³ que supusieron una fuerte contestación por parte de los distribuidores y exhibidores.

Las razones que justificaron una nueva regulación del sector cinematográfico radicaban en la equiparación de la obra cinematográfica a los países miembros de la Unión Europea a la obra cinematográfica española. Asimismo se regulaba:

A/ la cuota de exhibición de pantalla:

- -Un día de obra cinematográfica comunitaria por cada dos (en versión doblada) de terceros países (normalmente estadounidense), en municipios de más de 125.000 habitantes.
- -Un día de obra cinematográfica comunitaria por cada tres días (en versión doblada) de terceros países, en municipios de menos de 125.000 habitantes.

⁴² Según las memorias del Ministerio 93/94 y 94/95, op. Cit.

⁴³ Real Decreto-Ley 19/1993, de 10 de diciembre, del Ministerio de Cultura de medidas urgentes para la cinematografía.

- -Un día de obra cinematográfica comunitaria por cada dos de exhibición de películas de terceros países en versión doblada cuando “aquella hubiera sido estrenada en España con dos años de anterioridad a la exhibición que se pretende computar”⁴⁴.

B/ Cuota de distribución cinematográficas:

-Las empresas distribuidoras podrán distribuir dos licencias de doblaje a cualquier lengua de la UE por cada obra cinematográfica de la UE cuando la obra comunitaria haya logrado unos ingresos brutos en taquilla de 20.000.000 de pesetas. La segunda licencia se obtendría cuando se acreditase que la película comunitaria hubiera logrado unos ingresos brutos en taquilla de 50 millones de pesetas y en dos lenguas oficiales españolas y en más de diez pantallas.

La respuesta del sector de la exhibición y la distribución fue contundente: el 19 de diciembre de 1993 se produjo una huelga que supuso el cierre de todas las salas españolas como medida de protesta por la nueva normativa del cine. Según Linde las medidas relativas a la cuota de pantalla se habían impuesto desde el Ministerio en contra de los sectores de la exhibición y distribución ...

“para que haya un mejor cine español y el espectador lo pueda ver. El sistema anterior había provocado una distorsión en el mercado al haber perdido los distribuidores el interés por escoger y buscar buen cine español o europeo y centrar todo su interés en el estadounidense”⁴⁵

Otros subsectores tales como el de productores o el de la propia Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas manifestaban su apoyo a las medidas legislativas y, asimismo, su desacuerdo con la huelga.⁴⁶

⁴⁴ *Ibid.* P.35.073, del BOE 11/12/1993

⁴⁵ *El País*, 18/12/1994 p. 31

⁴⁶ Pedro Almodóvar manifestaba su crítica hacia ambos sectores:
“El 80% de las salas de exhibición de este país está en manos de siete familias que no se dedican de manera profesional a este trabajo y siguen actuando como en la época de Franco. Es un sector al que no le interesa ni el cine español ni el cine en general.” Y calificaba las salas españolas de “cochambre y tercermundistas”. En cuanto al sector de la distribución manifestaba la falta de libertad de las películas españolas para poder entrar en los circuitos:
“por que el mercado español no es libre, son los distribuidores de las multinacionales quienes programan el cine en nuestro país y quienes dicen a los exhibidores lo que tienen que hacer y lo que no”
El País 21/12/1993 p. 27

El proyecto de reforma de Alborch fue aprobado en el Congreso de los Diputados, con la abstención del Grupo Popular y el apoyo de CiU y de Izquierda Unida.

Un mes después del conflicto con los subsectores de la distribución y la exhibición, el Ministerio publicaba una nueva subvención al sector de la distribución con una dotación de 150 millones de pesetas, haciéndola coincidir con la convocatoria para las subvenciones a la producción.

En Marzo de 1994 se produjo la dimisión de Juan Miguel Lamet⁴⁷, que había tenido un papel secundario en las nuevas medidas tomadas por el Ministerio, ya que de la reforma de la normativa del cine se encargó desde el primer momento el Subsecretario, Enrique Linde. Se nombró nuevo director del Instituto a Enrique Balmaseda⁴⁸, que ya había ocupado el cargo entre 1990 y 1992, en la etapa de Semprún.

En mayo de 1994 se constituyó el Comité Intersectorial de la Cinematografía, en el que se encontraban los tres subsectores del sector, la producción, la distribución y la exhibición con el objetivo de consensuar sus preferencias con la política cinematográfica del Ministerio en cuatro comisiones de trabajo: La informatización de taquilla, licencias de doblaje, cuota de pantalla y condiciones de contrato con el objetivo de desarrollar la normativa del cine.

Mientras tanto, desde el primer trimestre de 1994 la ley 17/1994 de 8 de junio de Protección y Fomento de la Cinematografía se encontraba en pleno debate parlamentario. El Partido Popular proponía la desaparición de las subvenciones anticipadas y la desaparición de las licencias de doblaje, en un texto alternativo al proyecto del gobierno y el Pleno rechazaba las enmiendas del Grupo Popular con el voto en contra de todos los grupos políticos.

⁴⁷ Real Decreto 401/1994 de 4 marzo del Ministerio de Cultura por el que se cesa el Director del ICAA a Juan Miguel Lamet.

⁴⁸ Real Decreto 402/1994 de 4 de marzo del Ministerio de Cultura por el que se nombra Director General del Organismo Autónomo ICAA a don Enrique Balmaseda.

Días antes de que la nueva ley del cine saliese publicada en el Boletín Oficial del Estado, los sectores llegaban a un acuerdo y anunciaron una nueva etapa de paz que terminaba con la confrontación surgida el mes del diciembre del pasado año del Decreto-Ley. En el acuerdo los exhibidores conseguían su anhelado cambio en las cuotas de pantalla a cambio de la informatización de todas las taquillas en un plazo de dos años, exigencia irrenunciable de los productores y distribuidores.

Los motivos de la nueva Ley:

- La equiparación de la obra cinematográfica de los países de la UE a la obra cinematográfica española y
- La flexibilización de la cuota de pantalla de los exhibidores.
- Adaptación de la cuota de los distribuidores al mercado.

Se establecían nuevas cuotas en la exhibición: un día de exhibición de película comunitaria por cada dos de terceros países (estadounidenses) en versión doblada, en las ciudades de más de 125.000 habitantes. Un día de una comunitaria por cada tres de terceros países en las ciudades con población inferior a 125.000 habitantes.

En cuanto a las cuotas de distribución se bajaban: la primera licencia se obtenía cuando se hubiese logrado 20 millones brutos en taquilla, pero la segunda la cantidad se rebaja hasta los 30 millones de pesetas.

En la disposición derogatoria, quedaba derogado el Real Decreto-ley 19/1993, de 10 de Diciembre de Medidas urgentes para la Cinematografía.

A/ El sector de la Producción:

Con la llegada de Alborch se produjo un cambio en las subvenciones a proyectos, también denominadas anticipadas. Es decir, se cambia el concepto de la ayuda al productor: se pasa del dictamen de la Comisión de Valoración de los proyectos al dato objetivo de la recaudación de taquilla. El gusto y las preferencias del público tuvieron un papel más relevante a la hora de establecer un criterio objetivo para la valoración económica de las subvenciones.

No obstante, en 1994, año en el que todavía estaban en vigor las subvenciones anticipadas, el Ministerio tenía cada vez más dificultad en conformar la Comisión de Valoración⁴⁹, ya que entre los profesionales del sector había más reticencias en formar parte dicha comisión.

Por otro lado, El ICAA tenía que negociar las pretensiones de Convergencia i Unió a la hora de conseguir una cuota en las ayudas sobre proyecto. En febrero de 1994, Alborch y Miquel Roca llegaban a un acuerdo sobre las pretensiones. Los nacionalistas catalanes demandaban una cuota del 30 por ciento de las ayudas totales; sin embargo, el acuerdo no acabó en cifra alguna, ya que según Alborch las ayudas a los proyectos no era cuestión territorizable; no obstante, el sector catalán del cine entraba a formar parte de la Comisión de Valoración.

Otras de las novedades en las primeras subvenciones a la producción que se produjeron en la etapa de Alborch fueron las subvenciones bienales con el objetivo de...

“que las pequeñas empresas de producción se agrupen para constituir entidades fuertes, capaces de competir en el mercado internacional”⁵⁰

Para los presupuestos de 1995, el Ministerio subía el presupuesto hasta 1.100 millones de pesetas más que en el ejercicio anterior y Alborch declaraba en la edición del Festival de San Sebastián de aquel año la supresión de las subvenciones anticipadas al cine, con la excepción de las ayudas anticipadas a directores noveles⁵¹. Hay que destacar que esa

⁴⁹ Agustín Almodóvar, uno de los pocos productores que no se presentaba a la modalidad anticipada, se negaba, a primeros de enero de 1994 a formar parte de la Comisión. Tampoco aceptaba Enrique González Macho, del sector de la exhibición cinematográfica.

⁵⁰ *El País*, 26/1/1994 p. 29

⁵¹ En el mismo Festival de San Sebastián Pilar Miró declaraba que la situación del cine y de la realidad española en 1983 no tenía nada que ver con la de finales de 1994. Así también lo manifestaba el crítico Fernández-Santos: “*Hoy, en los estrechos pasillos del mundo del cine, se ha convertido en un deporte despellejar al viejo decreto Miró: y esto es injusto, porque en su tiempo fue una medida quirúrgica imprescindible para sacar a la producción cinematográfica española del pozo en que la había sumergido la suicida política neoliberal que, en el delicado capítulo del cine, impusieron los ministros de cultura de Adolfo Suárez. Si mala es la situación actual de nuestro cine, mucho peor sería de no haber existido este texto legal. Retrospectivamente, los efectos benéficos de dichos decreto se resumen en dos: se ha mantenido vigente por encima de las varias medidas administrativas que intentaron corregirlo o anularlo; y es indiscutiblemente obra suya que la nueva legislación se apoye en un aparato de creación de filmes que sin aquellas decisión de urgencia no existiría*” *El País*, 20/9/1994 p. 38.

cantidad ya no iba ser dedicada a las ayudas anticipadas por proyecto sino que, a través de con convenio de colaboración con el BEX , el Ministerio subvencionaba los tipos de interés a aquellos productores que no solicitasen las ayudas anticipadas. El Fondo de Garantía tenía una dotación de más 1.500 millones de pesetas.

El Director del ICAA, Enrique Balmaseda justificaba la sustitución de las ayudas por proyecto:

” otro de los aspectos positivos de la nueva normativa del sistema de ayudas es que ha permitido que la mayor parte de la producción cinematográfica española comience a realizarse sin tener que pasar previamente por el filtro de la administración o, si se prefiere por la selección previa de un reducido grupo de notables, por relevante y bien intencionados que sean”⁵²

El cambio de modalidad de las ayudas ministeriales de la producción, hay que contextualizarlo en la aparición de un nuevo escenario en el sector de la producción entre finales de 1994 y 1995. En diciembre de 1994 se llegó a un acuerdo en el que participaba el Ente Radiotelevisión Española. La televisión pública se comprometía a invertir 2.000 millones de pesetas anuales en producciones españolas como derechos de emisión. Según el acuerdo, el Instituto de Crédito Oficial (ICO) adelantaba dicha cantidad a los productores que hubieran firmado de forma individualizada con Televisión Española y, posteriormente, la televisión pública devolvería el dinero pactado dos años después, cuando la película hubiera sido emitida.

Este acuerdo tripartito era una petición demandada por los productores desde 1990, último año en que RTVE invirtió en la compra de derechos de emisión.

A este acuerdo del subsector de la producción con la televisión pública, algo natural en todos los países de la Unión Europea y, algo extraordinario en España, hay que añadir el acuerdo producido en marzo de 1995 con la participación de Antena 3 Televisión, el ICO y los productores (a través de la FAPAE, Federación de productores españoles). En el acuerdo se llegaba a una cifra de 6.000 millones en cuatro años.

⁵² Ministerio de Cultura. Puntos Cardinales... op. Cit. p. 106.

B/ La Distribución

Fue éste el subsector más afectado por las leyes aprobadas en la etapa de Alborch. En 1993 se publicó el Real Decreto Ley 19/1993 de 10 de diciembre, de medidas urgentes para la cinematografía y en 1994 se publicó la Ley 17/1994 de 8 de junio de Protección y Fomento de la Cinematografía, cuya finalidad última era la de lograr una equiparación de la obra cinematográfica de los países miembros de la UE a la obra cinematográfica española, así como la actualización de los instrumentos básicos para la protección y fomento de la cinematografía.

A finales de 1994 comenzaron a apreciarse cambios en el panorama del sector de la producción cinematográfica española. En la edición del Festival de San Sebastián de ese año se conocía la noticia de la creación de Sogepaq y PolyGran España, de una empresa de distribución de cine, del grupo privado de comunicación PRISA, con una inversión en torno a los 6.000 millones de pesetas para un periodo de tres años con el objetivo de potenciar la debilitada presencia de empresas españolas en este subsector, dominado por las multinacionales norteamericanas.

C/ Exhibición:

En esta legislatura continuaron las ayudas del ministerio en la informatización de la taquilla, proceso que se había iniciado en 1991. En 1994 el porcentaje de salas informatizadas era del 60 %⁵³.

Era éste una de las demandas de los subsectores de la producción y distribución. Sin la informatización no era posible mantener las ayudas automáticas ya que los datos de asistencia y recaudación eran susceptibles de ser manipulados. Se pretendía finalizar la legislatura con un total de 700 salas informatizadas, con lo que estimaba que el control de la recaudación llegaba al 80 por ciento.

Por último, conviene destacar que la asistencia al cine comenzaba a subir tras un largo proceso iniciados desde mediados de la década de los setenta, así como el número de salas con una programación estable. De ello también se beneficiaba la exigua cuota del

⁵³ Ministerio de Cultura. Memoria de 1993/1994. op. Cit

películas españolas. En 1995 se conocía el dato de que en ese año el aumento de espectadores de películas españolas había aumentado en 2,5 millones con respecto a 1994⁵⁴.

Cuadro 2 .Evolución del consumo en las salas de cine del número de salas con actividad en la legislatura

	1992	1993	1994
Número de Salas con actividad	1.807	1.791	1.930
Recaudación de las películas en las salas (en millones de pesetas)	36.331	40.579	43.560
Espectadores de la películas en salas (en miles)	83.301	87.704	89.096

Tomado de la Memoria 94/95 del Ministerio de Cultura, op. Cit p., 172

Asimismo, el cambio de tendencia experimentado en la creación de nuevas salas de cine en España, iniciado a primeros de los noventa, era de cuantitativamente mayor que en el resto de los países del entorno europeo y de EEUU:

Cuadro 3. Evolución en el número de pantallas en la legislatura por 100.000 habitantes. Comparación con otros países

	1993	1994	1995	1996
EEUU	10	10	11	11
Francia	7,4	7,5	7,5	7,8
España	4,6	4,9	5,4	6,0
Alemania	4,6	4,7	4,7	5,0
Gran Bretaña	3,3	3,4	3,4	3,7

Tomado de: SGAE. Anuario 1999, op cit.

⁵⁴ *El País* 24/12/1995 p. 28

D/ Conmemoración del primer centenario de la cinematografía.

En esta legislatura se cumplía el centenario del nacimiento del cine. Para la planificación y ejecución de programas relacionados con dicha conmemoración, el ICAA creó la Comisión para tal fin.⁵⁵

La Filmoteca Española, dependiente del ICAA, participó de manera más activa en las celebraciones del centenario. Entre sus proyectos destacaron:

- *-Memoria Audiovisual del Cine Español:* investigación sobre catalogación y localización de testimonios del cine españoles.
- *-Teoría y crítica cinematográfica en España:* Creación de una base de datos sobre prensa cinematográfica española.
- *-Antología Crítica del Cine Español:* Publicación sobre los 300 títulos más importantes de la cinematografía española.
- *-Investigación sobre conservación y uso de los soportes negativos originales de películas españolas:* Estudio sobre el estado real de conservación de los negativos en los laboratorios cinematográficos.

8.3 El Patrimonio

La política en el sector del patrimonio en la etapa de Alborch estuvo ligada al proyecto de consensuar convenios con las comunidades autónomas a medio y largo plazo:

“estamos negociando con las diferentes comunidades autónomas convenios que nos permitan actuar conjuntamente y sumar esfuerzos en un horizonte de veinte años. Somos conscientes de que buscar la rentabilidad electoral o partidista desvirtúa la verdadera naturaleza del patrimonio histórico.”⁵⁶

Al tener las comunidades autónomas las competencias exclusivas en el campo del patrimonio, Alborch quería reforzar el papel coordinador del ministerio. Así, la colaboración se incrementó más allá de las actividades propias de colaboración habituales como la declaración de los bienes culturales o la Gestión de expedientes de

⁵⁵ Orden de 8 de noviembre de 1993 del Ministerio de Cultura por la que se crea la Comisión para la conmemoración del Centenario de la Cinematografía.

⁵⁶ Carmen Alborch. “Conocer el patrimonio Histórico”. *El País*, 30/9/1994 p. 30

exportación, por ejemplo, y se llegaron a acuerdos con algunas comunidades para la colaboración en el asesoramiento técnico del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRCB).⁵⁷

Desde esta línea de trabajo vio la luz el Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble⁵⁸, publicación del Ministerio en 1995 y en la misma línea que el MIOR.

El Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble, realizado en colaboración con las Comunidades Autónomas fue, en primer lugar, un intento de recopilación de los Bienes que integran el Patrimonio inmueble español.

Además del objetivo recopilador, en segundo lugar, la publicación pretendía ser un instrumento para las tomas de decisiones sobre la actuación de las comunidades autónomas, y sobre todo, para las dos instituciones principales en el ámbito del patrimonio:

- -El Consejo del Patrimonio (creado por la Ley del Patrimonio y compuesto por representantes del Ministerio de Cultura y de todas las comunidades autónomas).
- -El ICRCB, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura.

En tercer lugar, a través de la publicación se aspiraba por parte del Ministerio a que el resto de las partes implicadas en las políticas de conservación del patrimonio firmasen

⁵⁷ Resolución de 9 de junio de 1994 de la secretaría General Técnica por la que se da publicidad al convenio de elaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Andalucía para el asesoramiento técnico del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en materia de Patrimonio Histórico Español.

Asimismo, se publicaron, al menos, en la legislatura otros acuerdos de la misma naturaleza con las Comunidades Autónomas de Murcia y Galicia.

⁵⁸ Ministerio de Cultura. *Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble*. Tomo I. Bienes de Interés Cultural. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

En el anexo de la publicación figura un anexo estadístico y gráfico por regiones de los Bienes de Interés Cultural integrados por monumentos, jardines históricos, conjuntos históricos, sitios históricos, zonas arqueológicas y castillos.

Conviene destacar que entre los ratios sobre Bienes de Interés Cultural por Comunidades Autónomas, las que aparecen en los primeros lugares son Baleares, Cataluña y Andalucía con un 23, 17,90 y 15,35 %, respectivamente.

En el ratio: Número de BIC/ superficie (en Km. Cuadrados), la Comunidad de Baleares superaba al resto de comunidades:

Baleares 52,85 BIC/ km. Cuadrado.

Cataluña: 6,46 “ “

Madrid: 5,07 “ “

convenios de colaboración. Bajo este propósito se firmaron los convenios del Plan de Catedrales con las comunidades autónomas y otros convenios genéricos para el resto de los bienes.

Sin embargo, en el terreno político fue este sector uno de los más criticados por el Partido Popular a lo largo de toda la legislatura. En el debate de presupuestos de 1994, calificaba de irrisoria la cifra destinada al patrimonio (cerca de 2.300 millones de pesetas) en comparación de los de la ópera o el cine (casi seis mil y cuatro mil quinientos, respectivamente).

8.3.1 El 1 por ciento cultural

Uno de los temas pendiente de reformar de legislaturas anteriores era esta medida de fomento que se venía aplicando desde la aprobación de la Ley de I Patrimonio en 1985. Ya en la legislatura anterior, Solé Tura reconocía en el Congreso la dificultad de, en primer lugar, articular la política reequilibradora del territorio a través de esta medida por parte del Ministerio con las CCAA y, en segundo, su falta de autonomía que gestionar los ingresos procedentes de la inversiones en obras públicas. Así, pendiente la reforma, Alborch prefirió optar por el esfuerzo en la coordinación con el Ministerio de Obras Públicas en vez de modificar la reglamentación de esta medida de fomento. El convenio entre ambos departamentos del Estado se firmó en noviembre de 1994:

“La vía iniciada de acuerdo u consenso tanto con el Ministerio de Obras Públicas como con las Comunidades Autónomas, es una de las adecuada y la que implica de forma más activa a todas las instituciones, por lo que resulta sumamente eficaz para cumplir los mandatos que ha aprobado el Parlamento. Ello no obsta para que, una vez contrastada la experiencia de la puesta en práctica de los convenios[.]lleve a cabo al reforma del artículo 58 del Reglamento de nuestra Ley de Patrimonio Histórico español, si ello fuera necesario”.⁵⁹

La reforma de dicho artículo no llegó producirse.

Por otro lado, en la legislatura se inició un acuerdo con las instituciones eclesiásticas para destinar parte de esta medida de fomento en la recogida de datos para la inclusión

⁵⁹ Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura. Diario de Sesiones de 31 de mayo de 1995. p.15.306.

en el Inventario General de Bienes Muebles de aquellos bienes que estuvieran en posesión de dichas instituciones, en colaboración con las comunidades autónomas. Las aportaciones fueron a lo largo de 1994 de 40 millones de pesetas y en 1995, la cantidad de 51.144.500 de pesetas.

Las aportaciones del Ministerio de Obras Públicas fueron de 2.588 millones de pesetas para el periodo julio 93/julio 94 y de 3.184.108.744 en el periodo Julio94/95⁶⁰. No se tienen datos de los últimos meses hasta las elecciones en marzo de 1996.

Las principales actuaciones de dichas cantidades correspondieron a la Rehabilitación del Palau de la Música en Barcelona, acondicionamiento de la Torre de Hércules, la Rehabilitación de la Presa de Prosperina en Mérida y la Rehabilitación de los Teatros Bartrima en Reus, Jovellanos en Gijón, Real en Aranjuez, Arnedo de La Rioja, Principal de Mahón y el Teatro del Instituto Cervantes en Tánger (Marruecos).

8.3.2 Los acuerdos de cooperación con la iglesia

En febrero de 1994 tuvo lugar la primera entrevista entre la Ministra y el Presidente de la Conferencia Episcopal, Elías Yanes, para establecer una cooperación entre ambas instituciones con el objetivo de conservar el patrimonio histórico de la Iglesia.

El inventario del patrimonio eclesiástico, previsto en la Ley del Patrimonio Histórico de 1985, tenía un plazo de diez años para su elaboración por parte de la Iglesia; sin embargo en junio de 1995 se prorrogaba por otros diez años más, ya que aún distaba mucho de estar completado, entre otras razones por el inmenso patrimonio e ingente trabajo para inventariar.

El Plan de Catedrales era uno de los proyectos que se encontraban en las agendas de los sucesivos ministros de Cultura, desde Solana hasta Alborch y que, no habían encontrado el consenso ni el presupuesto para acometer la restauración de las catedrales. Algunas de ellas, que presentaban una urgencia de intervención inmediata, habían sido objeto de reforma con la dotación exclusiva de las comunidades autónomas, tal como apuntábamos en el capítulo anterior. En las XV Jornadas Nacionales de

⁶⁰ Ministerio de Cultura. Memoria 93/94 op cit.
Ministerio de Cultura: Memoria 94/95, op. Cit.

Patrimonio Cultural de la Iglesia celebradas en El Escorial en junio de 1994 se criticaba el papel secundario del Ministerio en cuanto a sus presupuestos destinados a las catedrales españolas. En las Jornadas se daban cifras de unos 10.000 millones de pesetas al año para atender las necesidades del conjunto de las catedrales y el presupuesto inicial del Ministerio era de 738 millones de pesetas en el presupuesto de 1995.

A lo largo de la legislatura se sucedieron las distintas publicaciones en el Boletín Oficial del Estado sobre los acuerdos entre el Ministerio y los gobiernos autonómicos en materia de restauración de catedrales.⁶¹

Por otro lado, la entrada en vigor de la Ley de Fundaciones e Incentivos fiscales, (Ley 30/1994) aprobada en esta legislatura supuso también el comienzo de una medida de fomento contemplada en la propia ley, por la que a través de las Leyes de Presupuestos de los sucesivos años el Gobierno podía dar prioridad a aquellos sectores culturales para que las aportaciones privadas de mecenazgo tuvieran un beneficio fiscal. Así, en la Ley de Presupuestos de 1995 se aprobaba que las cantidades aportadas desde particulares y desde el sector privado a las catedrales fueran deducibles del Impuesto de Sociedades y del Impuesto de la Renta de las Personas físicas. A través del Banco Bilbao-Vizcaya (BBV), que aportaba una cantidad de 200 millones de pesetas como fondo inicial, se

⁶¹ Los acuerdos publicados en la legislatura fueron:

- Resolución 10-4-95 de la Secretaría General Técnica por el que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la comunidad de Madrid sobre la conservación de catedrales.
- Resolución 11-4-95 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Extremadura sobre conservación de catedrales.
- Resolución 15-4-96 de la Secretaría General Técnica por el que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Aragón sobre la conservación de catedrales.
- Resolución 16-3-95 de la Secretaría General Técnica por el que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la comunidad de La Rioja sobre la conservación e catedrales.
- Resolución 18-10-95 de la Secretaría General Técnica por el que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Asturias sobre la conservación de catedrales.
- Resolución 19-4-94 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Castilla y León sobre conservación de catedrales.
- Resolución 23/1/95 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Región de Murcia sobre conservación de catedrales.
- Resolución: 26/5/95 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Canarias sobre conservación de catedrales.
- Resolución: 29/5/95 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad Aragón sobre conservación de catedrales-
- Resolución 8-1-95 de la Secretaría General Técnica por la que se publica el convenio de colaboración entre el Ministerio y la Comunidad de Galicia sobre conservación de Catedrales.

difundían y se animaba a través de los medios de comunicación las aportaciones a dicho plan.

No obstante, y a pesar de que en la etapa de Alborch se llegaron a concretar en forma de acuerdos con las comunidades autónomas, el plan de catedrales del Ministerio no pudo tener su desarrollo previsto. Si bien existían consignados en los presupuestos del Ministerio las cantidades al plan, éstas no se llegaron a desembolsar más que parcialmente porque el acuerdo-marco entre el Ministerio y las instituciones episcopales no llegó a firmarse. En una respuesta de la Ministra en el Pleno del Congreso de los Diputados, ésta afirmaba que en 1995 se habían destinado “algo más de 400 millones de pesetas a actuaciones distintas en trece catedrales”⁶², cantidad que difería con la aportada por el Ministerio de la Presidencia, que daba la cifra de 167 millones de pesetas. Las razones que se arguyeron por parte del Ministerio radicaban en la tardanza injustificada de la Iglesia. Así, lo manifestaba el Director General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Jesús Viñuales, pocos días antes de las elecciones en marzo de 1996:

“no hemos firmado con la Conferencia Episcopal el famoso convenio en todo el año”(…) “lo cual complica las formas de gasto, porque sin este acuerdo-marco no es posible actuar si no es en caso de emergencias. Las interventores me han echado para atrás iniciativas porque no estaban amparadas por ningún convenio. Se supone que el 8 de febrero [de 1996] deberíamos haber firmado algo”.⁶³

Por otro lado, la campaña de promoción del mecenazgo de 1995 tampoco había tenido un calado social, a pesar de su promoción. A finales de 1995 la cifra total de aportaciones ascendía a 235 millones, de los que 200 correspondían a la donación inicial de la entidad bancaria. La razón principal, entre otras, de la poca respuesta social estaba, sin duda, en la falta de tradición de la iniciativa privada en España, como en el resto de la Europa continental, en el mecenazgo cultural.

⁶² Congreso de los Diputados. Pleno. Diario de Sesiones del día 29 de noviembre de 1995. p.9.926.

⁶³ *El País* 26/2/1996. p. 35

Por último, La Sentencia del Tribunal Constitución 17/1991 de 31 de enero, sobre la constitucionalidad de la Ley de Patrimonio de 1985, producía una modificación sobre las competencias de las CCAA sobre sus competencias sobre la declaración de los Bienes de Interés Cultural (BIC) y del Inventario. Ello exigió una modificación del RD 111/1986, por lo que se publicó el Real Decreto 64/1994, de 21 de enero.

8.4 Museos y Artes Plásticas

8.4.1 Los Museos estatales

Tres fueron los temas fundamentales con los que la Ministra tuvo que tomar decisiones en el sector. El primero de ellos era el asunto del pago de en la entrada de los museos, que en la etapa de Solé Tura se había dejado aplazado, a pesar de los requerimientos por parte la Comisión Europea de Educación y Cultura del cumplimiento con la no discriminación de los habitantes del resto de los países integrantes de la Unión Europea. El segundo, era el de la situación de los museos estatales, que por falta de presupuesto y de criterios museográficos, culturales y políticos, estaban cerrados o abiertos en pésimas condiciones. El tercero, consistió en el reconocimiento por parte de la ministra de que los museos gestionados por las comunidades autónomas podrían ser transferidos a las comunidades autónomas:

“Se ha llegado un poco a esa conclusión porque las comunidades autónomas precisamente están reclamando desde hace mucho tiempo y todas, la transferencia de aquellos museos que son de titularidad estatal pero cuya gestión corresponde a la comunidad autónoma correspondiente”⁶⁴

El 15 de marzo de 1994 el Tribunal de Luxemburgo hacía pública una sentencia por la que se obligaba al Estado Español a suprimir la discriminación entre los ciudadanos españoles y comunitarios a la hora de pagar la entrada en los museos de titularidad estatal. Unos días después aparecía en el Boletín Oficial del Estado al Real Decreto por el que se modificaba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema

⁶⁴ Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura. Diario de sesiones de 22 de febrero de 1995. p. 13.050.

Español de Museos⁶⁵, para no quebrar el artículo 7 del Tratado de la CEE, que prohibía la discriminación por razón de nacionalidad entre los ciudadanos de sus estados miembros.

El 1 de Julio de 1994 fue la fecha en la que los museos comenzaron a cobrar la entrada, si bien, la nueva medida no tuvo un efecto demasiado negativo en la sociedad. Se estimaba un pago de 400 pesetas⁶⁶. La medida sólo afectaba a los museos de titularidad y gestión estatal. Poco después se publicaban otras medidas compensatorias para ciertos grupos de edad, y un día gratuito por semana⁶⁷. Asimismo, la medida no produjo un incremento en los ingresos de los museos ni tampoco un descenso en el número de visitantes (véase tabla adjunta). Durante el primer año de entrada en vigor de la normativa sobre el pago de entrada, en el Museo del Prado del total de las visitas, un 42 % pagaban la entrada de pago normal, un 8% la reducida y el resto, un 50%, entraba gratuitamente en el Museo⁶⁸. Asimismo, se estimaba que con la nueva medida había provocado un descenso del 6% del total de visitantes en el año siguiente⁶⁹. Únicamente el Museo Thyssen, desde su inauguración en octubre de 1992, había cobrado la entrada. Ello suponía alrededor de un 85%, junto con los ingresos de las tiendas anexas, de la financiación del museo.

⁶⁵ Real Decreto 496/1994 de 17 de marzo del Ministerio de Cultura, por el que se modifica el artículo 22 del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos.

⁶⁶ Orden 28 de junio de 1994, del Ministerio de Cultura por la que se regula la visita pública a los museos de titularidad estatal adscritos al Ministerio de Cultura.

⁶⁷ Orden de 20 de enero de 1995 del Ministerio de Cultura, por la que se desarrolla el régimen de exenciones, precios reducidos, tarjetas anuales de acceso y abonos para la vista de los museos de titularidad estatal adscritos y gestionados por el Ministerio de Cultura.

⁶⁸ Ministerio de Cultura: Memoria 94/95 op. Cit. Pag. 59

⁶⁹ *ibid.*

Cuadro 4. Tabla comparativa de la incidencia de la introducción del pago en la entrada de los museos estatales –Número de visitantes-. (fecha de inicio de cobro de entrada: Julio 94- julio 95)

MUSEO ESTATAL	Visitantes:	Visitantes:	Diferencia
	JUL 93/94	JUL 94/95	
Museo Arqueológico Nacional	227.731	198.353	-29.378
Museo Nacional de Antropología	126.546	86.810.	-39.736
Museo Nacional de Artes Decorativas	28.874	26.899	-1.975
Museo Nacional de Rep. Artísticas	17.025	21.982	+ 4.957
Museo Sorolla	44.323	40.452	-3.871
Museo Romántico	17.214	17.557	+343
Museo Cerralbo	21.004	12.183	-8.821
Museo de América	Cerrado	70.122	-----
Museo Nacional de Arte Romano	186.231	195.119	+8.888
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias	17.051	21.606	+4.555
Museo Nacional de Arqueología Marítima	24.950	19.423	-5.527
Museo y Centro de Investigaciones de Altamira	111.320	101.748	-9.572
Museo Sefardí	197.119	243.629	+46.510
Museo Casa del Greco	241.392	227.325	-14.067
Museo Nacional de Escultura	76.670	73.798	-2.872
Museo Casa de Cervantes	30.370	29.377	-993

Fuente: Ministerio de Cultura. Memorias 93/94 y 94/95 op. Cit.

Uno de los proyectos de unificación de la gestión de los museos, que se llevaron a cabo, en cumplimiento con lo establecido en el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, fue la “Comisión de Normalización Documental de los Museos estatales con el objetivo de desarrollar el proyecto de normalización documental con base informática en los museos. La primera reunión de la comisión tuvo lugar el 2 de noviembre de 1994.

Hay que reseñar que en esta legislatura se produjo la inauguración del Museo de América (12 de octubre de 1994), tras trece años de cierre, indicadores de la insuficiente dotación económica de los presupuestos del Ministerio y una ausencia de planificación

en las reformas y planes directores de este importante museo. En su inauguración, en octubre de 1994 –pero prevista en el otoño de 1992 como uno de los actos principales del V Centenario- se expusieron unas 2.500 piezas, un 10% de sus fondos, relativos a toda la historia y prehistoria americana.

Asimismo, en enero de 1995 se anunciaba por parte del Ministerio el proyecto de un nuevo museo en la Cueva de Altamira, a cargo del arquitecto Juan Navarro Baldeweg. El Ministerio había dedicado seis millones de pesetas a la elaboración de un estudio integral con el objetivo de solucionar de los problemas de conservación de la Cueva del Altamira y su entorno. Se trataba de un proyecto a largo plazo, entre los que incluía la construcción de una réplica de la cueva.

Otros, tales como el Museo Nacional de Antropología siguió pendiente de una decisión sobre su futuro. En junio de 1995 se decidía su nueva ubicación en las antiguas instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

En cuanto al presupuesto destinado al conjunto de los museos estatales, hay que señalar que en esta legislatura no sólo se produjo un aumento en sus presupuestos sino que, como consecuencia de la reducción de los presupuestos, los museos estatales será uno de los programas más castigados. Asimismo, la labor de fomento del ministerio con otros museos, integrantes del Sistema Español no sufría variaciones. En 1994 las subvenciones para el sistema eran de 200 millones de pesetas; Los museos que recibían las mayores cantidades en dicho ejercicio eran la Real Academia de Artes de San Fernando y el Museo de Bellas Artes de Asturias con 30 millones para cada institución.

Asimismo, en una publicación del Ministerio⁷⁰ se reconocía la perversión del Sistema Español de Museos, ya que este organismo coordinador, había funcionado sólo como mero gestor de pequeñas subvenciones entre los museos adheridos y no como un dispositivo de cooperación y coordinación técnica e informativa de los museos estatales y los adheridos por convenio.

⁷⁰ Ministerio de Cultura. MIOR, op. Cit. pag. 41.

Otros 200 millones de pesetas fueron destinados en el mismo ejercicio de 1994 para la segunda fase de la rehabilitación del Museo Nacional de Arte de Cataluña⁷¹. La primera fase de la rehabilitación se había firmado en la etapa de Semprún.

8.4.2 La crisis de los museos de arte contemporáneo

La crisis económica y de los mercados internacionales del arte, el decremento de los presupuestos de las administraciones públicas, constituían factores negativos para el sector, ya que constreñían el desarrollo de los proyectos de museos y las jóvenes infraestructuras museísticas de arte contemporáneas en España.

En esta legislatura tuvo lugar la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, un largo proyecto en el que no intervenía con ningún apoyo financiero el Ministerio de Cultura. En la primavera de 1995 se abrió al público el edificio vacío – diseñado por Richard Meier-. Hasta el año siguiente no se terminó de diseñar el proyecto museográfico, característica común de los museos contemporáneos españoles inaugurados desde los años ochenta: El CAAM de las Islas Canarias, el Museo Reina Sofía, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela etc. La excepción de este panorama era el IVAM de Valencia.⁷²

8.4.3 El Museo del Prado

En menos de tres años de legislatura, se sucedieron tres directores de esta institución cultural. A los tres meses de iniciarse la legislatura Felipe Garín dimitía al no contar con la confianza de la nueva ministra; la aparición de unas goteras en una de las salas

⁷¹ Resolución de 16 de enero de 1995, de la Secretaría General Técnica, [del Ministerio de Cultura] por la que se da publicidad al Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura, la Generalidad de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona, para la financiación de las obras de rehabilitación de las obras del Palacio Nacional como sede del Museu Nacional d'Art de Catalunya, correspondientes a la finalización del vestíbulo y la instalación del Arte Románico (primera parte de la Segunda Fase).

⁷² El Museo Gallego de Arte Contemporáneo abrió sus puertas en Santiago de Compostela el 15 de octubre de 1993, sin proyecto, ni director ni fondos. Posteriormente permanecía cerrado un año a la espera de que la Administración Gallega nombrase a un equipo directivo. En Noviembre de 1994 se volvió a reinaugurar. La mayoría de los nuevos museos de arte contemporáneos españoles se desarrollaba en virtud de la arquitectura del edificio en vez de un proyecto o plan director. (primero se construye el edificio, luego se define el proyecto). El CAAM, inaugurado en la anterior legislatura, cerraba durante cuatro meses en 1993 por su deuda acumulada.

Por último el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo sufría un considerable retraso tanto en su proyecto como en la remodelación de la Ataranzas, en la ribera del Guadalquivir.

importantes del museo parece que fue uno de los desencadenantes de la dimisión. A los pocos días fue nombrado el crítico y experto en arte, Francisco Calvo Serraller⁷³. Doscientos días se mantuvo en el cargo el nuevo director⁷⁴. Su marcha era reprobada por el entonces Presidente del Patronato del Museo, José Antonio Fernández Ordoñez: “Hubiera sido el gran director que el museo necesitaba. A pesar de su brevedad en el cargo, ya se había convertido en esa figura”⁷⁵. En lo relativo a las causas de la dimisión, el Presidente manifestaba el poco respaldo político.

Fue sustituido por José María Luzón Nogue⁷⁶, que ya había sido Director General de Bellas Artes y Museos en la etapa de Solé Tura. Luzón fue nombrado tras la negativa a la propuesta de Alborch al ex – Director del Reina Sofía, Tomás Llorens. Con el nuevo director se anunciaba desde el Ministerio el concurso de Internacional para el cambio de las cubiertas del museo, con el objetivo de garantizar la eliminación de las goteras que habían aparecido meses antes en el museo y vió la luz la redacción de un plan de necesidades del Museo:

“El informe que hoy les presento [...] considero que es un esfuerzo razonado y coherente, a partir del cual podemos afirmar que el Museo del Prado cuenta hoy con un diagnóstico preciso y unánime de lo que ha de ser el horizonte de trabajo de los próximos años”⁷⁷.

En el otoño de 1994 el Presidente de Gobierno, Felipe González, intervenía en uno de los Plenos del Patronato del Museo. También se consideraba necesario por parte del órgano rector del museo tener la palabra del presidente para acabar con el tema pendiente de la ampliación de espacios para el museo. En el pleno se acordó que el edificio que albergaba al Museo del Ejército, con el compromiso del Presidente del Gobierno, pasaría a las nuevas dependencias del Prado. También se trataron los otros

⁷³ Real Decreto 1869/1993 de 22 de octubre del Ministerio de Cultura por el que se nombra Director del Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado a Don Francisco Calvo Serraller.

⁷⁴ Real Decreto 1065 /1994 de 20 de mayo, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese a Don Francisco Calvo Serraller como director del Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado.

⁷⁵ *El País*, 15/5/1994. p. 34.

⁷⁶ Real Decreto 1066/1994 de 20 de mayo del Ministerio de Cultura por el que se nombra Director del Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado a don José María Luzón Nogue.

⁷⁷ Comisión de Educación y Cultura. Congreso de los Diputados. Diario de sesiones de 21 de junio de 1994. p. 7.365.

temas candentes del futuro del museo: la reparación de las cubiertas, la nueva ordenación de las colecciones estatales entre el Prado y el Reina Sofía y el Concurso Internacional de ideas para la ampliación.

En Marzo de 1995 se convocaba el concurso a través del Boletín Oficial del Estado⁷⁸. En la orden ministerial se otorgaban las bases arquitectónicas de las que debían de partir los proyectos a concurso:

“se trata, por una parte, de incrementar la superficie destinada a la exposición permanente de la mayor parte de las obras custodiadas en el museo, dotándole de los servicios necesarios, mediante la integración racional en un conjunto armónico de los edificios del actual Museo con los del Casón del Buen Retiro y el que ocupa el Museo del Ejército y con los dos edificios de nueva planta, uno en el solar colindante con el actual Museo Nacional del Prado y otro en el solar existente en el Claustro de la Iglesia de los Jerónimos, analizando los enlaces y comunicaciones entre ellos.”

De otra parte, se pretende conseguir la ubicación conveniente de servicios de trascendental importancia, como son, entre otros, los de restauración, conservación, laboratorios, bibliotecas y administración⁷⁹.

Al concurso se presentaron 1.600 arquitectos, que realizaron su inscripción para la reforma del Museo. Alborch presentaba el 26 de junio de 1995 los datos del concurso junto con el proyecto de reforma de la cubiertas del edificio, de los arquitectos Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga. Las cubiertas del museo volvían a ser de plomo, con el objetivo de recuperar la geometría diseñada por Juan de Villanueva a finales del siglo XVIII. Con las inminentes obras, el museo debía ser cerrado, hasta 1997, al público en cinco fases. La legislatura terminó no habiéndose resuelto el asunto de la ampliación del museo y, con el gobierno del Partido Popular, el concurso quedó desierto.

En lo relativo a la reordenación de las colecciones estatales entre el Museo del Prado y el Reina Sofía, se produjo una decisión por parte de la comisión constituida para el estudio de la reordenación⁸⁰. En el Real Decreto de constitución del Museo Nacional Reina Sofía se establecía que las obras pertenecientes al siglo XX podrían ser

⁷⁸ Orden de 15 de marzo de 1995 del Ministerio de Cultura por la que se convoca el Concurso Internacional de ideas y estudios previos para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado.

⁷⁹ *Ibid.* P. 8.655 (publicado en el BOE del sábado 18 de marzo de 1995)

⁸⁰ Real Decreto 410/1995 de 17 de marzo, del Ministerio de Cultura, sobre reordenación de las colecciones estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional “CARS”

depositadas en el Reina Sofía, previo acuerdo de ambas instituciones y a propuesta del Ministerio de Cultura. En decreto se tomaba la referencia de la fecha del nacimiento del pintor Pablo Picasso como criterio objetivo para determinar la ubicación de la obra anterior y posterior al Museo Nacional del Prado y al Museo Nacional Reina Sofía, respectivamente. Así se asignaban al Museo del Prado las obras de los artistas nacidos antes de 1881 y al CARS, los posteriores.

Por último, en el último año de la legislatura comenzó la informatización del Museo, dentro del Plan de Adecuación a las Tecnologías de la Información y las Comunicación del Museo Nacional del Prado (ATICO).

8.4.4. El Museo Thyssen-Bornemisza

La legislatura se inició con el pago por parte del Estado del total de la colección el día 3 de agosto de 1993 los 42.277 millones de pesetas, que posteriormente irían siendo cargados a los sucesivos ejercicios presupuestarios a partir de 1994.

El 20 de septiembre de 1993 abrió al público la sede del museo en Barcelona, en el Monasterio de Pedralbes. La colección constaba de 78 piezas, 70 pinturas y 8 esculturas. La colección del Museo de Barcelona se centraba en la pintura italiana, desde los primitivos hasta el barroco tardío veneciano y respondía a un concepto diferente de la de Madrid, ya que el monasterio era históricamente uno de los enclaves más importantes del turismo de la ciudad de Barcelona.

Por otro lado, en el primer aniversario de la inauguración de la sede de Madrid, se daba a conocer el impacto social del Museo en Madrid: 685.000 personas habían visitado el museo, y era el tercero más frecuentado tras el Prado y el Reina Sofía. En cuanto a los datos económicos, el gerente del Museo, Julián León⁸¹, daba la cifra de un 85% de la

⁸¹ *El País*, 14/10/1993. p. 31

financiación del presupuesto anual del museo a través de los ingresos propios del museo.

8.4.5 El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Los presupuestos del museo se resentían de los tiempos de crisis y ajuste. Para 1994 el presupuesto del museo era de los más bajos de la corta historia del museo.

Aunque se rumoreaba que era éste uno de los puestos en los que se sabía que iba a haber cambios con la llegada de Alborch, María Corral estuvo en el cargo más de un año, ya que según manifestaba la Ministra tuvo dificultades para encontrar su sustitución. El 16 de septiembre de 1994 Alborch destituía a la directora del museo alegando falta de confianza⁸² en la dirección y, a su vez, aducía la necesidad de dar un cambio radical al museo, en virtud de dos objetivos fundamentales: una mayor presencia de arte español y más producción propia.

Por su parte, María Corral declaraba que le habían hecho “luz de gas durante quince meses”⁸³. Uno de sus principales logros a lo largo de la gestión había sido el de sustituir “una estructura piramidal por unos departamentos muy fuertes y autónomos”.⁸⁴

La decisión tomada por la Ministra motivó las dimisiones inmediatas en el Patronato del Reina Sofía: Satrustegui –ex subsecretario de Cultura-, Solá-Morales, vocales por designación del propio Ministerio de Cultura dimitían de sus cargos de patronos y el propio Presidente del Patronato, José Lladó. Éste último fue sustituido dos meses después por el historiador y crítico de arte, Valeriano Bozal.

Otra de las reformas que quería llevar a cabo Alborch en el museo fue la de la reforma del estatuto del Museo⁸⁵, constituido en Organismo Autónomo en la Ley de Presupuestos

⁸² Real Decreto 1884/1994 de 16 de septiembre, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de doña María Corral López Doriga, como Directora del Museo Nacional “Centro de Arte Reina Sofía”.

⁸³ *El País* 18/9/1994, p. 30

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ La reforma del museo venía dada por la necesidad de reformular los objetivos del museo. José Guirao, director tras el cese de María Corral, enunciaba las funciones del Museo Nacional:
“El MNCARS requiere, tras las distintas etapas vividas desde su creación, una definición clara de sus funciones y objetivos en la línea:

de 1990 y en el Real Decreto 535/87. La reforma se puso en marcha en el primer semestre de 1995 pero no pudo llevarse a cabo por el adelanto de las elecciones, que truncó el objetivo de la ministra.

En el proyecto se pretendía recoger las deficiencias que había encontrado el Tribunal de Cuentas en la gestión del museo en su informe fiscal de 1992. Entre otras, el informe detallaba recuentos deficientes de los fondos artísticos, depósitos en instituciones que habían cambiado de nombre, registros duplicados de obras, obras desaparecidas o en paradero desconocido. Ello motivó, además de la crítica sobre el presupuesto “elevado” del museo y de la destitución de María Corral, las constantes críticas del Partido Popular en el Parlamento a esta institución.

A inicios de 1995 ya se sabía que al CARS iban a trasladarse alrededor de 500 cuadros, pertenecientes a una treintena de artistas, que provenían del Museo del Prado. Como mencionábamos en el epígrafe correspondiente al Museo del Prado de este capítulo, una comisión de expertos decidió una nueva reordenación de las colecciones estatales, tomando como referencia la fecha de nacimiento de Picasso. Así, el impresionismo de Sorolla se convertía en el colofón de la colección del Prado y el informalismo de Tàpies en el del CARS.

Además de la reorganización de la colección, la ministra anunciaba en el Congreso de los Diputados la potenciación del programa de investigación: “esta función ha sido poco desarrollada hasta la actualidad en el Museo y en este año se prevén desarrollar dos líneas de actuación en este campo”.⁸⁶

*-Perfilar su personalidad como Museo destacando las funciones básicas de éste como son la conservación de sus fondos, y la investigación y la difusión de los contenidos propios.
-Subrayar la dimensión Nacional del Museo tanto en relación al objeto de su colección como en el capítulo de la extensión de sus servicios dentro del Estado, potenciando la relación con otros centros e instituciones de todo el territorio nacional.
-Potenciar la dimensión internacional del Museo y su responsabilidad en la difusión de sus contenidos propios en el ámbito internacional, intensificando su relación con otros importantes centros de formación, investigación y difusión del arte contemporáneo en el mundo.”*

En Ministerio de Cultura. *Puntos cardinales*, op. Cit., p. 172.

⁸⁶ Congreso de los Diputados. Comisión de Educación y Cultura. Diario de Sesiones de 22 de febrero de 1995. p.13.043.

La primera de ellas consistía en el plan de inventario y catalogación y la segunda, en la edición de una revista científica.

En lo relativo a las adquisiciones hay que destacar las gestiones realizadas en los últimos meses de la legislatura para la compra de seis cuadros de Picasso. En Febrero de 1996 se confirmaba la compra de seis cuadros a los herederos del pintor, con la colaboración financiera del ICO y de la Caja de Ahorros Caja de Madrid.

8.4.6 La crisis en las Artes Plásticas

Además del traslado de la Subdirección General de Archivos a la Dirección General del Libro y Biblioteca, se produjo en la legislatura la introducción de un Consejo Asesor de Exposiciones⁸⁷, con el doble objetivo de, por un lado, dotar al Centro Nacional de Exposiciones y al Director General de Bellas Artes de un órgano consultivo y, por otro, de coordinar la programación anual de exposiciones del Ministerio. El Consejo no estaba integrado por personalidades o profesionales de las artes plásticas ajenas al Ministerio sino que se conformaba con los responsables de los Museos Nacionales, el propio Director General de Bellas Artes, el Director de la Biblioteca Nacional, entre otros cargos ministeriales. Quizá no era ésta la reforma que necesitaba el Centro Nacional de Exposiciones, cada vez más menguado de presupuesto, con una menor calidad en las producciones propia desde la marcha en 1989 de la directora Carmen Giménez.

Por parte de los agentes y operadores del sector de las artes plásticas, dos demandas hacía la política del Ministerio se produjeron en la legislatura, relativas a la deficiente aplicación de los derechos de autor en los artistas plásticos y la reducción del IVA por parte de las galerías de arte.

A través de la VEGAP (Visual entidad de Gestión de Artistas Plásticos) se denunciaba la diferencia de recaudación por derechos de autor en España en comparación de algunos

⁸⁷ Orden de 24 de febrero de 1995, del Ministerio de Cultura por la que se crea el Consejo Asesor de Exposiciones.

países de la Unión Europea. Según cifras de la asociación en 1992 en España se recaudaban 100 millones de pesetas, cifra muy inferior a la de otros países en el mismo periodo tales como Alemania o Francia, con 2.300 millones y 4.000 millones de pesetas, respectivamente.⁸⁸

En cuanto a la petición de los galeristas de una bajada del tipo del IVA aplicado al arte, se trataba de una demanda de la Asociación Nacional Profesional de Galerías de Arte, formada en la legislatura anterior tras su éxito reivindicativo en la Ley del Impuesto de Patrimonio, y apoyada por una campaña internacional europea del resto de los agentes del sector. Asimismo, abogaban por una reforma de la Ley del Patrimonio menos restrictiva en lo referente al Inventario de Bienes Culturales ya que producía que, una vez inscritas las obras en el inventario era más complicado la compra-venta. También reclamaban que se reconociese de alguna manera su papel intermediario en la promoción de los artistas jóvenes y el público. En la esta legislatura los galeristas tuvieron un mayor diálogo con el Ministerio. La actividad profesional anterior de la ministra –al frente de una galería en Valencia- era la causa del mayor protagonismo del sector. No obstante, la demanda de rebaja del impuesto no era algo que correspondiese directamente al Ministerio de Cultura.

8.5 Artes Escénicas

8.5.1 Teatro

Juan Francisco Marco fue el Director, en comparación con el resto de Directores de Organismos Autónomos o Directores Generales que más permaneció en el cargo en la etapa de Alborch. Su renuncia a la dirección del INAEM se produjo en la primavera del año 1995 para presentarse en la lista electoral del municipio de Hospitalet (Barcelona).⁸⁹

Su gestión se caracterizó por su dejación, a la hora de resolver asuntos importantes de las Unidades de Producción del INAEM.

⁸⁹ Real Decreto 662/1995 de 21 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se dispone el cese de Juan Francisco Marco Conchillo como Director General del Organismo Autónomo Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

En la legislatura se produjo la renovación de las Unidades de Producción de los Teatros Nacionales⁹⁰; la reforma que se trató de llevar a cabo desde que llegó a la dirección del INAEM Adolfo Marsillach y que se había dejado aplazada. José Carlos Plaza, segundo Director del Centro Dramático Nacional de la etapa socialista, tras la marcha de Pasqual, abandonaba la Dirección y, asimismo, desaparecía el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, encomendado a Guillermo Heras desde su inicio⁹¹. Según la orden ministerial, el Centro Dramático Nacional tenía como funciones específicas –fruto de la fundición de las anteriores del CDN y del CNNTE-:

- “La atención a la dramaturgia actual española.
- El Desarrollo de la creación, atendiendo especialmente al fomento de nuevas formas y lenguajes escénicos y coreográficos.
- La difusión del repertorio teatral español y universal, preferentemente de la segunda mitad del siglo XIX y del siglo XX, en todo el territorio nacional y en el extranjero.
- El Fomento de cooperación con otras unidades o centros teatrales similares, así como la realización de programas complementarios para mejorar la actividad teatral.”⁹²

Los cambios en ambas Unidades de Producción eran valorados de forma distinta por el crítico Haro Tecglen:

“El Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas no ha tenido público. Salvo contadas ocasiones ha sido un teatro que no hay podido contar con un espectador establecido. En el María Guerrero [sede del Centro Dramático Nacional] el público ha encontrado muchas veces un gran teatro y ha acudido a él”⁹³

La crítica a la gestión de el que había sido Director del CNNTE desde su creación, hasta su desaparición, Guillermo Heras, se reproducía por el crítico teatral cuando el Ministerio le otorgaba el Premio Nacional de Teatro en 1994:

⁹⁰ La renovación del funcionamiento Centro Dramático Nacional y de la Orquesta Nacional de España eran necesarias y se habían tratado de acometer en legislaturas anteriores. Para su reforma el Ministerio público un Real Decreto para autorizar a la Ministra de aprobar las reformas: Real Decreto 1301/1995 de 21 de julio, del Ministerio de Cultura, por el que se deroga el Real Decreto 2102/1982, de 30 de julio, que aprobó el Reglamento de la Orquesta Nacional de España y por que se autoriza a la Ministra de Cultura para aprobar las normas de organización y funcionamiento de la Orquesta Nacional de España y para modificar los centros y unidades del INAEM

⁹¹ Orden de 20 de septiembre de 1995, del Ministerio de Cultura, por la que se modifican las Unidades de Producción del INAEM

⁹² Orden de 20 de septiembre de 1995, doc. Cit. Boletín Oficial del Estado del 2 de octubre de 1995. p. 29.025.

⁹³ *El País*, 2/3/1994. P. 29

“Guillermo Heras ha dirigido la Sala Olimpia sin romperla ni mancharla, sin despertar interés por nadie; completamente vacía muchas veces, salvo cuando han llegado a ella verdaderos grupos atractivos por sí mismos”⁹⁴

Mientras José Carlos Plaza abandonaba en el verano de 1994, Guillermo Heras permanecía en el Ministerio, ahora como director del programa de Danza, dentro de la Subdirección de Música y Danza con el encargo por parte de Marco de poner en marcha un proyecto de un Centro Coreográfico y Nacional y un Plan Nacional de la Danza, del que haremos referencia en el epígrafe siguiente.

La propuesta de gestión y dirección del Centro Dramático Nacional de J. F. Marco fue el de dejar vacante el puesto de Director, y así se inició la temporada de 1994. Alborch nombraba en septiembre a una especie de Consejo del Centro Dramático formado por Pasqual, Del Amo y Vera, con Amaya de Miguel como Directora gerente que duró unos meses en el cargo, ya que fue nombrada en noviembre nueva Directora del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, sustituyendo a Juan Pedro Aguilar. Aunque en un principio se manifestó por cambiar el nombre del Centro Dramático Nacional por el del Centro Español de Teatro, ello no se llevó a cabo. Por otro lado, los cargos del Consejo no fueron nombrados en el Boletín Oficial del Estado, porque tenían una función de asesoramiento.

Así, el CDN en los últimos años del periodo socialista tuvo una de sus mayores crisis de su historia, al carecer de un planteamiento de renovación, una vez que cesó en la dirección José Carlos Plaza⁹⁵.

⁹⁴ *El País*, 24/11/1994 p. 34

⁹⁵ José Monleón hacía mención a esta crisis:

“La gran historia del teatro del siglo XX está escrita en buena medida a partir de directores con talento que consiguieron trabajar durante años con un grupos de actores, creando un estilo, trazando una líneas de repertorio coherente[....]”

El concepto del CDN, como servicio al teatro del país, incluye entre sus muchas actividades, como elemento aglutinador, la existencia de una Compañía estable, con una dirección estable, destinada a reflejar en primer término la personalidad y el discurso de ese Centro.

[...] así estaban las cosas y cuando parecía razonable alguna reforma encaminada a la creación de actividades que estimularan la participación del conjunto del teatro español, el entonces director del INAEM, Juan Francisco Marco, planteó un cambio radical cuya mayor expresión era la eliminación del concepto de Compañía Nacional[....]se sustituía la figura del director de la Compañía Nacional por la de un gestor destinado a programar las distintas producciones ajenas que debían presentarse en ese teatro [....] El CDN se desdibujó en un año”.

José Monleón: “A vueltas con el Centro Dramático Nacional” . En *Primer acto* nº 260 Septiembre-October, 1995.pp 3-6

En la primavera de 1995 Elena Posa, hasta el momento Directora del Festival de Teatro Grec de Barcelona, sustituía a Juan Francisco Marco, al frente del INAEM⁹⁶. Su nombramiento causó sorpresa entre los agentes de las artes escénicas, salvo en Barcelona, nadie tenía referencias de su labor profesional. La decisión respondía a la crisis del INAEM en la legislatura.

8.5.1.1. Los planes de inversiones en Teatros

En la etapa del Alborch continuaron las inversiones a los teatros desde distintos planes:

En el Plan de Rehabilitación de Teatros del Ministerio de Obras Públicas:

Se inauguraron los teatros: Lope de Ayala, de Badajoz, Teatro Nuevo de Ciudad Rodrigo (Salamanca), Teatro principal de Palencia, Teatro de Jovellanos (Gijón), Teatro Rosalía de Castro (La Coruña).

Se destinó presupuesto para su rehabilitación: Teatro Apolo de Almería, Teatro Cirvianum de Torelló (Barcelona), Teatro-Circo de Orihuela (Alicante), Teatro Municipal de Girona, Teatro Principal de Palencia, Teatro López de Ayala (Badajoz), Teatro Principal de Valls (Tarragona).

Asimismo, se inició un plan específico para los teatros de Madrid, ya que la situación de los recintos escénicos de la capital presentaban un estado de abandono y de ausencia de inversiones tanto en lo referente a las salas como en la infraestructura escénica. Con esta intención se firmó un convenio entre el Ministerio, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid⁹⁷ con el objetivo de frenar la progresiva descapitalización que venía sufriendo el sector en la capital.

⁹⁶ Real Decreto 710/1995 de 28 de abril, del Ministerio de Cultura, por el que se nombra Directora General del INAEM a doña Elena Posa Farrás.

⁹⁷ Resolución de 6 de mayo de 1994 de la Secretaría General Técnica por la que se da publicidad al Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura, la Comunidad de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid para la creación del Consorcio del Plan de Rehabilitación y equipamiento de teatros de Madrid, a desarrollar entre 1994 y 1998.

En el convenio, las tres entidades públicas financiaban en un tercio los gastos e inversiones a realizar. Posteriormente se desarrolló el convenio en la convocatoria de ayudas con dos tipos de subvenciones⁹⁸:

- -Subvenciones para hacer frente a intereses devengados de préstamos solicitados al amparo del Convenio.
- -Subvenciones directas a proyectos y presupuestos presentados por los particulares.

El capítulo de inversiones a teatros en esta legislatura se completaba con el acuerdo con el Ministerio de Obras Públicas, la Comunidad de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y la Diputación de Barcelona para la rehabilitación del edificio del Palau de la Agricultura, cedido por el Ayuntamiento a la Fundación Teatre Lliure-Teatre Public, como sede del Teatre Lliure.⁹⁹

Por último, hay que señalar la polémica en la concesión de los Premios Nacionales de Teatro, en la edición de 1994. El Ministerio otorgaba el Premio Nacional de Teatro a la compañía Els Joglars y a Guillermo Heras. La compañía catalana, a través de su director Albert Boadella, rechazaba el premio porque entendía que “llegaba demasiado tarde”¹⁰⁰ y se negaban a compartirlo con el Director de Escena, Guillermo Heras ex –director de la Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Tras la polémica el Ministerio anunciaba una reforma en los Premios Nacionales, tras el rechazo de Els Joglars y las acusaciones por parte de la oposición política de la politización de los premiados.

⁹⁸ Resolución de 25 de enero de 1995 del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por la que se hace público el acuerdo de la Junta de gobierno del Consorcio par la Rehabilitación de Teatros de Madrid de 21 de diciembre de 1994, por el que se aprueban las normas que regulan la convocatoria de ayudas para la rehabilitación de teatros.

⁹⁹ Resolución de 1 de febrero de 1995 de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al Convenio de Colaboración entre el Ministerio de Cultura, el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio ambiente, la Comunidad Autónoma de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona, la Diputación provincial de Barcelona y la Fundación Teatre Lliure-Teatre Public de Barcelona, para la rehabilitación y equipamiento del Palau de la Agricultura de Barcelona como sede de Actividades de la Fundación “Teatre Lliure- Teatre Public “ de Barcelona.

¹⁰⁰ *El País*, 24/11/1994 p. 34

8.5.2 Música

8.5.2.1 Plan Nacional de Auditorios:

El Plan Nacional de Auditorios, iniciado desde la primera legislatura socialista, continuaba con las siguientes inversiones en la legislatura:

Cuadro 5. . Inversiones del Plan Nacional de Auditorios en la etapa de Alborch*

Auditorio/Sala de concierto	Inversión 1994 pts	Inversión 1995 pts
Auditorio de Barcelona	470.000.000	500.000.000
Auditorio de Murcia	250.000.000	264.000.000
Palau de la Música Catalana	100.000.000	142.120.000
Auditorio de Cuenca	211.640.000	16.000.000
Auditorio de Lérida	40.200.000	200.000.000
Auditorio de Las Palmas	100.000.000	248.000.000
Auditorio de San Sebastián		83.500.000
Auditorio de Tortosa		29.500.000
Total	1.291.340.000	1.483.120.000

Elaboración propia.

Fuente: Memorias del Ministerio de Cultura 93/94 y 94/95 op. cit

Al final de la legislatura, el panorama de la inversión del ministerio en el Plan Nacional de Auditorios de nueva planta (además de la rehabilitación del Palau de la Música en Barcelona) quedaba configurado del siguiente modo:

Cuadro 6. Balance del Plan Nacional de los Auditorios del Plan Nacional al final del periodo socialista

Auditorio /Sala de Concierto	Situación
Auditorio de Valencia	Inaugurado
Auditorio de Madrid	Inaugurado
Auditorio de Cuenca	Inaugurado
Auditorio de Santiago	Inaugurado
Auditorio de Sevilla	Inaugurado
Auditorio de Santander	Inaugurado
Auditorio de Murcia	Inaugurado
Auditorio de Lleida	Inaugurado
Palau de la Música (Barna.)	En Rehabilitación
Auditorio de Barcelona	En Construcción
Auditorio de Las Palmas	En Construcción
Auditorio de San Sebastián	En Construcción

Elaboración propia.

Fuente: Memoria del Ministerio de Cultura 94/95 op. Cit.

8.5.2.2 El Incendio y reconstrucción del Liceo de Barcelona

El 31 de enero de 1994 se incendiaba el Teatro Liceo de Barcelona, como consecuencia de un descuido en una de las actividades propias del teatro. La reforma del Teatro que desde hacía algunos años se estaba planificando y contaba con un proyecto de ampliación y reforma. Se habían iniciado los primeros contactos con los propietarios de los edificios colindantes para llegar a un acuerdo sobre su expropiación.

La reconstrucción del Liceo de Barcelona fue el contraejemplo de la reforma del Teatro Real, por la rapidez, la celeridad, el impacto social y cultural que tuvo el incendio y la inminente reforma.

Una de las condiciones previas para el comienzo de las obras de reconstrucción pasaba, en primer lugar, en el acuerdo por parte de los propietarios del Liceo de la cesión de su titularidad al consorcio de entidades públicas que lo venían financiando: el Ministerio, la Generalidad de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y la Diputación de Barcelona. El 7 de abril los propietarios- cerca de 600- acordaban la cesión de la titularidad.

En noviembre del mismo año ya se daba la cifra de 9.631.138.587 de pesetas para la reconstrucción del Teatro Lírico, una vez creada la Fundación del Liceo. Al año de su incendio se daba la cifra de 4.800 millones –el 50% del total de la reconstrucción— aportados por empresas privadas. A través de un convenio, con una periodicidad de diez años, se establecía que cada una de las empresas patrocinadoras aportaría veinte millones de pesetas con contraprestaciones por parte del teatro de la cesión de un día por año a cada empresa, entre otras. Asimismo, se daba a conocer el convenio entre las administraciones públicas que lo financiaban.¹⁰¹ En el presupuesto de la reconstrucción no se consignaban las cantidades que podrían dedicarse a las expropiaciones.

¹⁰¹ *Resolución de 20 de enero de 1995 de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al Convenio de Colaboración entre el Ministerio de Cultura, la comunidad Autónoma de Cataluña, la Diputación provincial de Barcelona y el Ayuntamiento de Barcelona para la financiación de la reconstrucción del Gran Teatro del Liceo.*

Las Administraciones consorciadas se comprometían a través del convenio a alcanzar la cantidad de 2.594 millones en los ejercicios presupuestarios de 1995, 1996 y 1997. La distribución de estas cantidades seguía las aportaciones que se venían dando en el consorcio: El Ministerio de Cultura aportaba el 37,5 %, la Generalidad, el 32,5%, el Ayuntamiento de Barcelona el 20% y la Diputación de Barcelona el 10%.

En el convenio se destinaban los recursos necesarios para poder financiar las expropiaciones necesarias a través de las explotaciones comerciales de los bajos del teatro, las aportaciones del sector privado y la operación de préstamo de la Caixa de Pensiones de Barcelona por un valor de 400 millones de pesetas. La cantidad restante a partir de 1998 que quedara para la reconstrucción correrían a cargo de las administraciones públicas de acuerdo al porcentaje siguiente: Un tercio la Administración General del Estado, a

8.5.2.3 La legislatura terminó sin que el Teatro Real se hubiera inaugurado.

Fue, sin duda, la reforma del Teatro Real de Madrid el asunto más espinoso y del que más fallos de gestión se produjeron a lo largo de las sucesivas legislaturas. Aunque parezca obvio, las decisiones ministeriales de las legislaturas anteriores –sobre todo en la etapas de Semprún y Solé Tura- en todo lo referente al teatro lírico de Madrid fueron un conjunto de desdichas. En esta legislatura, a pesar de ser un proyecto del que se ocupó nada más ocupar el cargo y directamente el Subsecretario de Estado, Enrique Linde –prescindiendo del Director del INAEM- y, por tanto se dio la mayor importancia por parte de la nueva ministra.

Junto a la política sobre el patrimonio, fue el Teatro Real el tema en el que la oposición del Partido Popular criticó la política cultural en la legislatura. Uno de los fallos que la oposición denunciaba en noviembre de 1993 era el sueldo del Director de Orquesta del Real, Antoni Ros Marbá, contratado por el Ministerio desde noviembre de 1989, cuando se pensaba que el Teatro se iba a inaugurar en 1992.

El Ministerio, optó por dar la fecha máxima para la inauguración para octubre de 1995 y, no pudiendo prescindir del Director Artístico del Teatro, le rebajó su sueldo en ocho millones de pesetas. La medida para salir al frente de las críticas tampoco podía ser comprendida por el propio director que se quejaba de que su trabajo se retrasaba constantemente y que “los retrasos no han sido culpa mía”.¹⁰²

La crítica especializada criticaba la situación a finales de 1993. Juan Antonio Vela del Campo escribía:

“con un director musical, un director de coros sin voces, proyectos arquitectónicos que se suceden en la oscuridad, y la falta de transparencia de una Administración cómplice y en última medida responsable del desaguado”.¹⁰³

través del Ministerio de Cultura, un tercio la Generalidad de Cataluña y un tercio conjunto para el Ayuntamiento de Barcelona y la Diputación de Barcelona.

¹⁰² *El País*, 19/19/1994 p. 37

¹⁰³ *El País*, 27/12/1993. p. 27

No obstante, en enero de 1995 se volvía a retrasar por enésima vez la apertura debida a la negativa por parte del Ayuntamiento de Madrid a seguir participando en el proyecto. En junio de 1991 las tres administraciones públicas habían firmado un convenio en el que se establecían las bases de colaboración para desarrollar las actividades musicales del Teatro Real y del Teatro Lírico Nacional la Zarzuela. Según fuentes municipales, el ayuntamiento no podía hacer frente al 15 por ciento de coste del mantenimiento anual.¹⁰⁴ Alborch ya no dio más fechas de posibles inauguraciones, después del retraso de 1995. En marzo de 1995 declaraba: “Yo no tengo ningún interés en inaugurar el Teatro Real. Solo quiero que se encauce de una manera seria y adecuada”.¹⁰⁵ Asimismo, parecía que aún no había encontrado en sus casi dos años de gobierno un modelo de gestión para el teatro lírico. También se quejaba de la ausencia del patrocinio privado en la reconstrucción y de la poca implicación de la sociedad civil en el proyecto.

En abril fueron despedidos Tamayo, Director Técnico del Teatro , Angel Díaz, Director de las obras, y José María Huerta, Inspector General del Ministerio, tras la denuncia de una empresa que cuestionó la transparencia de un concurso convocado para la dotación de material audiovisual al teatro. Los despidos se producían en pleno clima de crispación nacional por los casos de corrupción en otros departamentos ministeriales del gobierno de Felipe González.

Finalmente, en mayo se firmó el convenio entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid para la creación de la Fundación Teatro Lírico, entidad que en un futuro gestionaría el Teatro Real. Tal como hemos apuntado anteriormente, el Ayuntamiento no participó la creación de la Fundación¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Independientemente de que el Ministerio errara repetidas veces en la reforma del Teatro, no por ello el papel del Ayuntamiento de Madrid en este asunto, como en otros de índole cultural, no deja de ser algo inaudito. En Europa, cualquier teatro lírico, como ocurría con el Liceo de Barcelona, la administración local tiene un papel importante, tanto en la formación de los consorcios, fundaciones o acuerdos con otras administraciones públicas, así como en la propia financiación del teatro lírico. En países como Alemania, en el que ciudades relativamente pequeñas financian en gran parte un teatro de ópera, la actitud del Alcalde de Madrid no hubiera dejado de causar estupor.

¹⁰⁵ *El País*, 4/3/1995, p.31

¹⁰⁶ Resolución de 1 de junio de 1995 de la Secretaría General Técnica por la que se da publicidad al Convenio de colaboración entre el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid para la creación de la Fundación del Teatro Lírico.

En noviembre, se produjo el desplome la gran lámpara del teatro sobre al patio de butacas. Aunque se intentó minimizar por parte de la ministra y por los responsables del teatro, el hecho se unía a la cadena de desdichas del teatro lírico. Miguel Verdú, uno de los arquitectos responsables del proyecto de reforma, sustituido por el arquitecto Partearroyo en la etapa de Solé Tura, criticaba la gestión de la remodelación del teatro:

“este accidente se inscribe en la larga y desdichada historia de esta reconversión en la que las decisiones técnicas se han visto continuamente mediatizadas por criterios políticos cambiantes y contradictorios, por una desastrosa gestión y por la intromisión de innumerables personas que en determinados momentos han gozado del apoyo del Ministro de Cultura, sin que haya existido nunca un plan serio y coherente a largo plazo”.¹⁰⁷

Tres días después se presentó el Real a los periodistas y a todos los grupos parlamentarios. El Grupo Popular no asistió a la invitación de la Ministra. En el acto, el Ministerio daba la cifra de 19.877 millones como presupuesto total de la rehabilitación del Teatro.

En Enero ya trabaja al frente del Teatro Real la Directora de la Fundación, Elena Salgado que provenía del Ministerio de Obras Públicas –Secretaria General de Comunicaciones- y con fama de ser una gestora eficaz, propuesta por Alborch y consensuada con el nuevo presidente de la Comunidad de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón.

Pocos días antes de las elecciones generales, en febrero de 1996, se publicaba la Orden en la que se reconocía la Fundación del Teatro Lírico como entidad gestora del Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela.¹⁰⁸

8.5.2.4 La Reforma de la Orquesta Nacional

Junto a la reforma del Centro Dramático Nacional, la del la Orquesta era un asunto pendiente que habían demandado los directores artísticos que habían pasado por ella.

¹⁰⁷ *El País*, 20/11/1994 p. 36

¹⁰⁸ Orden de 8 de febrero de 1996, del Ministerio de Cultura por la que se reconoce, clasifica e inscribe como fundación cultural privada la denominada “Fundación del Teatro Lírico”.

Orden de 26 de marzo de 1996 del Ministerio de Cultura, por la que se cede el uso del edificio del “Teatro de la Zarzuela”, así como los bienes muebles y equipos que en él se contienen en la “Fundación Teatro Lírico”.

En la necesaria reforma del reglamento vigente de 1982 el Ministerio trataba de reformar, como tema más polémico, el estatuto de funcionarios de los músicos; en su contra estaba el conjunto de la plantilla y de sus representantes sindicales: La Confederación de Sindicatos Independientes (CSI) y la GFONE.¹⁰⁹

La reforma tuvo lugar en un ambiente de huelgas en noviembre y diciembre de 1993, convocadas por los representantes de los músicos, al desechar, según los músicos, las sugerencias de la reforma. También se solicitaba, de forma más encubierta la subida de sus salarios y la posible pérdida de la condición de funcionarios del estado, de la que tanto se quejaban los directores extranjeros.

En marzo de 1994 el Director Artístico Aldo Ceccato decidía abandonar la formación española al finalizar sus contratos en septiembre de ese mismo año. Fue éste el último Director Artístico de la Orquesta Nacional del periodo socialista al frente del Ministerio; no se volvió a nombrar un nuevo director hasta el gobierno del Partido Popular en 1996.

Durante todo 1994 y parte de 1995 tuvo lugar la negociación, no exenta de continuas amenazas de huelga y jornadas de paro por parte de los músicos del Ministerio con los músicos. El 19 de noviembre de 1994 Tomás Marco, Director Técnico de la Orquesta era relevado por José Vicente Cervera, violinista de la agrupación¹¹⁰.

En octubre de 1995 se publicaba el nuevo reglamento de la Orquesta Nacional de España.¹¹¹ Con la nueva normativa se reorganizaban los órganos de gobierno, las condiciones de los trabajos de los profesores que la componen, entre otras. Por otro lado, se establecían el Consejo de Dirección, el Director Técnico y el Director Titular

¹⁰⁹ La crítica musical se hacía eco de la controversia acerca de la funcionarización del músico: “[el Reglamento de 1982] es un conjunto de normas pensado para funcionarios, no para artistas profesionales que deben competir en un mercado cada vez más duro. En un tiempo en el que el concepto de competitividad se ha convertido en un tópico universal, refugiarse en unos derechos adquiridos, encerrarse en la seguridad del puesto conseguido, olvidar que la música, como cualquier arte, exige un mejoramiento constante es caminar directamente hacia una situación de difícil salida”. Javier Alfaya: “La ONE, ¿barco a la deriva?”. *En Scherzo*, num. 80 diciembre 1993 p. 11.

¹¹⁰ Tras la marcha de Ceccato y Marco, existía además de unas malas relaciones personales, el debate del modelo de gestión de grandes orquestas basadas en la presencia de un director artístico “en la distancia”. Marco consideraba que la figura del director titular en los noventa era algo obsoleto.

¹¹¹ Orden de 4 de octubre de 1995, del Ministerio de Cultura, por la que se aprueban las normas de organización y funcionamiento de la Orquesta Nacional de España

como órganos de gobierno.¹¹² Pero se dejaba pasar la oportunidad de resolver el gran problema de la funcionarización de los músicos. Este problema continúa aún hoy día en el seno del INAEM.

8.5.2.5 Reforma en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Los problemas de coordinación del Festival de Música y Danza, el más importante del territorio nacional, en ediciones anteriores tuvieron la respuesta en la reforma con la publicación en el Boletín Oficial del Estado de un convenio-marco para articular la cooperación entre el Ayuntamiento y las demás entidades co-participantes. Asimismo, se le dotaba en convenio la presencia de la investigación musical con la colaboración de la Universidad de Granada al establecerse el Curso Manuel de Falla y se creaba un comité de Honor, presidido por su Majestad la Reina Sofía¹¹³.

8.5.2.6 Creación del Consejo Iberoamericano de la Música.

Fruto de la potenciación de la política exterior del Ministerio de Cultura en el territorio Iberoamericano en la legislatura, en 1994 se creó el Consejo con el objetivo de cooperar en los ámbitos de la investigación, la edición, la producción en el ámbito musical, entre el Ministerio y otras instituciones musicales privadas y públicas de Iberoamérica.

¹¹² Las funciones de la Orquesta Nacional, según la nueva reglamentación eran:

- “contribuir a la difusión y promoción de la música española y universal mediante la realización de conciertos, retransmisiones y grabaciones.*
- Contribuir a la difusión de las nuevas creaciones de autores españoles, así como a la recuperación del patrimonio musical español*
- Colaborar con Directores y solistas españoles y extranjeros para el mejor cumplimiento del conjunto sinfónico.*
- Desarrollar programas de giras por España, así como en el extranjero.”*

Orden 4 de de octubre, doc. Cit. BOE de 11 de octubre de 1995. pag 29.845

Por otro lado, el ex-Director Técnico de la Orquesta, (y posterior director del INAEM en la siguiente legislatura con el gobierno del Partido Popular), Tomás Marco ponía en duda algunas de las funciones básicas de la Orquesta Nacional ya que la creación de las orquestas de titularidad autonómica creadas desde mediados de los años ochenta en España, habían transformado notablemente el panorama musical español en poco más de diez años y ya no había tanta necesidad de que la ONE realizara giras por todas las provincias españolas.

¹¹³ Resolución de 22 de julio de 1994 de la Secretaría General Técnica, por la que se da publicidad al convenio entre el Ministerio de Cultura a través del INAEM, la Comunidad Autónoma de Andalucía, la Diputación provincial de Granada y el ayuntamiento de Granada para la preparación, organización y desarrollo conjunto del Festival internacional de Música y Danza de Granada.

8.5.3 Danza

En las dos compañías dependientes del Ministerio, el Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza no se produjeron cambios en la dirección artística. No obstante el Ballet Nacional, desde la etapa de José Antonio Ruiz pareció sumirse en una etapa de menor calidad artística, en virtud de las nuevas producciones que se crearon a lo largo de la legislatura.

En cuanto a la Compañía Nacional de Danza, la situación era algo más paradójica: por un lado se continuaba criticando el modelo de compañía que había creado y, por otro, la compañía gozaba de buenas críticas nacionales y extranjeras y, su trabajo era criticado de forma favorable en el exterior. El crítico de arte Alberto Anaut criticaba la gestión de Duato, al establecer una analogía de su repertorio con otras unidades de producción musicales:

“la rebautizada Compañía Nacional de Danza se ha convertido en un conjunto monotemático, que ha abandonado todas las escuelas clásicas del ballet y se dedica a servir obsesivamente café para todos. Desde la llegada de Duato al Ballet Nacional ya no se baila otra cosa que no sean las coreografías del propio director o de sus colegas que comparte estilo. Si en lugar de ocurrir esto en el reducido y singular mundo de la danza hubiera pasado en la música sinfónica el escándalo habría estallado hace tiempo y se habría llevado a delante a quienes lo consienten. [...]sería lamentable que las compañías de teatro oficiales no estrenaran nunca más a Cervantes, Moliere o Brecht.....el modelo de Duato es un peligro para la cultura.”¹¹⁴

En una entrevista, el Director de la Compañía Nacional de Danza, manifestaba sus dificultades para trabajar con los bailarines, de acuerdo al sistema de contratación que se seguía en el Ministerio y con las presiones ejercidas por el Comité de Empresa:

“Desde que yo llegué a la dirección hago unos contratos que el comité de empresa califica de basura y que son por temporada. Si aplico uno de los artículos del convenio, el 16, por el que puedo someter a cualquiera a una audición podía despedir a más de uno aplicando incapacidad física. Pero prefiero no hacerlo.”¹¹⁵

¹¹⁴ *El País*, 20/12/1994. P. 34

¹¹⁵ *El País*, 1/4/1995 p. 37

En cuanto a la acusación que apuntábamos más arriba acerca de la imposición de un determinado estilo en las creaciones y producciones de la Compañía Nacional de Danza, lo asociaba a la falta de presupuesto de la Unidad de Producción del INAEM, Duato manifestaba que “regalo coreografías, y vestuarios porque no hay un duro”.¹¹⁶

8.5.3.1 El Plan Nacional de la Danza

Con reforma del Centro Dramático Nacional y la desaparición del CNNTE, su director, Guillermo Heras, premiado con el Premio Nacional de Teatro en 1994, siguió en el INAEM para elaborar el Plan Nacional de Fomento de la Danza. Del plan sólo se conoció un documento de trabajo sin publicar de trece páginas¹¹⁷.

9. La Política exterior

Como habíamos visto en el capítulo anterior en lo relativo a la política exterior del Ministerio de Cultura, Solé Tura había creado mediante una orden ministerial la Comisión Asesora de Relaciones Culturales en el exterior, con el objetivo de coordinar las actuaciones de carácter internacional del Ministerio de Cultura. Con Alborch, esta comisión dejó de existir; tampoco creó ninguna comisión o estructura administrativa que la supliera.

Como apuntábamos al principio de la legislatura, el único consejo que recibió Alborch por parte del Presidente del Gobierno fue el de la potenciación de la política exterior con Iberoamérica. Así, se publicó una orden ministerial que fomentaba la cooperación con los países iberoamericanos.¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ministerio de Cultura. Plan General de Fomento de la Danza. Documento de Trabajo.* Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Inédito.[1995?]
Se trata de un conjunto de propuestas voluntaristas del Ministerio de Cultura para el fomento del sector de la danza. Algunas partes del documento adolecen de una falta de rigor inaudita: por ejemplo en el epígrafe de la reforma del sistema educativo no se menciona la LOGSE y su papel en las enseñanzas artísticas, ley-marco desde la que habría que partir para ofrecer una propuesta seria de la reforma educativa de la danza.

¹¹⁸ Orden de 16 de enero de 1996, del Ministerio de Cultura, por la que se regula la concesión de ayudas para la formación, asistencia técnica y proyectos de desarrollo cultural en Iberoamérica.

En la orden se explicitaban los objetivos y prioridades de la concesión de los proyectos de la cooperación con los países iberoamericanos:

1. -Asistencia técnica a instituciones culturales iberoamericanas.
2. -Formación de profesionales de países iberoamericanos en los distintos ámbitos relacionados con la cultura.
3. -Proyectos de desarrollo cultural en los países iberoamericanos.

Además del refuerzo en el fomento con los países iberoamericanos en la legislatura se profundizó la actividad exterior en el marco de la Unión Europea, por dos motivos fundamentales: La inclusión de la cultura en el Tratado de Maastricht¹¹⁹ en esta legislatura –noviembre de 1993- y la Presidencia Española del Consejo de Ministros de la Unión Europea que propició la Presidencia de los Ministros de Cultura de la Unión Europea en el segundo semestre de 1995.

Las prioridades y temas del Ministerio de Cultura que se trataron en el semestre fueron las relativas a la política audiovisual, los programas de cultura europeos (Caleidoscopio y otros) y la dimensión económica de la cultura. Cabe destacar que dentro del ámbito de la presidencia el Ministerio tuvo un papel activo en referente a la programación de

¹¹⁹ Como ya apuntábamos en capítulos anteriores, el Tratado de Maastricht no significó el comienzo por parte de las instituciones europeas de los programas de índole cultura, pues ya antes existían programas y planes de fomento y coherencia (no armonización) legislativa de sectores culturales tales como el cine y audiovisual, el sector del libro, entre otros. Tal como enunciamos en el epígrafe, a partir de Maastricht se intensificó en alguna medida, al quedar reconocida en el art. 128 del Tratado, la política cultural comunitaria.

La transcripción del Artículo 128 del Tratado de Maastricht es la siguiente:

"1. La comunidad contribuirá al florecimiento de las culturas de los Estados miembros, dentro del respeto de su diversidad nacional y regional, poniendo de relieve al mismo tiempo el patrimonio cultural común.

2. La acción de la Comunidad favorecerá la cooperación entre Estados miembros y, si fuere necesario, apoyará y completará la acción de éstos en los siguientes ámbitos:

-La mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos.

-La conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea

-Los intercambios cultural no comerciales.

-La creación artística y literaria, incluido el sector audiovisual.

3. La Comunidad y los Estados miembros fomentarán la cooperación con los terceros países y con las organizaciones internacionales competentes en el ámbito de la cultura, especialmente con el Consejo de Europa.

4. La Comunidad tendrá en cuenta los aspectos culturales en su actuación en virtud de otras disposiciones del presente Tratado.

5. Para contribuir a la consecución de los objetivos del presente artículo, el Consejo adoptará:

-Por unanimidad, con arreglo al procedimiento previsto en el art. 189 B y previa consulta al Comité de las Regiones, medidas de fomento, con exclusión de toda armonización de las disposiciones legales y reglamentarias de los Estados miembros. El Consejo se pronuncia por unanimidad durante todo el procedimiento previsto en el art. 189 B

-Por unanimidad, a propuesta de la Comisión, recomendaciones."

seminarios y forum de investigación sobre aspectos relevantes de las políticas culturales, algo poco habitual en la inexistente política investigadora del Ministerio.¹²⁰

10.- La actividad legislativa

En cuanto a la Ley de Propiedad intelectual, durante la legislatura el Ministerio continuó con su labor intermediadora para el pago de derechos por parte de los productores de reproducción de libros y fonogramas a las sociedades de gestión de autores, editores e intérpretes. También hubo de adecuar la Ley 30/1992 de Régimen Jurídico de las Administraciones públicas al Registro de Propiedad Intelectual y en concreto a la cuestión del silencio administrativo¹²¹.

El polémico artículo 25, fruto de las posiciones encontradas entre los autores y la industria del fonograma, libro y videograma, hubo de ser nuevamente reformado¹²².

En el desarrollo de la ley de propiedad intelectual y como consecuencia de la armonización en la materia con las instituciones y países de la U.E¹²³, se publicó el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.¹²⁴

¹²⁰ Así tuvieron lugar los seminarios, entre otros, "*El papel de las bibliotecas en la sociedad*" y "*Puntos cardinales de la acción cultural en la España de nuestro tiempo*" en los cursos de verano la Universidad Complutense, "*la Cultura y su dimensión económica*" y "*Propiedad Intelectual y nuevas tecnologías*" en los cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Fuera del ámbito de la universidad, pero con un indudable valor en la reflexión sobre distintos sectores de las políticas culturales, se produjeron en el segundo semestre de 1995 otros seminarios:

*Reunión de Directores del libro y la lectura, con la participación de los Estados miembros de la UE. Madrid, 22 y 23 de septiembre.

*Reunión de Expertos sobre estadísticas culturales. Madrid, 13 y 14 de octubre.

*Jornadas europeas de voluntariado Cultural. Mollina (Málaga), del 25 al 27 de octubre.

*Jornadas de Cultura, ocio y turismo. Guadalupe (Cáceres), del 2 al 4 de noviembre.

*Reunión de Directores de Grandes Museos. Madrid, 17 y 18 de noviembre.

¹²¹-Real Decreto 1694/1994 de 22 de julio, de adecuación a la ley 30/1992 de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, del Real Decreto 1584/1991, de 18 de octubre, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.:

¹²² Real Decreto 325/1994, de 25 de febrero, del Ministerio de Cultura, por el que se modifica el artículo 15.2 del RD 1434/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre de Propiedad Intelectual, en la versión dada a los mismo por la Ley 20/1992 de 7 de julio.

¹²³ La Directiva 93/98 CEE del Consejo de 29 de octubre de 1993 relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y determinados derechos afines, en su disposición final, instaba a los estados miembros la armonización de los textos que debieran ser refundidos, con forme a la armonización de los plazos de protección y a sus modalidades, entre otras medidas.

10.1 La Ley de Fundaciones

En esta legislatura se aprobó una de las leyes más demandadas por los sectores culturales y uno de los proyectos –desde la etapa de Semprún- pendientes más importantes dentro de la política legislativa del Ministerio.

A finales de 1994 se aprobó la Ley 30/94 de Fundaciones e incentivos fiscales.¹²⁵

Los objetivos de la ley se resumen en:

- a) Desarrolla lo estipulado en el artículo 34 de la Constitución Española.
- b) Se trata de una ley que se integra en la nueva situación política de la España de las autonomías.
- c) regula y ordena las fundaciones de acuerdo a su distinta naturaleza.
- d) unifica a través del Protectorado la normativa.

La nueva Ley de Fundaciones aglutinaba los dos proyectos de anterior legislatura que no acabaron el trámite parlamentario: la ley de Mecenazgo y la ley de Fundaciones. Como señalábamos en el capítulo anterior, el papel del Ministerio de Cultura en la gestión de los dos proyectos había sido inexistente. Tras el fracaso en la legislatura anterior, en esta legislatura, fue el Ministerio de la Presidencia el que lideró el proyecto junto con otros siete departamentos ministeriales: Cultura, Asuntos Sociales, Justicia, Economía y Hacienda, Educación, Trabajo e Interior.

Aunque en la propia ley, a través de la Ley de Presupuestos del Estado, el Gobierno podía incentivar fiscalmente las aportaciones de incentivos, la primera experiencia que se tuvo en la legislatura con el Plan de Catedrales, tal como hemos visto en este capítulo, no tuvo el impacto social esperado. Una de las razones podría ser la ausencia de tradición, ya que era la primera vez que en España se aprobaba una ley del mecenazgo, al contrario que en otros países europeos como Gran Bretaña con una tradición normativa y reguladora del mecenazgo. Otra podría ser los escasos beneficios fiscales que la ley otorgaba a los donantes.

¹²⁴ Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se apura el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

¹²⁵ Ley 30/1994, de 24 de noviembre, del Ministerio de la Presidencia, de Fundaciones y de Incentivos Fiscales a la Participación Privada en Actividades de Interés General.

Asimismo, en la ley se enunciaban los sectores culturales susceptibles de ser patrocinados: el cine, el teatro, la música, la danza y el libro; sectores culturales que ya caen dentro de las competencias de fomento de las administraciones públicas.

11.- Balance de la etapa de Alborch

La última legislatura del ciclo socialista en el Gobierno del Estado fue la más breve de las que hemos dado cuenta a lo largo de este trabajo. Poco más de dos años y medio de gobierno, a sabiendas, al cumplirse el segundo año de gobierno, de que las elecciones iban a ser adelantadas por el rechazo de CiU a seguir apoyando a un gobierno hinchado de casos de corrupción.

Con ello, y la posición en minoría en el Congreso de los Diputados, fueron dos premisas básicas a la hora de enmarcar la acción de gobierno de Alborch en el Ministerio de Cultura. También habría que señalar la crisis económica y el recorte presupuestario que tuvo que sufrir los presupuestos del Ministerio. A diferencia de Semprún, ello no supuso en Carmen Alborch una excusa cuando surgieron críticas por parte de la oposición o por los agentes de los distintos sectores culturales. Fueron numerosas las declaraciones de la Ministra y del Subsecretario en las que se afrontaba las limitaciones presupuestarias con un espíritu optimista.

“Pero no se trata de ser imaginativos sólo por necesidad, sino porque partamos de la consideración de que todo no se reduce a tener mayor presupuesto. No todo depende del presupuesto”.¹²⁶

Entre los aspectos más positivos de su gestión al frente del Ministerio habría que destacar la planificación de la política cultural del Estado en consonancia y cooperación con las entidades territoriales. Del mismo modo tendríamos que ponderar de forma positiva la introducción del fomento en la formación de gestores culturales y las ayudas a la promoción del arte español, ámbitos muy necesarios en la labor de fomento de la

¹²⁶ Linde, Enrique. En Ministerio de Cultura. Puntos Cardinales, op. Cit. P. 19

política cultural del Estado, en los que anteriormente no se habían implementado acciones del Ministerio.

Además del nuevo papel en la formación de la gestión cultural, la etapa de Alborch se diferenció con respecto a las anteriores –sobre todo con las de Semprún y Solé Tura- en el conjunto de publicaciones, editadas por el Ministerio, acerca de las investigaciones y reflexiones de la política cultural del Estado y la elevación del estatus de las políticas culturales en el conjunto de las políticas sociales, tales como las de la sanidad o la educación. Así, Enrique Linde, Subsecretario, afirmaba que “un objetivo estratégico de primer orden es situar a la cultura en la zona central del Estado del bienestar.”¹²⁷

Por sectores, habría que valorar la labor de consenso y el inicio de una nueva política de ayudas a la producción en el sector cinematográfico como aspectos más relevantes en la política cinematográfica. Asimismo, esta labor coordinadora, fue potenciada en el ámbito del patrimonio, no solo con las entidades públicas sino también con la institución eclesiástica. El Plan de Catedrales fue un ejemplo de ello, si bien, como indicábamos en el epígrafe correspondiente de este capítulo, era un plan que llegaba tarde y que no contó con la misma celeridad y disposición por parte de la Iglesia.

Los agentes del sector del libro, pese al recorte presupuestario, fueron uno de los que más apoyaron la política ministerial. Por el contrario, los archivos se vieron envueltos en una de la disputa política de más trascendencia social por el caso del Archivo Histórico de Salamanca y la reclamación del gobierno de la Generalidad de Cataluña de parte de sus fondos. La polémica entre ambas instituciones territoriales: Ayuntamiento de Salamanca, Junta de Castilla y León y Generalidad de Cataluña estaba al margen de cualquier consideración sobre la política archivística del Estado.

En lo negativo había que apuntar la gestión en el sector de las artes plásticas y museos, sector del que provenía la ministra en su carrera profesional. Sus decisiones causaron a veces el estupor entre el sector, sobre todo en los dos museos nacionales: La destitución de María Corral, y la consiguiente dimisión de miembros del Patronato y el caso del

¹²⁷ Ministerio de Cultura. *Puntos cardinales...* op. Cit. P. 22

Museo del Prado, que en los poco más de dos años y medio tuvo tres directores, mostraron las dificultades que atravesaron los dos museos más importantes del Estado, a la hora de contar con una estabilidad en la gestión de infraestructuras culturales de gran calado social y cultural.

Asimismo, en el “debe” de la gestión habría que situar al sector de las artes escénicas y de la música. Aunque se acometieron reformas en la Unidades de Producción del INAEM, tales como el Centro Dramático Nacional, la supresión del CNNTE, o la reforma de la Orquesta Nacional, dichas reformas no paliaron sus déficit de gestión, ni sus reformas fueron valoradas positivamente por los agentes de los sectores musicales y teatrales.

En el caso del Teatro Real, que no llegó a inaugurarse, la ministra no supo o no pudo dar el giro radical que frenara el desaguizado en la gestión de la reforma del teatro lírico.

SEGUNDA PARTE:

EL ENFOQUE SINCRÓNICO

*“no podemos tener un ministerio que no tenga ni presupuesto
ni legislación favorable a la cultura.
Vivimos en un país administrativamente de taifas,
que fonéticamente recuerda a las mafias”.*

Jorge Semprún

*“otros museos venden imágenes por cable,
y nosotros postales y pañuelos de seda”*

José María Luzón. Ex -Director del Museo del Prado

“Estamos sometidos a la imposición del populismo”

Cristóbal Halffter

Capítulo Quinto: Análisis de la Política del Ministerio de Cultura.

El modelo de análisis e interpretación

Para la construcción del modelo de análisis de la política del Ministerio de Cultura se ha tomado como referencia el que se aporta para el análisis de la intervención gubernamental en cultura de forma comparativa, en la "*Estructura de la intervención gubernamental en cultura. Una Anàlisi comparada*"¹. El modelo de análisis e interpretación de la política ministerial es básicamente similar y permite:

"Reseguir analíticament i de forma molt precisa les decisions preses pels governants en relació a la cultura. D'aquesta manera, el model esdevé útil tant per descriure l'estructura de la política cultural com per identificar ordenadament les diferents possibilitats d'intervenció des de l'administració pública sobre els [...] sectors analitzats"²

al modelo se le han introducido los ajustes pertinentes para que su desarrollo analítico , explicativo y descriptivo sea el máximo posible.

El modelo se aplica de forma individualizada para cada gran sector cultural (Artes plásticas, Cine y audiovisual etc.). Se compone de una matriz definida por filas, que muestran el tipo de intervención, y por columnas, que muestran el estadio o momento de la producción del bien o servicio cultural. Así, cualquier plan, programa o infraestructura del Ministerio de Cultura estará delimitado o definido en cada celda. Aunque se ha tratado de sistematizar y ajustar cada programa del Ministerio, es posible que algún plan ocupe más de una celda, porque en algunos casos cumplan más de un objetivo prioritario.

¹ Lluís Bonet et al.: *Estructura de la intervenció governamental en cultura. Una anàlisi comparada*. Barcelona, Centre D'Estudis de Planificació, 1993.

A su vez, este modelo recoge fundamentalmente el que propuso Schuster en: Schuster, Mark D. "Deconstructing a Tower of Babel: Privatization, Decentralization, Devolution and Other Ideas in Good Currency in Cultural Policy". *Seminar on European Cultural Co-Operation*. Strasbourg, 4-6 March, 1993. Council of Europe.

² *Ibid.* p. 5

"Subrayar analíticamente y de forma precisa las decisiones tomadas por los gobernantes de la cultura. De este modo, el modelo vale tanto para describir la estructura de la política cultural como para identificar ordenadamente las diferentes posibilidades de intervención desde la administración pública sobre los sectores analizados"[trad. El autor]

El contenido de las celdas no es lo novedoso, pues de todos aquellos planes, programas e infraestructuras contenidos en ellas, hemos hecho referencia a lo largo de la primera parte; sino será la relación, el orden, en definitiva, el modelo teórico que las ordena, y que permite analizar, ordenar y aprehender los diferentes tipos y ámbitos de intervención del Ministerio de Cultura en la cultura española.

Con el modelo de análisis pretendemos completar el enfoque diacrónico de la primera parte y, a su vez, introducir los sucesivos epígrafes de la segunda. En la primera, la perspectiva histórica nos ponía de manifiesto tanto el contenido de este modelo como la evaluación de la política cultural del Ministerio a través de las acciones y opiniones de los agentes culturales de los sectores afectados, de los medios de comunicación, de los críticos y de la oposición política, de las relaciones de poder entre los actores públicos y privados de los sectores culturales, entre otros.

El modelo no da cuenta de aspectos importantes de las reglas del arte; por ejemplo, no hace la distinción importante que hay entre el arte puro y el arte comercial y sus relaciones particulares desde y con el Ministerio de Cultura. Incluso, no estamos haciendo referencia al mismo concepto de producción o distribución cuando hablamos del sector cinematográfico, de las artes plásticas o de las artes escénicas. Asimismo, tampoco lo hacemos incluso dentro de un mismo sector: la producción o la distribución no es la misma en el caso de un cortometraje de un director novel que la de cualquier director consagrado³. Es por ello, por lo que debajo de cada cuadro matricial de los distintos sectores culturales trataremos de delimitar de manera sucinta la relación del Ministerio de Cultura en virtud de las particularidades -las reglas- de dicho sector o industria cultural, como ya lo hicimos en la primera parte. No obstante, esas reglas y particularidades de cada sector cultural no son algo eterno e inmutable, sino todo lo contrario; están sometidas a constantes cambios y ajustes. Tal como hemos constatado en la primera parte y como veremos más adelante, en el último capítulo de esta segunda parte, durante el periodo socialista el sector cinematográfico y audiovisual cambió de

³ Arturo Rodríguez Morató profundiza desde el análisis sociológico sobre este dualismo, apenas aquí esbozado, en "La definición posmoderna de las reglas del arte". En AA.VV. *Prólogos y epílogos de un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, 1999.

manera radical desde los primeros ochenta a mediados de los noventa; las relaciones del sector y la política cinematográfica y audiovisual del Ministerio tuvo que ser constantemente modificada, con continuos cambios en la normativa de subvenciones, para tratar de adecuarse a las exigencias que demandaba un sector caracterizado por una crisis estructural.

Por último, al modelo de análisis e interpretación se le podría dar una última utilidad: es posible ofrecer una perspectiva histórica con la puesta en comparación de la aplicación del modelo en tiempos diferentes - $t \longrightarrow t'$ - por cada sector cultural. Así, se podría contrastar, -como de forma análoga haríamos con dos fotografías con una diferencia de 13 años- la fotografía del Ministerio en 1983 y 1996. El modelo se ha aplicado al final de la etapa socialista, en 1996, en el que se aprecia el total de los sedimentos acumulados por las diferentes legislaturas y ministros, sobre el que haremos algunas menciones críticas sobre las tendencias futuras de los programas e infraestructuras ministeriales, los fallos de las políticas sectoriales u otros factores constreñidores de la política ministerial, tomando como referencia el conjunto global de las legislaturas -pues en la primera parte hemos tratado de dar cuenta de ello por legislaturas-.

En resumen, a través del modelo de análisis e interpretación de la política del Ministerio de Cultura, en el análisis sincrónico de esta segunda parte, trataremos de completar el enfoque diacrónico, de acuerdo a los siguientes objetivos:

1. Ofrecer una perspectiva general de ordenación y definición por extensión de la política del Ministerio de Cultura a través de los sectores culturales y los ámbitos de intervención.
2. Singularizar el modelo en cada sector a través de la relación de la política ministerial con los agentes públicos y privados de dicho sector.
3. Ofrecer una perspectiva global de todo el ciclo socialista, haciendo hincapié en la situación inicial (punto de partida) del sector cultural y la situación en 1996 -final del periodo socialista. Nos remitimos de lo acontecido en la gestión de cada legislatura a la primera parte de la investigación.

4. Valorar sucinta y críticamente “el debe y el haber” por sectores culturales de la política del Ministerio de Cultura.
5. Obviar todos aquellos aspectos que, en primer lugar, ya hayan sido considerados en la primera parte⁴ y, en segundo, aquellos que se abordarán en los capítulos venideros, pues una de las funciones del modelo es el de servir de introducción de los epígrafes siguientes.

5.1.- Las Artes plásticas y el Patrimonio.

Cuadro 1. La política del Ministerio de Cultura en artes plásticas y patrimonio. (1996)

Artes Plásticas y Patrimonio	Formación	Creación	Producción**	Distribución	Consumo	Conservación
Provisión directa			(1) Centro Nacional de Exposiciones y producciones propias de los museos nacionales y estatales	Exposiciones permanentes, temporales e itinerantes de los museos nacionales y estatales	Actividades de los Museos Nacionales(2) y estatales: Gratuidad, tarifas reducidas	-Actividades de los Museos Nacionales y estatales: Infraestructuras de recursos humanos y técnicos -Adquisición de bienes culturales
Promoción y difusión internacional*			Exposiciones del Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales	Exposiciones del Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales. -Subvenciones para la promoción del arte español y apoyo a las nuevas tendencias en las artes -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	.Subvenciones para la promoción del arte español y apoyo a las nuevas tendencias en las artes. --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Participación en los organismos internacionales de Museos y Patrimonio.(ICOM etc)
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas			Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales: Préstamos de obras	Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales. --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Declaración e inventario de Bienes de Interés Cultural (BIC) -Plan Nacional de Catedrales -Sistema Español de Museos
Incentivos	-Becas a	-adquisiciones		-Subvenciones	.Subvenciones	

⁴ Reiteramos que el contenido de las celdas ha sido acometido en los sucesivos capítulos de la primera parte.

	autores plásticos al extranjero	(compras de obras)		para la promoción del arte español y apoyo a las nuevas tendencias en las artes --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	para la promoción del arte español y apoyo a las nuevas tendencias en las artes. -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	
Incentivos indirectos + fiscales					-Exenciones fiscales para el coleccionismo	-Medidas policiales de protección
Legislativo + normativo		Derecho de "suite" de la ley de propiedad intelectual	-Ley 30/94: Plan Nacional de Catedrales			-Gestión de expedientes de expedición y exportación. -Ley de Patrimonio Histórico: el 1% cultural.

Fuente: Elaboración propia

(1) Museos Estatales:

- Museo Arqueológico Nacional
- Museo Nacional de Antropología
- Museo Nacional de Artes Decorativas
- Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.
- Museo Sorolla.
- Museo Romántico.
- Museo Cerralbo.
- Museo de América.
- Museo Nacional de Arte Romano.
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias.
- Museo Nacional de Arqueología marítima.
- Museo y centro de Investigaciones de Altamira.
- Museo Sefardí.
- Museo Casa del Greco.
- Museo Nacional de Escultura.
- Museo Casa de Cervantes.

Museos Nacionales:

- Museo Nacional del Museo del Prado
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Otros Museos:

Museo Thyssen-Bornemisza (gestionada por una Fundación con control del Ministerio de Cultura y de los antiguos propietarios de la colección privada)
-no se incluye el Museo del Teatro de Almagro, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, por no caracterizarse en sus fondos con las artes plásticas, sino con las artes escénicas.

(*) En el modelo original al que hacemos referencia figura en este tipo de intervención el término de "información". El término ha sido sustituido por el de promoción, como aquellas acciones del ministerio que encaminadas a la formación de un gusto en algún sector cultural. Denominar a estos programas como "información" no concuerda con la verdadera finalidad de las políticas públicas extensivas. Es algo más próximo al marketing que a la mera información.

(**) Entendemos por producción, la producción de una exposición colectiva o individual. En las artes plásticas parece indiscernible el momento de la creación de la producción, salvo en las artes como el grabado o la serigrafía. En cualquier caso, las artes plásticas se diferencian con las artes escénicas o con las audiovisuales y cinematográficas en que el autor es un agente autónomo en todo el proceso de producción.

5.1.1.- Los Museos

5.1.1.1.- Los Museos Estatales descentralizados

En el cuadro 1 no aparecen enunciados los museos de titularidad del Ministerio gestionados por las comunidades autónomas. Tampoco les hemos dedicado espacio en la primera parte de este trabajo. Este conjunto de museos del Ministerio de Cultura – alrededor de setenta- formaban parte en su mayoría de los museos provinciales del periodo franquista, mal distribuidos territorialmente –Cataluña contaba con un solo museo estatal- y con un conjunto de colecciones compuestas por fondos arqueológicos y Bellas Artes.

Si a lo largo de la primera parte hemos criticado, la falta de medios y de coherencia de la política del ministerio en relación con los Museos Estatales de gestión del Estado, a la hora de analizar la situación de los museos estatales de gestión autonómica, habría que subrayar que la ausencia de acciones por parte del Ministerio hacia estos museos a partir de los Reales Decretos de Transferencias y de, posteriormente, los Convenios de Transferencias fue la característica común a lo largo de las legislaturas que componen la etapa socialista. Tal como abordaremos en otros dos epígrafes de esta segunda parte, uno de los condicionamientos de la Constitución Española del artículo 149.1.28 en lo relativo a la descentralización de la gestión de este extenso conjunto de museos, consistió en que la competencia estatal aparecía definida en virtud de la titularidad de los edificios y de los bienes de las colecciones. Y así se recogió en los Reales Decretos de Transferencias. No obstante, en la descentralización de la gestión se echó en falta una definición más exhaustiva de las formas de colaboración futuras de las dos administraciones implicadas:

“En conjunto creemos que se trata de una aproximación pobre en la que se echa de menos la propuesta de una dotación de servicios por parte de la Administración Central, la posibilidad de acrecentar los fondos de titularidad estatal –es notoria la carencia de un programa general de adquisiciones que se esboza ahora desde la Subdirección General de Museos- y la existencia de un programa amplio de investigación conjunta con otros centros.”⁵

⁵ Francisco Fariñas “La incidencia del Estado de las Autonomía en el ámbito de los museos”. En *Análisis e Investigaciones Culturales*. Ministerio de Cultura núm. 22-23. Enero/marzo, 1985.. p. 25

En la etapa de Alborch fue cuando se produjo una mayor reflexión sobre la situación de los museos de titularidad estatal y gestión autonómica, heredada de la descentralización de primeros de los ochenta:

“lo que está muy claro es que el Estado tiene competencia exclusiva para los museos de titularidad estatal, los archivos y las bibliotecas, y que esta competencia exclusiva lo que quiere decir fundamentalmente es que tiene una competencia legislativa y que siempre podrá imponer; siempre podrá dictar unas normas de regulación de estos sistemas. El tema de la titularidad puede ser igual o no al tema de la propiedad”⁶

Aunque fue un asunto que no se dejó zanjado en todo el periodo socialista.

Hemos observado en la primera parte que las acciones del Ministerio en la política museística consistieron básicamente en pequeñas dotaciones económicas para la rehabilitación y reformas de los edificios. Desde 1985 a 1993 se acometieron 33 rehabilitaciones en museos estatales –algunas pocas también a museos pertenecientes al Sistema Español de Museos-, alrededor de 23.000 millones de pesetas.⁷ Esta cantidad era reconocida como insuficiente por parte del Ministerio en la Legislatura de Alborch, ya que:

“Las limitaciones presupuestarias hacen imposible acometer el conjunto de los problemas existentes, y que han llevado a una situación en la que cada intervención de renovación arquitectónica, aún de cuantía mínima, ha debido escalonarse por fases, dilatándose en el tiempo, lo que mantiene a algunos museos total o parcialmente cerrados por obras”.⁸

La coordinación, a través del Sistema Español de Museos, o a través de la Dirección General de Bellas Artes o la existencia de una política concreta con la finalidad de reordenar o dar sentido a este extenso conjunto de museos o, incluso, acometer la reforma de los propios Reales Decretos de Traspasos fue, junto con la coordinación de ambos niveles de administración pública en la gestión de dichos depósitos culturales, dos de las asignaturas pendientes de la política museística del periodo socialista.

⁶ Congreso de los Diputados. Pleno. Diario de Sesiones de 14 de junio de 1995. p. 8.072

⁷ Ministerio de Cultura. *MANECU*, op. Cit, p. 58

⁸ *Ibid.*

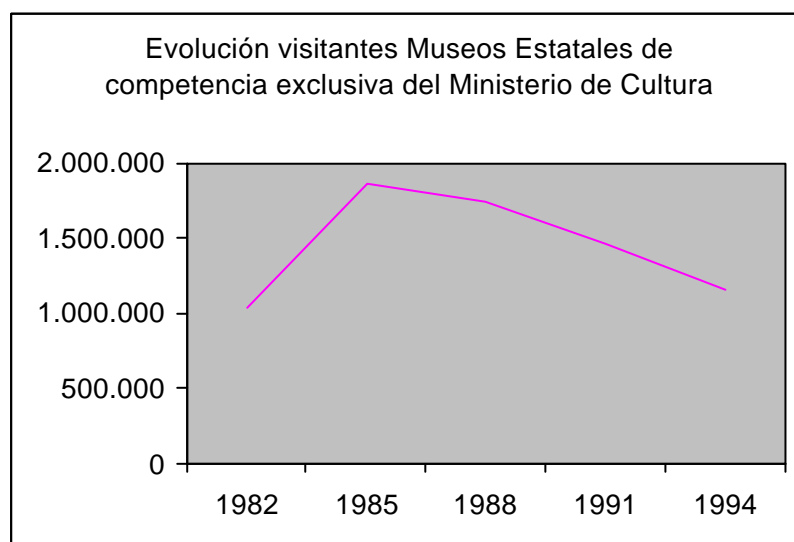
5.1.1.2. Los museos Estatales de gestión exclusiva del Ministerio de Cultura

La falta de medios humanos y económicos fueron el denominador común de los dieciseis museos estatales, tal como hemos señalado en los cuatro capítulos de la primera parte.⁹

El plan de renovación de los principales museos del Estado, de titularidad estatal y de gestión exclusiva el Ministerio de Cultura, se acometió mediante un plan de renovación, que consistía básicamente en la restauración de los inmuebles históricos en donde se albergaban las colecciones y la renovación de carácter museográfico: instalaciones expositivas, seguridad, condiciones ambientales entre otras, de forma muy lenta dados los escasos recursos económicos.¹⁰

El gráfico 1 muestra un indicador del fracaso en la política democratizadora museística. A lo largo del periodo socialista, tras un incremento significativo en el número de visitantes en el conjunto de los museos estatales de competencia exclusiva del Ministerio de Cultura en la década de los ochenta, al final del periodo las cifras de visitantes eran menores que en el primer año de gestión socialista.

Gráfico núm.1 Visitantes de los Museos estatales durante el periodo socialista



Elaboración propia
Fuente: Ministerio de Cultura. Cultura en cifras, op, cit.

⁹ Véase los epígrafes correspondientes de los capítulos 1,2,3 y 4.

¹⁰ Es muy sugerente el análisis de la situación de contraste de los museos españoles a lo largo del siglo XX en: María Bolaños. *Historia de los museos en España*. Gijón, Ediciones Trea, 1997.

La gestión de dichos museos –la mayor parte de ellos ubicados en las Comunidad de Madrid- no fue transferida a las Comunidades Autónomas al considerar que se trataba de museos bien con un interés supracomunitario, bien museos con colecciones de singular importancia o significativas para el conjunto del país.

En cuanto al Sistema Español de Museos y a la cooperación de los Museos Españoles, la fórmula implantada por la Ley del Patrimonio de 1985 no tuvo el efecto deseado que la Ley del Patrimonio perseguía. Reducido a ser un mero gestor de pequeñas subvenciones para inversiones de los museos adheridos al Sistema, en la última Legislatura del periodo socialista se manifestaron los primeros intentos de reforma, sin llegar a concretarse alguna novedad al respecto.¹¹

5.1.1.3 Los museos nacionales: El Prado y el Reina Sofía.

Durante el periodo socialista habría que valorar como acciones positivas de gobierno la dotación de sendos organismos autónomos para ambos museos, que conllevó un aumento de la agilidad en la gestión de los museos y un incremento progresivo en la cantidad y calidad de la plantilla de personal tanto técnica como subalterna. Sin embargo, uno de los problemas que el periodo socialista dejó sin resolver en el museo fue la ampliación del Museo. Se dio una solución al problema de espacios en la etapa de Alborch, que aún está pendiente de que sea una realidad¹². Asimismo, la potenciación de los servicios museológicos, tuvo como consecuencia que el espacio expositivo fuera menguando a lo largo del periodo. Ahora bien, dicha potenciación no significó la aparición de una situación museológica ideal en la pinacoteca más importante del país.

¹¹Las reformas básicas, según el *MANECU*, op. cit, pag, 60 consistían en:

-“El establecimiento de un “registro” de instituciones museísticas, con unos requisitos mínimos para el reconocimiento oficial de los centros y su adhesión al Sistema Español de Museos.

-La estructuración armónica de los Sistemas Autonómicos de Museos con el Sistema Español.

-El Establecimiento de una “Comisión Coordinadora” del sistema Español de Museos, esencialmente técnica, que debata asuntos de interés común y proporciones criterios de actuación.

En dicha Comisión deberán participar las Comunidades Autónomas, dado su elevado nivel competencial en esta materia”.

¹² Uno de los directores del Museo en el periodo socialista, el crítico Calvo Serraller manifestaba recientemente que El Prado “era muy poco visitado hasta la explosión del turismo masivo de los años sesenta y setenta, pero a partir de entonces paso de recibir unos 200.000 visitantes a los 1.800.000 de la actualidad. Lo mismo le ocurrió a los otros grandes museos internacionales, pero la mayoría de ellos efectuaron serias reformas en los setenta y ochenta y el ejemplo más conocido es el del Louvre. En cambio El Prado no ha hecho aún esas reformas”. En *El País*, 2 de junio de 2002. Suplemento Domingo. P. 3

Por ejemplo, el museo se ha caracterizado históricamente por tener un déficit de personal especializado. Así lo hacía constar una de las últimas intervenciones del último director del Museo del periodo socialista:

“Es llamativo el hecho de que un Museo que en sus orígenes se denominó MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA, no tiene ningún Departamento ni ningún Conservador de escultura, pese a tener en él las Colecciones Real y el conjunto de las colecciones de escultura clásica más importantes del país.”¹³

En cuanto al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nació con el propósito de cumplir dos funciones necesarias e inexistentes en el panorama museístico español del siglo XX:

- A/ -Ser un centro de arte contemporáneo, a través de la programación y difusión las exposiciones importantes a nivel internacional del siglo XX. Objetivo que se cumplió desde sus comienzos con la significativa labor del Centro Nacional de Exposiciones.
- B/ -Ser un museo de arte contemporáneo; algo mucho más costoso, como hemos hecho referencia continuada a lo largo de la primera parte. La política de adquisiciones para intentar recuperar el irrecuperable tiempo pasado y, poder disponer de una colección permanente digna en relación con la finalidad del Museo, ha sido incompatible con el presupuesto del Ministerio y con la situación del mercado del arte contemporáneo desde mediados de los ochenta.

El crítico Alberto Anaut resumía en 1995 los aspectos más débiles del proyecto del museo:

“El buque insignia de la modernidad, el pabellón de la cultura socialista, hace aguas. El desinterés de un estado arruinado cultural y materialmente a lo largo de nuestro siglo, la ausencia de las grandes corrientes artísticas internacionales a partir de los años treinta, han dejado una herencia maldita. [...]El tópico de que éste es un país de pintores y no de músicos no ha bastado por sí solo para formar una colección solvente del arte de nuestro tiempo.

¹³ Ministerio de Cultura, MANECU, op. Cit, p. 77.

A los tiempos de penuria y de satanización de la cultura, han seguido vientos de ansiedad. Con la llegada de la democracia, se ha producido la gran apertura. Lamentablemente para el arte contemporáneo ya era tarde. Los precios de las mejores obras en las subastas y los mercados internacionales han alejado la posibilidad de formar una colección importante y solvente.

La historia del Reina Sofía es un despropósito. El nombramiento de dos de los mejores expertos españoles (Llorens y Corral) como directores ha dado paso su defenestración con malos modos.

[...]el reto del Reina Sofía pasa por la instalación de una colección permanente capaz de interesar al público.”¹⁴

Por último, convendría reseñar que la potenciación y el mayor presupuesto que durante los sucesivos gobiernos socialistas dedicaron al Museo Reina Sofía con respecto al Museo del Prado, fue motivo de crítica por parte de la oposición y de algunos agentes del sector de las artes plásticas.

5.1.2. - El fomento de las artes Plásticas:

El mercado de las artes plásticas y de las relaciones entre los agentes públicos y privados y el papel del Ministerio de Cultura en el fomento de las artes plásticas puede ser estructurado en virtud de la tipología de las obras:

“Por lo que se refiere a la tipología de las obras, el mercado del arte en España puede dividirse en tres segmentos. En primer lugar, el de la pintura antigua de autores españoles de los siglos XV a XIX, que se vende en anticuarios y salas de subasta. En segundo lugar, el modernismo y las vanguardias históricas de finales del Siglo XIX y principios del XX que suele venderse en subastas y en determinadas galerías especializadas. Por último, el arte contemporáneo posterior a los años 50, que se comercializa sobre todo en galerías. El contacto entre la oferta y de la demanda es establecido, en el caso del mercado del arte, por la red comercial, la cual hace de intermediaria entre una y otra.”¹⁵

5.1.2.1/ El Arte Contemporáneo¹⁶:

¹⁴ *El País*, 31/1/1995 p. 32

¹⁵ Ministerio de Cultura. *MIOR*, op cit. p. 81

¹⁶ A lo largo de la primera parte hemos dado referencia de la proliferación de museos de arte contemporáneo que se inicia en España en la década de los ochenta, todas ellos, fruto de la iniciativa de algunas Comunidades Autónomas, en las que no participó el Ministerio de Cultura, ni como financiador de las infraestructuras ni como colaborador de los proyectos museológicos. Convendría reseñar que, aunque su funcionamiento y gestión adolecieron del rigor profesional —excepto el caso del IVAM de Valencia— también coadyuvaron de alguna manera en la proliferación de galerías de arte contemporáneo y el moderado aumento de monografías y publicaciones periódicas especializadas en arte contemporáneo.

Al margen del campo normativo y legislativo, el fomento de las artes plásticas del Ministerio de Cultura se redujo al fomento del arte contemporáneo y se ha canalizó a través de:

A/ El Centro Nacional de Exposiciones.

B/ Las becas y subvenciones de la Dirección General de Cooperación Cultural para este sector y

C/ de la labor del Museo Reina Sofía en la adquisición, promoción y difusión nacional e internacional de algunos artistas plásticos contemporáneos españoles.

Al margen de estas acciones concretas de fomento de las artes plásticas contemporáneas¹⁷, habría que destacar que a lo largo del periodo socialista se produjo un cambio notable en el sector con la proliferación de nuevas galerías de arte contemporáneo, concentradas en Madrid (un cuarenta por ciento) y en Barcelona y Valencia (un treinta por ciento)¹⁸ a mediados de los noventa- de un total de 212. Su labor, peso específico e influencia en la política del Ministerio de Cultura fue cada vez más importante a lo largo del periodo socialista. La victoria del sector de las galerías en el Impuesto del Patrimonio y el tratamiento fiscal de las obras de arte en 1991 (véase el epígrafe sobre patrimonio del capítulo 3), ganada al Ministerio de Economía y Hacienda, puso de relieve la importancia de un sector joven, nacido en los años ochenta¹⁹ y que demandaba el reconocimiento a su importante papel en la promoción y difusión del arte contemporáneo español, sobre todo aquéllas que trabajaban con artistas españoles vivos.

¹⁷ El papel de ARCO, cuya primera edición tuvo lugar en los inicios de 1982 es de gran importancia en la revitalización del comercio de arte contemporáneo: "Se la considera ya como una de las citas importantes en la ronda europea, a pesar de que el escaso coleccionismo español no forma un sustrato suficiente para un volumen de ventas abultado. Pero es estimada como una feria "con un gran ambiente", en donde se hace hincapié en la labor cultural del mundo del arte más que en el evento comercial; por lo que ha arraigado en su multitudinario público como uno de los grandes acontecimientos culturales del año, y entre los medios como un espectáculo masivo ineludible". Rocío de la Villa. *Guía del usuario de arte actual*. Madrid, Tecnos, 1998. p. 82

¹⁸ Ministerio de Cultura, MIOR, op, cit.

¹⁹ Las galerías de arte contemporáneo aparecieron en Europa y EEUU alrededor de la década de los cuarenta. El acontecimiento llega a España con cuarenta años de retraso.

No obstante, la situación del mercado de las artes plásticas al final del periodo socialista no era comparable en datos económicos con otros países europeos. El comienzo de una tímida aparición de un coleccionismo privado y la creación de un nuevo público en el arte contemporáneo fueron los principales cambios que se produjeron durante el periodo socialista. Según Calvo Serraller, a pesar de que estos indudables logros se dieron en el sector, ello no fue suficiente para consolidar un mercado nacional ni una estabilidad en las instituciones del sector.²⁰

Conviene hacer mención al papel de las Cajas de Ahorro y las fundaciones privadas su función fomentadora en el arte contemporáneo, algunas de ellas con un brillante papel en el franquismo como la Fundación Juan March en Madrid²¹.

En cuanto a las casas de subastas, España no se distinguió históricamente en este aspecto del comercio de las obras de arte. Hasta los años setenta no se instalaron en España las multinacionales de las subastas (Christie's en 1973 y Sotheby's en 1979), a las que habría que añadir algunas localizadas en Madrid y Barcelona (Ansorena y Duran, Brok, respectivamente).

5.1.3. - El Patrimonio.

La política cultural del Estado del periodo socialista se desarrolló entre los límites marcados por el proteccionismo y la libertad de mercado. La ley de patrimonio de 1985, aún siendo muy necesaria, pues la normativa necesitaba de una regulación acorde con la circunstancia histórica²², fue criticada por su intervencionismo excesivo por los agentes del mercado, por las galerías y mercados de antigüedades, aunque como vimos en el primer capítulo fue plenamente consensuada en las cámaras del Congreso y el Senado. El libre mercado en las obras de arte cuya cotización en el mercado sea

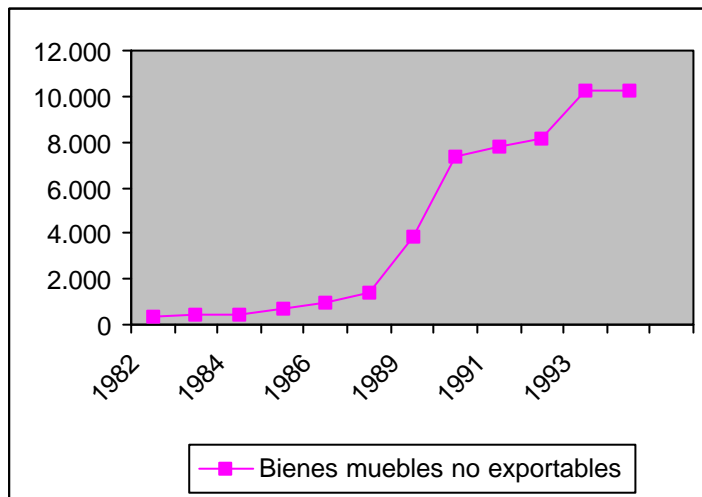
²⁰ El País, 3/8/1993 p.20

²¹ "Gracias a las fundaciones parece que lo imposible se ha hecho factible: que haya dinero para el arte, más allá del coleccionismo privado; es decir, que haya volumen de negocio en la experiencia pública y global del arte. Dicho de otro modo, que la cultura deje de ser considerada como algo secundario en la Administración del Estado para ser contemplada como un sector real, no meramente pasivo u gravoso, sino tan respetable y productivo como cualquier otro".
Rocío Villa, op. cit. P. 107

²² La legislación se remontaba a la Ley de Patrimonio de 1933 de la II República y la normativa posterior de desarrollo de la época franquista.

mayor de 15 millones de pesetas –en la actualidad- están restringidas por las Ley del Patrimonio en su compra y venta por los registros del Estado y/o de las Comunidades Autónomas. La medida, aún habiendo sido criticada por los agentes y operadores del sector del patrimonio por su excesivo intervencionismo, supuso un mayor control de los bienes del patrimonio por parte del Estado. En el gráfico siguiente, observamos que con la aprobación de la ley en 1985, se produjo un considerable aumento del número de Bienes Muebles no exportables, si bien en los últimos años las cifras tendían a estancarse.

Gráfico Núm.2 Evolución del Inventario de los Bienes Muebles no exportables



Elaboración propia
Fuente: Ministerio de Cultura. Cultura en cifras, op, cit. pag. 171

La función del Ministerio de Cultura en cuanto a la conservación, protección y difusión del Patrimonio Histórico ha estado enmarcada en: a) la actividad legislativa sobre la materia –además de la función legislativa de los Gobiernos Regionales, b) la restauración de los bienes adscritos a servicios públicos del Estado y del Patrimonio Nacional, c) la creación del Registro General de Bienes de Interés Cultural (BIC), d) la autorización y gestión de la exportación de obras y la cooperación con las Comunidades Autónomas en cuanto a las inversiones para la protección y la asistencia técnica a aquellas que lo solicitaran. Es decir, prevalece una función coordinadora sobre el conjunto de las instituciones públicas y privadas del sector.

Ahora bien, y a pesar de que una gran cantidad de los convenios firmados entre el Ministerio y los gobiernos autonómicos que han tenido como asunto el del patrimonio, dicha función coordinadora entre ambos niveles de la administración pública y, otros, como la institución eclesiástica no contó con la agilidad que demandaba el estado de conservación en algunos casos: el plan de catedrales a lo largo del periodo socialista fue un ejemplo del fracaso de la coordinación de las instituciones del sector.

Sin embargo, otros planes coordinados como el Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros o el propio Consejo del Patrimonio Histórico fueron dos acciones muy positivas del periodo dentro de su función coordinadora. Como reiteradamente hemos observado a lo largo de los capítulos anteriores, fue uno de los grandes proyectos del periodo socialista –un plan que no partió del propio Ministerio de Cultura pero que se adhirió desde el INAEM y desde la Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio.

El Consejo del Patrimonio Histórico, creado a partir de la Ley de 1985, compuesto por el Ministerio de Cultura y las Comunidades Autónomas fue uno de los primeros órganos rectores de la política cultural en el que participaban todos los representantes de las regiones españolas.

El desarrollo de la Ley del Patrimonio de 1985 permitió la introducción de medidas de fomento hasta el momento inexistentes. La medida del 1 por ciento cultural, sirvió para al menos incrementar en alguna medida el presupuesto dedicado al patrimonio, si bien no tuvo las consecuencias que en un principio cabía esperar; del Sistema Español de Museos y la Junta Superior de Museos, nos remitimos a lo señalado en la primer parte.

Jesús Viñuales, último Director General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración, resumía la política y metodología del departamento:

“Intervención directa allí donde no se pueda llegar de otro modo; subvenciones precisas y equilibradoras en lo social y territorial; fomento de la iniciativa privada y de la sociedad civil; flexibilidad normativa con responsabilidad y racionalidad de los criterios”.²³

²³ Ministerio de Cultura. Puntos cardinales, op. cit. P. 146.

5.2.- El sector del Libro, Archivos y bibliotecas.

Cuadro 2. La política del Ministerio de Cultura en los sectores del libros, bibliotecas y archivos. (1996)

Libro y Bibliotecas. Archivos	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación
Provisión directa	-Cursos monográficos de Archivos. -Biblioteca Nacional de España		-Publicaciones propias del Ministerio (periódicas y monografías) y de la Biblioteca Nacional de España		-Bibliotecas Públicas del Estado (BPE). -Edición de catálogos, folletos.	-OOAA Biblioteca Nacional de España -BPE. -Archivos estatales
Promoción y difusión internacional*	-Intercambio de expertos bibliotecarios extranjeros.	-Ayudas a la traducción de obras españolas a idiomas extranjeros.	-Ayudas a la traducción y edición del patrimonio literario y científico español.	-Convenio con el Centro de Exportación de Libros Españoles (CELESA) -- Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Participación en Ferias Internacionales del libro (directa e indirecta). -Organización de encuentros, congresos y simposios de literatura -Exposiciones en el extranjero -Campañas de promoción a la lectura: "vive leyendo" etc. -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Cooperación en redes internacionales de bases de datos de archivos. -Proyectos de protección y difusión del patrimonio documental iberoamericano. -Participación en los organismo internacionales de Archivos
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas	-Intercambio de expertos bibliotecarios. -Intercambio y cursos con personal de archivos públicos		-Ayudas a centros públicos de educación secundaria para las "semanas del libro"	-Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Escritores españoles en los Institutos.. -Presencias literarias en la Universidad -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. -Declaración e inventario de Bienes de Interés Cultural (BIC). -Reglamento de archivos Sistema Español de Archivos- -Renovación de edificios y equipamientos de archivos estatales.
Incentivos	-Subvenciones al fomento de bibliotecas de libre acceso a entidades no lucrativas. -apoyo a las Asociaciones profesionales bibliotecarias -Ayudas a Asociaciones e	-Premio a las mejores ilustraciones de libros infantiles y juveniles. -Premio "Miguel de Cervantes". -Premio Nacional de las Letras Españolas. -Premios	-Ayudas a empresas/entidades no lucrativas para la edición de Revistas de Pensamiento/Cultura. -Ayudas a la edición de libros españoles. -Premio Nacional a la mejor labor editorial. -Premio a las mejores encuadernaciones artísticas.	-Ayudas a librerías y distribuidores. -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Premio Nacional al fomento de la lectura a través de los medios de comunicación -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	

	instituciones para la organización de jornadas bibliotecarias	Nacionales de Literatura en poesía, ensayo, narrativa, teatro, traducción, historia española y literatura infantil y juvenil. -Ayudas a la creación literaria en Narrativa, ensayo, poesía y traducción.	-Premio a los libros mejor editados.			
Incentivos indirectos + fiscales		-Subvenciones a Asociaciones de Escritores, traductores e intérpretes, fundaciones.	-Convenio con la Federación de Gremios de Editores de España		-Convenio con la Federación de Cámaras del Libro. -Convenio con la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros	
Legislativo +normativo		-Ley de Propiedad Intelectual	-Agencia Española del ISBN			

Fuente: elaboración propia

5.2.1.- El sector del libro:

Las relaciones del Ministerio de Cultura en relación con el fomento de la industria del libro español, una de las más importantes del sector cultural en cuanto a su actividad productora y exportadora, no tuvo los vaivenes y conflictos de su homóloga cinematográfica y estuvo caracterizada por la estabilidad y la cooperación entre los distintos agentes y subsectores, como podemos apreciar en el cuadro 2, debido fundamentalmente a varios factores; entre ellos destacaríamos:

- -Adaptación del sector editor²⁴ a las nuevas tecnologías de producción, a la concentración y transnacionalización.
- -Ausencia de conflictos importantes entre los integrantes de la cadena de producción, fruto de la política ministerial del precio fijo de venta del libro.

²⁴ Una de las características más importantes del sector editorial español, a saber, el gran número de títulos que produce anualmente. Según fuentes del Ministerio (MIOR, op. cit, pag 93) Las cifras de 50.644 en 1992 y 49.328 en 1993 superaban el número de títulos editados anualmente por Francia e Italia y no era muy inferior a los de Alemania, EEUU y Gran Bretaña (por ejemplo en 1990 Gran Bretaña editó 63.980 títulos, Alemania 61.015, EEUU 46.976, España 42.207, Francia, 38.414 e Italia, 37.780.

- -Preferencia de los gustos del público por los autores españoles; tendencia que se incrementó en la década de los noventa.²⁵
- -Adaptación a la precariedad de la economía de los países latinoamericanos y sus oscilaciones –la crisis latinoamericana de mediados de los ochenta puso en evidencia la dependencia de la producción editorial española, cuya exportación natural es la de los países hispanoparlantes.

El panorama de las relaciones entre el sector del libro –incluido el de los autores- y el Ministerio dio un giro a partir de 1983, produciéndose una intensificación de las acciones ministeriales, tratando de adecuarse a las necesidades del sector editorial en la estructura tecnológica, económica, política –la entrada en Europa supuso un cambio la fiscalidad del sector-, entre otras.

Desde el inicio del periodo se potenciaron las ayudas a la creación para ensayo e investigación, narrativa, poesía y traducción desde el primer año de gobierno socialista.

La ausencia de grandes polémicas en el sector -a excepción del dificultoso acuerdo de la Ley de Propiedad Intelectual con motivo de las copias privadas entre la sociedad de gestión de autores y editores (SGAE) y el sector empresarial reprográfico, que vimos en la primera parte- propició que fuera este sector uno de los que más recortes presupuestarios sufrió en la última legislatura socialista.

A diferencia de la tónica general de los sectores culturales acerca del consumo, las cifras del sector del libro mostraban con evidencia un incremento significativo en los hábitos de compra de libros de los hogares españoles. Así queda ilustrado en el siguiente cuadro, en el que había un contraste entre la situación de la transición en la que más de una quinta parte de los hogares no tenían ningún libro y la del final del periodo socialista, que solo llegaba a siete de cada cien hogares españoles:

²⁵ *El País*, 6/1/1995 p. 30.

Cuadro 3. Cuadro comparativo de libros en el hogar en la transición y al final del periodo socialista*.

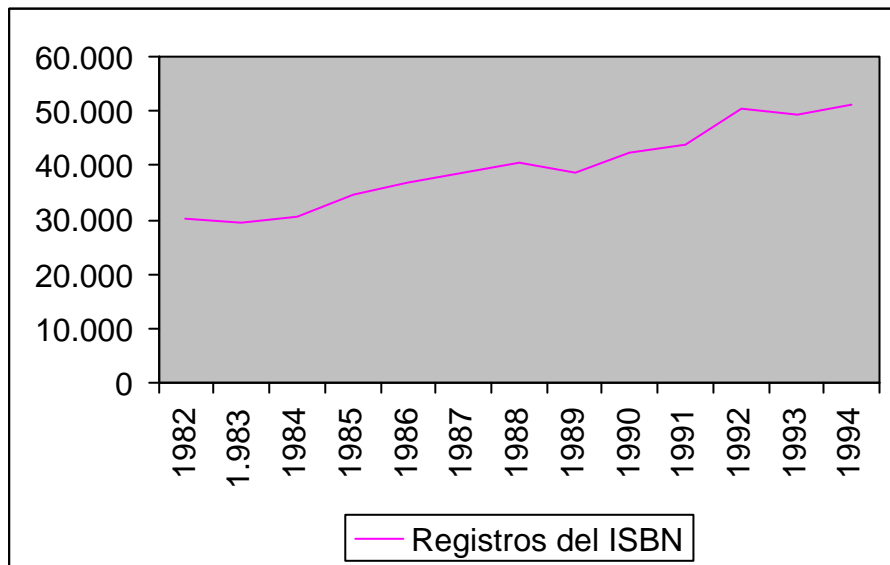
Libros en el Hogar	1978	1997
Ninguno	21,8%	7,2%
Menos de 25	59%	----
Menos de 50	----	42,1
Más de 100	12,3	24,9

Fuente: Elaboración propia a partir de las encuestas de Ministerio de Cultura de 1978, op. cit e Informe SGAE sobre hábitos culturales, op. cit

*Las encuestas no valoran el mismo intervalo por lo que no es posible establecer comparación entre medidas menores de 100 libros.

Asimismo, a lo largo del periodo socialista el sector de libro continuó con una tendencia alcista en la producción, como apreciamos en el gráfico de los registros del ISBN:

Gráfico núm 3. Evolución de la producción de libros en España durante el periodo socialista



Tomado de: Ministerio de Cultura. Cultura en cifras, op. cit.

5.2.2 El sector bibliotecario.

A/ El Plan de Inversiones en Bibliotecas Públicas del Estado, un plan con una coherencia superior, por ejemplo, al de Auditorios, al menos desde su aspecto territorial se caracterizo por la lentitud en su implementación. Distribuidas las bibliotecas

pertenecientes a dicho plan por capital de provincia y capitales de Comunidades Autónomas, las inversiones comenzaron desde la primera legislatura. Alrededor de 23.000 millones de pesetas se destinaron a lo largo del periodo socialista.²⁶

No obstante, el desarrollo del Plan fue lento a lo largo del periodo. En 1995 todavía faltaban por acometer la reforma o el inicio de la construcción de nueva planta de 23 bibliotecas en tantas capitales de provincias,²⁷ y se estimaba que el plazo de conclusión del Plan de inversión estaba previsto para el año 2004.

B/ Al final de la legislatura, España se situaba en la media de bibliotecas/ habitante con 0,76 unidades por cada 10.000 habitantes, el incremento, con respecto al de los inicios de los años ochenta se debió a la política inversora de las entidades locales en bibliotecas municipales.

La cantidad de volúmenes por habitante de las bibliotecas se situaba por debajo de la media europea al final del periodo socialista. Conviene resaltar que el tercer país europeo productor de libros estaba en la cola de países de la Unión Europea en cuanto volúmenes en las bibliotecas por habitantes.

Sin embargo, a pesar del incremento del número de bibliotecas durante el periodo, ello no fue suficiente para reflejarse en los hábitos en la utilización de los servicios de las bibliotecas. La encuesta del final del periodo socialista no reflejó la mayor dotación de infraestructuras bibliotecarias:

“En conclusión, dada la edad de los usuarios y su forma de uso, hay que pensar que la visita a las bibliotecas tiene que ver con los estudios universitarios[...] Una vez superada esta fase, las visitas a las bibliotecas se restringen prácticamente a personas que siguen una labor docente o investigadora o tienen una afición a la lectura muy superior a la media. Los datos indican que la visita a bibliotecas a las edades estudiantiles no acaba por crear un hábito.”²⁸

²⁶ Ministerio de Cultura. *MANECU*, op. Cit. P. 3.

²⁷ Ávila (reforma), Badajoz (reforma), Barcelona, Burgos, Ciudad Real, Córdoba, Cuenca (reforma), Gerona (reforma), Guadalajara, Huelva, Las Palmas de Gran Canaria .Madrid (reforma) Málaga, Palma de Mallorca, Santander, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Tarragona (reforma), Tenerife (reforma), Teruel(reforma), Zamora (reforma), Zaragoza (reforma).
Fuente: Ministerio de Cultura. *Manecu*, op. cit. Pags. 4-5

²⁸ SGAE. *Hábitos*op. cit p. 130

C/ Por otro lado, otro Plan en el “haber” del periodo socialista fue el denominado PROINRED (Proyecto de Informatización de las Bibliotecas Públicas del Estado) con el objetivo de fomentar la cooperación entre las 51 BPE. El Plan tampoco estuvo concluido al final de periodo socialista. En 1995 faltaban 15 bibliotecas por ajustarse o equiparse a la red.

D/ En cuanto a la cooperación del sector bibliotecario y los proyectos de esta naturaleza tales como el Catálogo Colectivo. del Patrimonio Bibliográfico, remitimos al capítulo siguiente y a los de la primera parte, con el propósito de no reiterarnos.

5.2.3 Los archivos

El Ministerio de Cultura, tal como hemos observado en los depósitos culturales, tenía antes de las transferencias a las CCAA la titularidad de 70 edificios que, una gran parte de ellos, fueron transferidos en el proceso de descentralización de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal.

El plan de inversión de los museos afectó hasta 1993 a 26 archivos de titularidad estatal. Sin embargo la acción directa del Ministerio de Cultura sobre el conjunto de los archivos de titularidad estatal solo afectó a aquellos cuyos fondos tenían una singular importancia a nivel nacional e internacional. Sin embargo, salvo casos como el Archivo de Indias en Sevilla en el que se adoptó un importante proceso de modernización, el resto fueron noticia, más por las disputas políticas sobre la titularidad de sus fondos, que por en su mayoría sus deficientes condiciones de infraestructuras técnicas, presupuestarias y humanas.

Por otro lado, la Ley del Patrimonio Histórico de 1985 que afectaba a los archivos no fue desarrollada a lo largo del periodo socialista. Su determinismo histórico acerca de la concepción de los archivos y la ausencia de regulación de los archivos administrativos fue criticada por parte del sector de la archivística:

“En contraste con la previsión constitucional, la materia de archivos ha carecido de adecuado desarrollo legislativo. [...] circunstancia que, en coexistencia con la precariedad institucional que condiciona este Departamento Ministerial, no ha contribuido a diseñar una específica línea de actuación administrativa sobre archivos que supliera las carencias

acumuladas, con indudable perspectiva histórica, en esta cualificada referencia institucional para los organismos públicos²⁹

5.3. La cinematografía y las artes audiovisuales

Cuadro 4. La política del Ministerio de Cultura en el sector del cine y audiovisual (1996)

Cinematografía y artes audiovisuales	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación
Provisión directa					Filmoteca Nacional: Cine Doré	Filmoteca Nacional
Promoción y difusión internacional*		-Festivales Españoles de cine. Festivales Internacionales de Cine	-Festivales Españoles de Cine. -Festivales Internacionales de Cine	-Festivales Españoles de Cine. -Festivales Internacionales de Cine --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Festivales Españoles de cine. -Festivales Internacionales de Cine --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas				--Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Ayudas a salas en zonas rurales o de baja rentabilidad	
Incentivos	-Convenios con Universidades		-Ayudas a la producción en sus diversas modalidades: ex - ante y ex - post.	-Intervención en la piratería del subsector del video. -Ayudas a distribuidores. -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Ayudas a Exhibidores: la informatización de taquilla de las salas. -Ayudas a Exhibidores: la mejora del local.	
Incentivos indirectos + fiscales			-Ayudas a la producción a través de créditos blandos			
Legislativo + normativo		-Ley de Propiedad Intelectual		-Cuotas en la distribución de películas no europeas - Participación en los organismos europeos de defensa del audiovisual comunitario	-Cuotas en la exhibición de películas no europeas. --Participación en los organismos europeos de defensa del audiovisual comunitario	

Fuente: elaboración propia

²⁹ Angel Sánchez Blanco. "El Sistema de archivos: de las referencias histórico-culturales a las bases de las Administraciones públicas". En *Civitas*, 67. Julio-septiembre 1990. p.361.

La situación del cine en España a finales de 1982 y, lo que nos interesa, la política cinematográfica del Ministerio con respecto a 1996 había sufrido grandes transformaciones de un sector que concluyó su proceso de reconversión a lo largo de la década de los ochenta y mediados de los noventa.

El cine en España presentaba unos indicadores cuantitativos en consonancia con los de la crisis mundial del sector. Tal como podemos observar en los cuadros siguientes – y al contrario de los indicadores positivos de la industria del libro- la industria cinematográfica se definió a lo largo del periodo socialista en indicadores cuantitativos negativos: descenso del número de las salas de exhibición, descenso en el número de espectadores, descenso en la recaudación en las salas de exhibición y descenso en la producción española diagnosticaban un estado crítico del cine español a inicios de los ochenta. Una de las causas de los descensos de las cifras del sector era consecuencia directa del aumento del consumo de la población de otros productos audiovisuales a través de la televisión.

Cuadro 5. Evolución del cine español en pantallas, espectadores, asistencia y recaudación.

Año	Nº pantallas	Espectadores Miles	Asistencia	Recaudación* (miles de pts)	Recaudación** (miles de pts)
1970	6.911	330.859	9,76	6.590.424	51.403.358
1975	5.076	255.786	7,20	12.972.489	57.088.227
1978	4.430	220.110	5,98	20.824.659	52.855.313
1982	3.939	155.956	4,11	27.258.407	40.674.503
1985	3.109	101.117	2,63	25.296.215	28.095.586
1987	2.234	85.721	2,21	25.529.695	24.119.531
1989	1.802	78.057	2,01	27.947.973	23.352.877
1991	1.806	79.096	2,03	30.956.100	22.551.161
1993	1.791	87.704	2,24	40.479.191	26.453.188
1995	2.108	94.600	2,41	48.228.000	28.861.759
1996	2.377	104.265	2,65	55.463.000	32.039.203

*Pesetas corrientes

**Pesetas constantes (base 1986)

Fuente: Tomado de: SGAE. Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. 1999. Fundación Autor, 1999, Madrid. pag. 251.

Tal como hacemos referencia en los epígrafes de los distintos capítulos de este trabajo correspondientes al sector del cine, la política del Ministerio de Cultura giró, a través de sus continuos cambios de reglamentación en la normativa de fomento y de regulación del mercado, en dos ejes: la protección y el fomento de la cinematografía española. Como veremos en el epígrafe del capítulo 7 relativo a las cuotas de pantalla España era uno de los países europeos más proteccionistas. No obstante, eso no significó que la implementación fuera más eficaz y tuviera los mejores resultados posibles. El modelo francés, muy similar al español, difería en un aspecto fundamental: la asignación económica a la industria no provenía únicamente de los presupuestos ordinarios del Ministerio de Cultura. El sistema francés se complementaba con la recaudación de una tasa directa sobre la venta de las localidades que se revierte al conjunto del sector cinematográfico francés³⁰. La situación de partida de la industria cinematográfica era muy diferente a la del sector de libro español. La intervención del Estado desde su papel como financiador más importante en la producción española, así como su papel proteccionista en la distribución y exhibición a través de las cuotas de pantalla y de distribución ha ido encaminado a la protección del sector español ante el dominio de las empresas cinematográficas estadounidenses³¹ que controlaron las producciones de un altísimo porcentaje de la oferta de títulos. Asimismo, progresivamente han pasado a controlar otros subsectores como la distribución, la exhibición y el control en los canales audiovisuales.

³⁰ Antonio Valles Copeiro del Villar escribía en 1994 que ésta sería una buena medida para eliminar las cuotas de distribución y exhibición del cine español: “este sistema permitiría eliminar la cuota de pantalla mediante un sistema que impulsa más al exhibidor a programar películas por las que obtiene un ingreso adicional”. Antonio Valles Copeiro del Villar. “La política de fomento del cine español”. En AAVV: *La industria cinematográfica*. Servicio de publicaciones del BBV, 1994. p. 146.

³¹ Las siete “majors” o grandes compañías de Hollywood que controlan la producción, la distribución y exhibición de películas son: Columbia Pictures, Buena Vista, MGM-UA, Paramount, 20th Century Fox, Universal y Warner BROS.

**Cuadro 6. Cuota del cine español:
Porcentaje de entradas vendidas por las películas españolas en los últimos años del periodo socialista**

Años	Porcentaje	Entradas vendidas(miles)
1991	11,1	79.096
1992	9,6	83.200
1993	9,2	87.600
1994	7,6	89.097
1995	12,9	94.638
1996	9,7	104.265

Fuente. Anuario SGAE, op. cit.

Las cifras sobre la cuota del cine español reflejaban la dificultad de las políticas de fomento del cine español frente a un mercado intervenido por las potentes empresas transnacionales que, controlaban en un porcentaje altísimo el consumo y el gusto del público español. Tanto la razón de ser de las medidas proteccionistas del Ministerio de Cultura a favor de la industria española como el fracaso de su implementación es más evidente si ampliamos el intervalo del periodo socialista:

Cuadro 7. Cuota de mercado del cine español y el extranjero

	Espectadores (%)		Recaudación (%)		Núm. de Películas(%)	
	Nacional	Extranjera	Nacional	Extranjera	Nacional	Extranjera
1968	32,7	67,3	29,6	70,4	37,0	63,0
1995	12,2	87,8	12,2	87,8	17,4	82,6

Tomado de: V. Fernández. El cine y su público op. cit. p 53.

Los epígrafes que analizamos en los capítulos siguientes de esta segunda parte, sobre las cuotas de pantalla y distribución, y el que hace referencia a la democratización social, complementan el análisis holístico que hemos tratado de ofrecer de la política cinematográfica del Ministerio de Cultura.

5. 4. Las Artes escénicas y musicales.

Cuadro 8. La política del Ministerio de Cultura en el sector de las artes escénicas y de la música (1996)

Artes escénicas y musicales	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación
Provisión directa	-Centro de Tecnología del Espectáculo. -Joven Orquesta Nacional de España	Unidades de producción del INAEM: -Centro Dramático Nacional -Orquesta y Coro Nacionales de España. -Joven Orquesta Nacional de España. -Compañía Nacional de Danza. -Ballet Nacional de España -Centro de Difusión de la Música Contemporánea	Unidades de producción del INAEM: -Centro Dramático Nacional -Compañía Nacional de Teatro Clásico -Orquesta y Coro Nacionales de España. -Joven Orquesta Nacional de España. -Compañía Nacional de Danza. -Ballet Nacional de España	Unidades de producción del INAEM: -Centro Dramático Nacional -Compañía Nacional de Teatro Clásico -Orquesta y Coro Nacionales de España. -Joven Orquesta Nacional de España. -Compañía Nacional de Danza. -Ballet Nacional de España. -Red de Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública.	-Centro Dramático Nacional -Compañía Nacional de Teatro Clásico -Orquesta y Coro Nacionales de España. -Joven Orquesta Nacional de España. -Compañía Nacional de Danza. -Ballet Nacional de España. -Centro de Difusión de la Música Contemporánea -Teatro Real -Teatro Lírico Nacional la Zarzuela -Consorcio Teatro Liceo de Barcelona	-Museo Nacional del Teatro en Almagro. -Centro de Documentación Teatral y musical.
Promoción y difusión internacional*				Ayudas a Giras internacionales a compañías y agrupaciones: teatro, música, danza y circo --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Giras de las Unidades de producción del INAEM: orquestas, ballets, compañías de teatro. --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas				-Red Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Plan Nacional de Auditorios y Salas de Concierto. -Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (MOPU). -Festivales de Música, Teatro y Danza (año 95: Música:15, Danza: 9, Teatro: 13) -Concertación con teatros para programación estable. --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (MOPU).: Patrimonio Inmueble: Teatros Siglos XIX y XX
Incentivos Directos	-	-Ayudas a la creación música y lírica. -Ayudas a la creación coreográfica	-Ayudas a la producción anual, bienal: música, teatro y danza. -Ayudas a asociaciones y	-Ayudas a GIRAS agrupaciones / compañías de música, teatro, danza. -- Subvenciones para la cooperación	-Ayudas a la edición (publicaciones) musical, teatral lírica y danza -Mantenimiento de	

			asociaciones y fundaciones de música, teatro y danza	la cooperación, promoción y difusión cultural	salas de titularidad privada. -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	
Incentivos indirectos					-IVA reducido en las entradas a espectáculos escénicos y musicales -Precios reducidos en las entradas de los teatros de titularidad estatal	
Legislativo + normativo		-Ley de Propiedad Intelectual				

Fuente: elaboración propia

La estructura del cuadro analítico nº 8 presenta una morfología singular respecto a la extensión de las filas. El Ministerio de Cultura, a través del INAEM potenció el modo de intervención a favor de la provisión directa, es decir, incrementó considerablemente respecto a los gobiernos anteriores la dotación de recursos económicos y humanos destinados al mantenimiento de las Unidades de Producción del INAEM (Orquesta Nacional de España, Teatro Real etc). Aunque también apoyó la función de fomento, ya sea a través de incentivos directos o indirectos su influencia en el sector ha sido menor que el papel que asumieron progresivamente los entes locales y los Gobiernos Autonómicos. Ello tuvo un fiel reflejo en la estructura del presupuesto del INAEM, tal como el Ministerio reconocía al final del periodo de gobierno:

“En España, la inversión anual en el sector a través del INAEM está en torno a 15.000 millones de pesetas, de los que más de 3.000 se destinan a financiación de infraestructuras, algo menos de 2.000 a subvenciones y ayudas y el resto al funcionamiento de las distintas unidades de producción[...] A pesar de estas cifras de gasto público son relativamente bajas en comparación con otros países europeos, y de que el sector privado cuenta con unas posibilidades mínimas de proyección exterior.”³²

³² Ministerio de Cultura. *Cultura y desarrollo*, op, cit. p. 50.

5.4.1. El sector teatral

El teatro presentó esta estructura, tanto del gasto como de acciones, similar al resto de las artes escénicas. Según datos presupuestarios, alrededor del 70-75% del presupuesto para Teatro se destinó para la actividad de las Unidades de Producción.

Tanto la actividad de fomento como la prestación directa en el sector escénico y musical se analizan en sendos epígrafes de esta segunda parte. Es por ello por lo que nos remitimos a ellos, de igual modo que hemos hecho en los sectores culturales precedentes.

Por otro lado, tal como valoraremos en el capítulo séptimo, desde 1987 a 1994 se inició una caída importante en los presupuestos del Ministerio destinados al Teatro que llega al 22,8% en términos reales, con una tasa anual acumulativa de $-3,76\%$ ³³.

Sin lugar a dudas el gran cambio experimentado en el sector teatral a lo largo del periodo socialista ha sido el incremento significativo de los espacios escénicos por todo el territorio nacional. Además de la importante labor del Plan de Rehabilitación del Ministerio de Obras Públicas, al que se adhirió el Ministerio de Cultura en la primera legislatura socialista. A ello habría que unir el esfuerzo de la política inversora de los municipios en la construcción de nuevos espacios escénicos en las casas de cultura en todo el periodo. No obstante, como mostramos en esta segunda parte, las cifras objetivas de más infraestructuras para el teatro no han supuesto un incremento de demanda ni, consecuentemente un despegue del sector profesional, porque, como también veremos en el sector de la música, se caracterizan por un funcionamiento y gestión poco óptimos desde una perspectiva profesional:

“Sólo en Cataluña, sobre 828 teatros censados, únicamente 110 ofrecen un mínimo de diez espectáculos de danza, teatro o música al año; este número se reduce a 39 si se exige que dichas 10 actuaciones sean ofrecidas por grupos profesionales. Es decir Cataluña, dispone solamente de una sala activa de tipo profesional para cada 150.000 habitantes, situación que probablemente no difiere mucho de la existente en otros lugares de España”³⁴

³³ Lluís Bonet. *El sector teatral en España*. 1996 [Inédito].

³⁴ *Ibid.* P. 40.

Asimismo, las inversiones en infraestructuras no han supuesto un alivio al frágil ámbito de la creación. Los autores teatrales han perdido su protagonismo en la manifestación teatral y ha sido sustituido por la figura emergente del Director de Escena. De forma análoga ocurrió en el sector musical en el que los intérpretes no han colaborado, con su protagonismo y prestigio social el papel de los nuevos creadores españoles.

5. 4.2 El Sector Musical:

La ONE, la JONDE y el Plan de Auditorios son las estructuras y planes más importantes del Ministerio de Cultura en el sector musical. Si la ONE era una de las pocas herencias de legado franquista, la JONDE fue uno de los primeros proyectos del periodo socialista con más alabanzas por parte de todo el sector musical.

De las Orquestas del Estado y del Plan de Auditorios hemos dado cuenta tanto en la primera parte como en los capítulos venideros, también del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

El panorama musical en España cambió notablemente de 1982 a 1996³⁵. Como acabamos de ver en el sector del teatro, el papel de las Comunidades Autónomas en el sector musical ha sido aún más relevante, sobre todo en el panorama de las Orquestas Sinfónicas. De haber un desierto de orquestas en 1982, fuera de Madrid y Barcelona, a lo largo del periodo, prácticamente la totalidad de los gobiernos autónomos fueron creando orquestas de titularidad autonómica.

En 1998 la actividad de las orquestas era un fenómeno territorializado como muestra el cuadro siguiente:

³⁵ El Número 100 de la revista *Scherzo*, en diciembre de 1995 publicaba en un ejemplar extra sobre la situación de la música española, que coincidía con el final del periodo socialista. Antonio Moral resumía el cambio de la situación de la música en España en el periodo 1985-1995:

“Negar que la realidad musical de nuestro país no ha cambiado de forma substancial durante todo este tiempo sería injusto, pero todavía persisten viejas enfermedades, algunas de ellas incurables, como es el caso de nuestra educación musical. [...] En cambio, han mejorado notablemente las infraestructuras musicales, ha crecido un importante número de orquestas y festivales, se ha recuperado una buena parte de nuestro patrimonio y se ha multiplicado la cantidad y calidad de las ediciones musicológicas y fonográficas”
Antonio Moral. “Tempus Fugit”. En *Scherzo*. Extra 100. Diciembre de 1995. p. 5

Cuadro 9. Principales orquesta españolas en 1998, clasificadas por su recaudación.

Nº de Orden	Orquesta	Sede	Total sesiones	Espectad.	Recaudación. miles
1	Orquesta Nacional de España	Madrid	67	120.598	292.295
2	Orquesta Sinfónica de Cataluña	Barcelona	58	99.659	267.461
3	Real Orquesta Sinfónica de Sevilla	Sevilla	80	80.115	143.920
4	Orquesta Sinfónica RTVE	Madrid	68	83.982	124.302
5	Orquesta Sinfónica del Liceo	Barcelona	11	16.738	79.608
6	Orquesta Municipal de Valencia	Valencia	39	20.886	79.537
7	Orquesta Sinfónica de Euskadi	S. Sebas.	53	28.421	59.031
8	Orquesta Sinfónica de Galicia	La Coruña	44	29.171	58.838
9	Orquesta Sinfónica de Bilbao	Bilbao	37	19.643	45.291
10	Orquesta Sinfónica d Madrid	Madrid	14	26.382	36.981
11	Orquesta Sinfónica del Vallés	Sabadell	46	33.253	33.209
12	Orquesta Sinfónica de Tenerife	Sta., Cruz	62	57.169	32.616
13	Orquesta Ciudad de Málaga	Málaga	59	31.203	31.721
14	JONDE	Madrid	18	16.661	30.999
15	Orquesta Sinfónica de Castilla-León	Valladolid	45	23.330	28.198
16	Orquesta Sinfónica de Murcia	Murcia	23	19.246	24.950
17	Orquesta Sinfónica de Baleares	Palma M.	24	12.640	23.415
18	Orquesta Ciudad de Granada	Granada	19	10.478	21.096
19	Orq. Sinfón. del Principado de Asturias	Oviedo	33	14.685	19.521
20	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria	Las Palmas	43	38.558	13.539
21	Orquesta de la Comunidad de Madrid	Madrid	13	12.588	11.750
22	Orquesta de Córdoba	Córdoba	40	29.397	8.932
23	Real Filarmónica de Galicia	Santiago	22	10.154	6.428

Fuente: Tomado de Anuario SGAE 1999, op. cit. pag. 198

Sin embargo, el papel de los gobiernos autonómicos no fue tan importante en el fomento de la música de cámara.

Como acabamos de apuntar en el sector del teatro, en el musical, la situación de la creación contemporánea se encontró bajo mínimos a lo largo del periodo socialista. La creación del Centro de la Difusión de la Música Contemporánea no fue emulado por otras iniciativas públicas, como ocurrió con las orquestas. Si en el teatro, acabamos de afirmar que los Directores de Escena fueron apropiándose de buena parte del prestigio social de los autores, de forma más enconada en la música los intérpretes han conformado un “star system” de difusión internacional, que poco ha hecho por la difusión de la nueva creación española:

“Figuras como Victoria de los Angeles, Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, Plácido Domingo o José Carreras y tantos otros tienen un indiscutible ámbito universal. No ha sido, sin embargo muy útil su tarea para la creación española, pues salvo en los casos en que se han acercado a la zarzuela, su repertorio nacional a pesar si pasa de Falla y Turina con alguna incursión, más bien desganada, hacia Mompou o Montsalvatge”³⁶

Así, el público de hoy, en un subsector importante de la música es un público de intérpretes, a nivel mundial, si bien en España “alcanza caracteres dramáticos”.³⁷

5. 4.3 El sector de la Danza

Del modelo de análisis es fácil observar que la Política del Ministerio en el sector de la Danza ha girado en torno a las dos compañías nacionales (Ballet Nacional de España y Compañía Nacional de Danza) que suponían la mayor parte del presupuesto del Ministerio. No tenemos cifras desglosadas porque la Danza está incluida dentro de la Subdirección de Música del INAEM, pero si podemos afirmar que el presupuesto de las grandes compañías nacionales se lleva la parte del león del dinero del Ministerio para la danza (alrededor de 1.200 millones de pesetas en 1995)

La actividad de fomento del ministerio, a través del INAEM, se ha caracterizado por las ayudas a la producción o a giras, instauradas en los primeros años de los noventa a compañías cuyo prestigio ha recaído en torno a la figura de un maestro/a o un coreógrafo/a, característica distintiva con respecto a los sectores teatral y musical.

Conviene destacar que lastimosamente para el sector, el apoyo que las orquestas tuvieron con los Gobiernos de las Comunidades Autónomas, no fue el mismo con el de las compañías de Danza. Salvo el caso de Andalucía y más recientemente de Barcelona y Galicia, que tienen compañías estables de titularidad pública. Tanto la creación como la producción dancística desde el sector privado se concentran en Madrid y en Barcelona, fundamentalmente. De ahí se explica el peso que tenían y tienen las dos compañías del Ministerio de Cultura en cuanto su política de giras por el territorio

³⁶ Tomás Marco. *Historia de la música española*, op. cit p. 338.

³⁷ *Ibid.* p. 339.

nacional y del papel internacional que, sobre todo el Ballet Nacional, puede hacer pues se trata de una compañía que, por su estilo, ofrece una oferta singular dentro del panorama internacional de la danza.

La pobrísima oferta de compañías estables en el territorio nacional fue una de las causas más directas de la diáspora de intérpretes españoles que se encuentran desperdigados en muchas compañías británicas, francesas, alemanas y holandesas. España es un país exportador de figuras del ballet y de otros intérpretes de menor prestigio que engrosan las plantillas de las compañías europeas en mayor medida y también de EEUU –en claro contraste con la importación de intérpretes de la música sinfónica con los que se han nutrido las orquestas españolas-.

Capítulo sexto: Factores históricos y políticos, constreñidores de la política del Ministerio de Cultura. El ámbito de la política cultural del Estado en el Sistema público de la cultura.

En este capítulo vamos a analizar los factores constreñidores que encauzaron de forma axiomática la política del Ministerio de Cultura. Los hemos agrupado en dos tipos; en primer lugar, analizamos el peso de la historia en la situación de la cultura española en 1982. Es evidente que la realidad cultural española en aquel momento determinaba de manera directa los contenidos de los planes de acción del Ministerio de Cultura. En segundo lugar, analizamos las consecuencias de las determinaciones de la Constitución Española de 1978 en el ámbito de la cultura y de las atribuciones del Estado en dicha materia y nos ceñimos al análisis de las competencias exclusivas del Ministerio de Cultura en relación con el sistema de la cultura pública española –Comunidades Autónomas y entes locales-.

El análisis de estos dos factores de capital importancia verificarán esta tesis y junto a otros factores económicos, políticos, sociales –que hemos visto en la primera parte de la obra- complementan nuestro intento por ofrecer una perspectiva holística desde metodología de la investigación.

6.1 El factor histórico

Bajo este epígrafe, tratamos de evaluar y ponderar la situación de la cultura española de la transición. Fue éste, sin duda, un factor delimitador y constreñidor de la política del Ministerio de Cultura, cuando el PSOE llegó al Gobierno de la nación en 1982. Esta situación de partida, de la que hacíamos una breve referencia en el epígrafe 3 de la primera legislatura socialista, vendría caracterizada por:

6.1.1. Cambios introducidos por los primeros gobiernos de la transición:

A/ La constitución democrática de los entes locales en 1979 trajo aires renovadores para la cultura local. Los ayuntamientos comenzaron a prestar servicios culturales y

a fomentar la cultura local, sobre todo en las nacionalidades históricas, en donde había una necesidad de reivindicar aquello que había estado prohibido en el franquismo.

B/ Aunque todavía se estaba en el proceso de las transferencias y de constitución de los Estatutos de Autonomía Comunidades Autónomas, éstas comenzaban a potenciar el fomento de la cultura a escala regional.

C/ El régimen de libertades instaurado con la llegada de la democracia, comenzaba a cristalizar en todos ámbitos: medios de comunicación, teatro, cinematografía, Bellas Artes.

D/ Aunque el Ministerio de Cultura, con los gobiernos de la UCD, se caracterizó por su indefinición¹, sus escasos recursos económicos, y su caos organizativo y de gestión; su mera existencia, bajo los presupuestos del pluralismo, la libertad de creación y el reconocimiento de las culturas de los pueblos de España, suponía un evidente contraste con el franquismo².

E/ No obstante lo anterior, la falta de un proyecto a medio o largo plazo en la cultura en los gobiernos de la UCD y la falta de carisma de los sucesivos ministros³ caracterizaron los cinco años de la transición. Fernández del Prado calificaba así el periodo centrista: “en general ninguno de los ministros dejó una huella significativa; no ya en resultados, ni siquiera en proyectos de interés”.⁴

¹ Iñigo Cavero, Ministro de Cultura en 1980, declaraba que “Este es el Ministerio de Cultura y asuntos varios, porque esa es la realidad, la gran realidad”.
Diario del Congreso de los Diputados de 30-10-1980. Comisión de Cultura. p.25

² Pío Cabanillas, primer Ministro de Cultura de la UCD manifestaba tres grandes principios básicos del recién constituido Ministerio de Cultura en el ejercicio de su actividad cultural:
“- Fomentar el derecho a la creación”
“-El derecho de acceso a la cultura”
“-Apoyo a las estructuras que desarrollan lo cultural”
Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados de 14-12-1977. Comisión de Presupuestos, p.1310

³ Pío Cabanillas (julio 1977-abril 1979), Manuel Clavero (abril 1979- Enero 1980), Ricardo de la Cierva (Enero 1980-septiembre 1980), Iñigo Cavero (septiembre 1980- Diciembre 1981) y Soledad Becerril (diciembre 1981-diciembre 1982)

⁴ Emiliano Fernández del Prado: *Política Cultural* .op. cit. . p. 122

6.1.2 La herencia del franquismo y la transición

A pesar de la ausencia de políticas de fomento cultural de las administraciones públicas, propio de todo el periodo franquista –en claro contraste con la situación en aquellos momentos de los países democráticos del entorno europeo- la cultura española en los años setenta comenzaba a superar el vacío del esplendor cultural de la anteguerra.

“El cambio fue tan notable que Aranguren pudo escribir hacia 1970 que el verdadera *establishment* cultural no era ya el régimen de Franco, sino la recobrada tradición liberal, esto es la tradición que continuaba la cultura iniciada por la Generación del 98 y, sobre todo, por Ortega y Gasset, sus colaboradores y discípulos”.⁵

Al margen y, a su vez, en contra del régimen autoritario, esta cultura surgida de la propia sociedad civil fue la que hizo de puente en la transición de la dictadura a la democracia. Es por ello por lo que...

“determinaría que en la producción intelectual y artística de los primeros diezquinze años del nuevo régimen democrático se apreciase una evidente y hasta acentuada continuidad de autores, estilos y formas aparecidas en etapas anteriores”⁶

Aún con ello, en cinco años de restauración de la democracia y, a pesar del cambio político, la cultura española, seguía inmersa en el paradigma⁷ franquista por, al menos, seis motivos –algunos de ellos ya citados sucintamente en el primer capítulo de la primera parte-:

A.- El vacío legislativo o la inadecuación y obsolescencia de la legislación cultural:

Durante el periodo de la UCD no se aprobó ninguna ley importante que la cultura necesitaba. Solo se tiene constancia del bagaje normativo en los gobiernos de la

⁵ Juan Pablo Fusi. “La Cultura de la transición” . En *Revista de Occidente*. Julio-agosto,1991 núm. 122-123 p. 38

⁶ *ibid.* p. 40

⁷ Entendemos que el concepto de “paradigma”, acuñado por Thomas Kuhn, relativo a la estructura de las revoluciones científicas y su progresiva evolución en la historia y la filosofía de la ciencia, es aplicable de igual modo a los grandes cambios culturales.

UCD de un proyecto de ley de patrimonio, que sirvió que base para la que posteriormente se aprobó en 1985 y de la normativa de fomento del cine, que tal como apuntábamos en la primera parte, profundizó aún más la crisis del sector.

B/ El Ministerio de Cultura se definía por su estructura burocrática anticuada, ineficaz, mal organizada para la actividad pública de la cultura y con un exceso de personal funcionario y laboral, fruto del aluvión de los ministerios franquistas, con un déficit de personal formado para la gestión cultural y que fue modernizado con la reforma de su estructura orgánica en 1985.

C/ Crisis de las estructuras industriales y comerciales de la actividad privada – operadores o agentes- de la cultura tanto en la, creación, producción, distribución y consumo del cine, el libro, el teatro, la música, de las que si bien el franquismo tenía su buena parte de culpa, esta crisis afectaba, con menor virulencia, a los mismos sectores en los países de nuestro entorno europeo⁸ en sectores como el cine y las artes escénicas y musicales.⁹

D/ Ausencia de infraestructuras culturales de iniciativa pública de cualquier sector cultural o necesidad de reformas urgentes de las existentes:

⁸ Hemos reiterado la crisis de la iniciativa privada del sector del cine, con un descenso de salas de exhibición que comenzó en la década de los sesenta y no se recuperó hasta inicios de los noventa. Fenómeno que también se produjo en toda Europa, con menor intensidad.

No obstante, en Europa la crisis que provocó en el mercado artístico la introducción de nuevos medios de difusión y de reproducción de las creaciones culturales fue fomentada por los Estados con anterioridad a España. Es por ello que la no sensibilidad del franquismo ante este fenómeno estructural de la cultura tenga aún sus consecuencias en la vida cultural española de nuestros días.

⁹ Arturo Rodríguez Morató sostiene que las reglas de arte en la postmodernidad, han cambiado sustancialmente en el siglo XX, esencialmente por la diferenciación entre arte puro y arte comercial y sus consecuencias.

Vid. Arturo Rodríguez Morató: "La definición posmoderna de las reglas del arte". Op. cit. Ello es especialmente apreciable en la música contemporánea:

"La música sigue evolucionando. El público sigue esta evolución a larga distancia, contentándose la mayoría con el museo histórico. En el pasado reciente [...] se abrió una fosa que un poco a la ligera, podemos situar entre la música *tonal* y la *atonal*. Considerar a Arnold Schoenberg y sus discípulos de la (segunda) Escuela de Viena (Alban Berg y Anton Webern ante todo) como los nuevos *diaboli in musica* es tan fácil como frecuente. Pero la mayoría de los melómanos sigue sin hacer el esfuerzo de asumir el cambio desde un tranquilo sistema armónico mayor/menor hasta del dodecafonismo, un serialismo más o menos integral, el sacrificio completo de los intervalos más o menos temperados, etc. ... Y eso, transcurrido más de medio siglo desde el "escandalo". En Hans Astrand "Mientras cantan las cuerdas y los oboes se quejan. Sobre música española actual". En *Revista de Occidente*, 122-123, julio-agosto, 1991. Pp. 111-112.

En cinco años de gobierno democrático y en plena crisis económica es evidente que el mapa de infraestructuras culturales de España no presentó ningún cambio destacable con respecto al de 1978.

Será esta situación una rémora para la política de inversiones en el periodo socialista, pues tal como hemos observado en las sucesivas legislaturas, no se llegará a paliar esta deficitaria situación, sobre todo en los museos, los auditorios y salas de conciertos.

A pesar de los esfuerzos en las inversiones durante el periodo socialista con objeto de rehabilitar el conjunto de los museos estatales, hemos observado de forma reiterada que numerosos museos permanecieron cerrados o funcionando con unas condiciones pésimas. La razón de esta intervención se encontraba en una situación museística arrastrada de tiempos anteriores en los que la carencia de una política museológica continuada y coherente tuvo como consecuencia la supervivencia de estos museos en un lamentable estado físico y de funcionamiento.

Por otra parte, el panorama de los museos de arte contemporáneo español era desolador. El único en todo el territorio nacional en 1982, El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), no se definía por estar a la altura de cualquier museo contemporáneo de titularidad estatal.

En cuanto al sector bibliotecario, las competencias de las Comunidades Autónomas y la Ley de Bases de Régimen local que obliga desde 1985 a los ayuntamientos con una población superior a los 5.000 habitantes contar con una bibliotecas. La situación heredada en 1982 presentaba los indicadores más bajos de la Europa Occidental en cuanto a número de bibliotecas por habitante y número de volúmenes.

Por lo que respecta a los recintos escénicos, la crisis del teatro y la decadencia de los teatros de titularidad privada, que estaban cerrados desde mediados de los años cincuenta o reconvertidos en salas cinematográficas, no había presentado signos de variación en la transición.

Tampoco la eliminación de la censura teatral, trajo una renovación en los autores y en producción de espectáculos en Madrid y Barcelona, únicas ciudades españolas en las que existía una programación estable de teatro.

Por último, la infraestructura musical, presentaba las mismas características que las de los museos de arte contemporáneo. La transición tampoco pudo “lavar la cara” este obstáculo para el desarrollo de la música española. La ópera y la zarzuela solo se podían ver, y no en buenas condiciones, en Barcelona y Madrid.

En resumen, sectores culturales como la música, el teatro, la danza, las artes plásticas y las bibliotecas, se caracterizaban por la ausencia de infraestructuras en el conjunto de las provincias españolas. Ello tenía una consecuencia directa en la práctica y hábitos culturales de los españoles.

F/ Las prácticas y consumos culturales de los Españoles en la Transición.

Las prácticas culturales de los españoles en la transición tenían una correlación lógica con el déficit de infraestructuras culturales. Uno de los primeros estudios del Ministerio de Cultura¹⁰ fue el de abordar la investigación de las prácticas culturales de los españoles, del que extraemos sus cifras y conclusiones más significativas:

En el sector de libro, aún cuando España era tradicionalmente uno de los grandes productores y exportadores a nivel mundial, el 21,8 % de los hogares españoles no tenían ningún libro y el 15,6 tenían menos de 6 volúmenes.

La carencia de libros en el hogar no se suplía con una mayor relación con las bibliotecas: el 91,7 declaraba no acudir nunca a una biblioteca; porcentaje sin grandes divergencias entre los territorios, a excepción de Extremadura, donde el éste era aún mayor. Es muy probable que no se produjera la asistencia a las bibliotecas porque los índices eran muy bajos, especialmente en el medio rural.

La investigación también ponía en relación que la existencia de infraestructuras culturales modificaba al alza el hábito cultural. Así, el número de horas de media en

¹⁰ Ministerio de Cultura. *La realidad cultural de España*, op. cit,

la lectura de libros era mayor en los municipios con librería (2,0 horas/semana) que sin librería (1,3 horas/semana).

En cuanto a la asistencia de espectáculos musicales, el 84,3 % no acudía nunca y el 4,0 % “prácticamente nunca”, es decir, casi el 90% no acudía nunca a la audición de cualquier tipo de música.

Porcentajes ligeramente más altos se daban en las visitas a museos, exposiciones o monumentos: el 79,7% no acudía nunca y el 4,8, “prácticamente nunca”.

La expresión cultural más demandada era el cine, algo más del 50 % no acudía nunca o prácticamente nunca a las salas cinematográficas. El hábito era mayor en los municipios españoles de más de 50.000 habitantes, consecuencia del cierre de las salas en los municipios menores al dejar de ser una actividad rentable para el pequeño exhibidor.

G/ Crisis de identidad y de tradición de la cultura española.

Modificando en algunos aspectos la tesis de Fusi que acabamos de esgrimir -al final del franquismo la cultura franquista había fracasado y había sido sustituida por una subcultura de masas-, había sectores -aquellos que más necesitaban de la inversión y el fomento público- que mantuvieron una crisis estructural durante todo el franquismo y la transición, como las artes escénicas y la música.

Centrémonos únicamente en el ámbito de la creación musical -aunque es extensivo a las artes escénicas y también a otros sectores-. El compositor, -también gestor cultural e investigador-, Tomás Marco,¹¹ subrayaba la imposibilidad de reunir un repertorio musical español, algo fácil de realizar en otros países del entorno europeo, preocupados desde sus administraciones públicas, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en crear un repertorio nacional. Ello también fomentaba la propia creación contemporánea.

¹¹ Tomás Marco. *Historia de la música española*, 6. Siglo XX. Madrid, Alianza Editorial, 1982 (2ª edición de 1989).

El último capítulo de la reedición de 1989, que no aparecía en la edición original de 1982, es especialmente interesante, acerca de las relaciones de las administraciones públicas con el fomento de la música.

La sensibilidad de las administraciones públicas europeas en los sectores culturales con una crisis estructural (Ley de Baumol, ver epígrafe 3.1.1 de la Segunda Parte), mitigó la situación social de los compositores, en contrarresto con la situación de los españoles a finales del siglo XX:

“En todas partes el generalizado cisma estético respecto al gran público ha tendido a arrinconarlo, haciéndole perder protagonismo y prestigio social. En esas sociedades, sin embargo, la expansión del consumo de música clásica y el auge de la demanda de la enseñanza musical, fenómenos producidos en paralelo al desarrollo socioeconómico de la posguerra, fueron paliando los efectos más desfavorables que para su estatus y su situación económica podía tener el mencionado divorcio estético. Allí [Francia, Alemania etc], de un modo u otro, los compositores pudieron siempre encontrar en el medio musical un *modus vivendi* adecuado, un reducto de legitimidad social y , también, mejor o peor, los recursos necesarios para la difusión de sus obras. No así en España, donde los déficits históricos de nuestra cultura musical, que ya marcaban un claro retraso con respecto a esas otras sociedades más avanzadas, se añadieron durante cuarenta años las distorsiones inducidas por la excepcionalidad política. En nuestro caso, el proceso de desarrollo y modernización de las estructuras musicales se han venido produciendo fundamentalmente durante los últimos quince años, por lo que los compositores no han podido beneficiarse de él hasta fechas muy recientes”.¹²

En el ámbito de la creación musical también influían otros aspectos no estrictamente culturales como la formación musical. A lo largo de las legislaturas, hemos subrayado el importante papel de la formación musical y el deficitario estado de la enseñanza profesional en España, heredado del franquismo, que afectaba, asimismo, de forma directa a la Orquesta Nacional y a la Joven Orquesta Nacional (JONDE). También, la inexistencia de una formación musical en los planes del Sistema General de Enseñanza, hasta la publicación en el año 1990 de la LOGSE¹³ y el reiterado asunto por resolver de la ausencia de infraestructuras musicales en todo el territorio nacional.

¹² Arturo Rodríguez Morató: *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. Madrid, CIS- Fundación Autor, 1996. p.163.

¹³ Numerosos estudios desde distintas ramas de las ciencias sociales verifican la tesis de la necesidad de una formación artística en la formación básica del niño, para que, en un futuro, el adulto aprecie el arte en las mejores condiciones. En el caso de la música, Hans Astrand cita al profesor de psicología musical Michel Imberty: “On a maintes fois remarqué que l'adulte non éduqué perçoit et comprend les oeuvres d'art comme un enfant de 12 ans” (“Acculturation tonale et structuration perceptive du temps musical chez l'enfant”, en *Basic Musical Functions and Musical Ability*, Estocolmo, 1981). En Hans Astrand “Mientras cantan las cuerdas y los oboes se quejan. Sobre música española actual. Art. Cit . p.. 111.

6.2. El factor político

En la Constitución Española (en adelante CE), norma superior del ordenamiento jurídico del Estado de Derecho, está contenida el germen de la política cultural del Estado y de las distintas administraciones públicas y, por tanto, del sistema de la cultura pública del país.

En primer lugar, habría que diferenciar entre los usos de cultura, en singular y en plural, toda vez que descartamos su sentido antropológico. El texto constitucional diferencia entre culturas, en plural, la de los pueblos de España y cultura, la común de la nación.

Los artículos 148 y 149 distinguen las competencias culturales entre las comunidades autónomas y el Estado. El 148 establece las competencias de las CCAA y el 149 las del Estado. Aunque existe un reparto en las competencias específicas, existe una regla principal contenida en el epígrafe 1 del art. 148 y el apartado 2 del 149 que atribuyen respectivamente “el fomento cultural” a las Comunidades Autónomas y el “servicio de la cultura” al Estado y la comunicación o cooperación con las CCAA.¹⁴

Ahora bien, en algunos estudios sobre la cultura y el derecho constitucional no han dejado pasar por alto la connotación del apartado 2 del artículo 149, en el sentido del deber del Estado con la Cultura, forma inusual de enfatizar este tipo de afirmación en el texto constitucional. Según, Prieto de Pedro, “Dicha obscura declaración no esconde

¹⁴ El artículo 148 CE, relativo a las competencias de las Comunidades Autónomas, se refiere al campo cultural en los siguientes términos:

“14ª Artesanía.

15ª Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para Comunidad Autónoma.

16ª Patrimonio monumental de interés de la Comunidad Autónoma

17ª El fomento de la cultura, de la investigación y en su caso, de la enseñanza de la lengua de la Comunidad Autónoma.

18ª Promoción y ordenación del turismo en su ámbito territorial”.

El artículo 149.1 CE, relativo a la competencia exclusiva del Estado, encomienda la política cultural del Estado hacia los siguientes sectores culturales:

“9ª Legislación sobre propiedad intelectual e industrial”

“28ª Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal; sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas.

El apartado segundo de este artículo presenta una peculiaridad que será analizada a lo largo de este capítulo. Su transcripción es la siguiente:

“Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas”.

otro arcano que el de la idea de una “cultura común”, de un “patrimonio cultural común”.¹⁵, que se enriquece a partir del cruce y coexistencia de las distintas culturas del país.

6.2.1 La coordinación y la cooperación cultural con las Comunidades Autónomas

La CE conforma un sistema complejo de la cultura, que necesita de unas reglas de funcionamiento y vertebración. Los ejes vertebradores constitucionales son los principios de Unidad, Solidaridad y Colaboración.

Si el Principio de Unidad es desarrollado en la CE como competencia del Estado sobre las áreas de la investigación, el sistema educativo, la conservación del patrimonio cultural, entre otros¹⁶, y el Principio de Solidaridad, es desarrollado en el ámbito económico, el principio de colaboración es una exigencia al Estado en el ámbito de la cultura, con el resto de las Comunidades Autónomas y “de acuerdo con ellas”:

“Mas si el auxilio, la coordinación y la cooperación son, en general, exigencia para el buen funcionamiento del Estado, lo son de forma aún más acusada en el caso del ejercicio de sus competencias en materia de cultura por los poderes públicos. La complejidad inherente al sistema de distribución competencial, la dificultad de delimitación de las materias culturales singulares y el principio de concurrencia competencias?? plenas que, como regla mayor, preside el sistema reclaman, en aras de la eficacia, una actitud de franca colaboración entre el Estado y las Comunidades Autónomas, y de éstas entre sí”.¹⁷

6.2.1.1 Formas de coordinación y cooperación del Estado y las Comunidades Autónomas:

El Estado, a través de la reforma de la estructura orgánica del Ministerio de Cultura en 1985, se dotó de un instrumento, para cumplir con precepto constitucional y creo la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural como un órgano de carácter

¹⁵ Jesús Prieto de Pedro. *Cultura, Culturas y constitución*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1993. p. 181.

¹⁶ De acuerdo con Prieto de Pedro, opus cit: “la unidad [cultural]deja de ser un punto de partida, un *prius* (el *prius* es, por el contrario la pluralidad) y es un proyecto abierto en el que están llamada a participar voluntaria y democráticamente todas las comunidades culturales de España”. p. 268.

¹⁷ *Ibid*, p.. 274.

horizontal tanto a nivel interno, en el Ministerio, como a nivel externo; Sus funciones se han definido en la relación con las Comunidades Autónomas y en relación con la política internacional.

Más allá de la mera composición orgánica del Ministerio bajo este epígrafe vamos a analizar cómo se ha desarrollado la coordinación y cooperación del Ministerio de Cultura a lo largo del periodo socialista. Así, caben distinguir dos tipos de cooperación en distintos proyectos culturales por parte del Ministerio de Cultura y las CCAA:

- 6.2.1.1.1 La cooperación orgánica:

- Este tipo de colaboración se dio en las Comisiones mixtas en la etapa preautonómica (RD 2698/1980), y Comisiones Sectoriales de Transferencias.

- También en las Conferencias Sectoriales, integradas por el Ministro y los Consejeros de las CCAA.

- En los Patronatos: Festival Teatro Mérida, Patronatos del Conjunto Monumental de la Alhambra, Festival Internacional de Teatro de Almagro etc.

- En los Consorcios, en los que podemos distinguir en virtud de la periodicidad de la cooperación:

- A) de forma puntual:

- Sociedad Estatal V Centenario, Madrid Capital de la Cultura, entre otros.

- B) de forma permanente:

- Teatro Liceo de Barcelona, Circulo de Bellas Artes, Consejo del Patrimonio Histórico Artístico, entre otros.

- 6.2.1.1.2 La cooperación funcional:

El intercambio de información entre todas las instancias de gobierno que integran el Estado se configura como un deber constitucional. Una sentencia del Tribunal Constitucional (18/1982) ratificaba la obligación del precepto constitucional relativo a la necesaria comunicación entre el Estado y las CCAA en dos sentidos:

- -el deber genérico de información en cuanto necesidad de que una instancia conozca lo que hace la otra en el mismo sector cultural.
- -En los sectores, en la que la información adquiere un fuerte contenido obligatorio, porque sin ella es imposible abordar las tareas propias.

Una de las principales y más numerosas formas de este tipo de cooperación, fruto de las voluntades de ambas administraciones en el ejercicio de sus respectivas funciones normativas y administrativas han sido los Convenios entre el Estado y las CCAA -los convenios de cooperación entre Comunidades Autónomas deben contar con la autorización de las Cortes Generales-.

La valoración de esta forma de cooperación desde el propio Ministerio de Cultura en el ámbito general ha sido positiva, aunque no se implementó con todas las posibilidades que ofrece este instrumento:

“Durante estos años se han establecido numerosos convenios entre el Estado y las Comunidades Autónomas en los diferentes sectores de la Cultura, y en principio se revela positivo, por la colaboración que implica, pero convendría mejorar el sistema atajando los dos principales inconvenientes: la consideración del convenio por parte de las Comunidades Autónomas con una fuente suplementaria de financiación y realizar la mayoría de los convenios de forma bilateral, cuando el objeto del mismo es común a varias o todas las Comunidades Autónomas”¹⁸

Ejemplos de ello fueron el Plan Nacional de Auditorios, firmado con algunas Comunidades Autónomas y no con otras, sin razón alguna que lo justifique.

Por último, antes de analizar la cooperación del Ministerio por sectores culturales, convendría señalar que ésta competencia exclusiva del Ministerio y tan esencial, desde su legitimación en la CE, fue tomando consistencia como uno de los ejes vertebradores de la política cultural del Estado. Hemos observado en la primera parte que de la etapa de Solana a la de Alborch, hubo un “crescendo” en la preocupación por la coordinación con las CCAA y los entes locales por parte de los ministros socialistas. En el paro

¹⁸ Ministerio de Cultura. *Libro blanco. Las relaciones entre el Estado y las Comunidades Autónomas en materia de Cultura*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992. P. 21 [Inédito].

general del sector cultural del 12 de diciembre de 1991, desde el propio sector privado se criticaba la coordinación de las administraciones públicas en torno a la cultura:

“Queremos protestar por la política cultural del Ministerio de Cultura, pero también de las Comunidades Autónomas y los Ayuntamientos, aclarando que no descalificamos la labor del Ministerio, sino entendiendo que necesita un giro, un cambio de concepción, en su estructuración, en su distribución, en su gestión. Nos referimos a problemas endémicos, como la necesidad que las Administraciones Públicas se coordinen”¹⁹

Tanto las etapas de Solé Tura como de Alborch trataron de corregir en la medida las posibilidades que ofrecían los gobiernos autonómicos este déficit estructural del sistema público de la cultura. Enrique Linde, Subsecretario de Estado de la etapa de Alborch, entendía la colaboración como paso previo para llegar a conseguir los principios de igualdad de acceso a la cultura desde el lado territorial:

“Es justamente ahora, cuando el Estado de las autonomías ha alcanzado un grado de desarrollo considerable, en un esquema siempre abierto, cuando se hace preciso seguir postulando, con redoblado entusiasmo la realización de estos dos grandes principios de igualdad de acceso de los ciudadanos a la cultura y reequilibrio regionales. Ahora, además, hay que llevar estos principios en el marco de la Unión Europea”.²⁰

6.2.1.3 La Cooperación por sectores culturales

Tal como observamos en el sucinto análisis de este epígrafe y a lo largo de la primera parte no ha existido una correspondencia entre el énfasis constitucional de las relaciones de colaboración reales entre el Estado y las CCAA –y los entes locales. No obstante, tal como hicimos referencia en la etapa de Alborch, la situación evolucionó de casi una inexistencia de relaciones en el nivel político de la etapa de Solana hacia una mayor colaboración, que comenzó en la de Solé Tura y tomó verdadero rigor y concreción en la de Alborch.²¹

A/ Patrimonio Histórico y Artes Plásticas: El Patrimonio Histórico es un ámbito cultural con una competencia concurrente. Tal como apreciamos en esta parte del extracto del

¹⁹ Declaraciones de Juan Matute, uno de los portavoces de la Plataforma de la Cultura. En *Primer acto*, op. cit. p. 7

²⁰ Ministerio de Cultura: *Puntos cardinales*, op. cit p. 23

²¹ Vid. Epígrafe correspondiente al capítulo 4 de la primera parte.

cuadro del capítulo anterior correspondiente a dicho sector –al que se le ha añadido la columna “Inversión / colaboración en infraestructuras”-, se trata de uno de los sectores en los que existe una mayor cooperación entre el Estado y las Comunidades Autónomas. Fueron numerosos los convenios en los que el Ministerio prestaba ayuda técnica y económica para la conservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y monumental de las Comunidades Autónomas. Asimismo, otros proyectos que englobaron al conjunto de las Comunidades Autónomas, tales como el inventario del BIC o el Plan Nacional de Catedrales, mostraron la dificultad a la hora de cumplir el precepto constitucional.

En el sector de las artes plásticas, el Centro Nacional de Exposiciones ha sido uno de los centros productores y difusores de exposiciones de calidad a través de las exposiciones itinerantes. No obstante, su gestión no se ha desarrollado en colaboración con las Comunidades Autónomas, sino que éstas han tenido una mera función difusora de las producciones del centro estatal. Por otro lado, tampoco hubo un flujo de propuestas por parte de las Comunidades Autónomas hacia el Centro Nacional de Exposiciones para que éste contribuyera, a su vez, a una cooperación entre ellas.

Extracto del cuadro 1 del capítulo 6 de la segunda parte.

Artes Plásticas y Patrimonio	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación	Inversión/colaboración en infraestructuras
Cooperación con las CCAA			Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales: Préstamos de obras a museos de titularidad estatal, gestionados por las CCAA o de titularidad local/autonómico	Centro Nacional de Exposiciones y Museos Nacionales. -- Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	- Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Declaración e inventario de Bienes de Interés Cultural (BIC) -Plan Nacional de Catedrales -Sistema Español de Museos -Otras colaboraciones en planes directores de conservación del patrimonio histórico.	-Convenios de descentralización de la gestión a las comunidades autónomas de museos de titularidad estatal. -Convenios para la inversión en museos de titularidad autonómica (contemporáneos) - Reformas en museos adheridos al Sistema Español de Museos.

B/ Sector del libro, archivos y bibliotecas:

Una de las muestras más notables de la falta de cooperación ha tenido lugar, como también indicamos en el caso de los museos en el capítulo I de esta segunda parte, en los denominados centros de depósito cultural como son las bibliotecas y los archivos de titularidad estatal y gestionados por las Comunidades Autónomas. A lo largo del periodo socialista no se dio una alternativa al papel pasivo del Ministerio de Cultura en estas infraestructuras.

El sector bibliotecario también adoleció de la necesaria coordinación en el sistema bibliotecario español. Las Comunidades Autónomas desarrollaron a partir de mediados de los ochenta sus propios sistemas pero se acusó la falta de coordinación entre los sistemas bibliotecarios de cada Comunidad Autónoma. Así, se apuntaba en el MANUECU, la necesidad de organizar una Red de Redes, como “una competencia compartida entre las Comunidades Autónomas y la Administración General del Estado”.²²

Otro de los programas básicos en los que fue prioritaria la relación y cooperación entre el Estado y las CCAA fue la elaboración del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico, como ordenó la Ley del Patrimonio de 1985. Hasta 1992 el organismo responsable de su elaboración fue el Centro del Patrimonio Bibliográfico y desde la conversión de la Biblioteca Nacional en Organismo Autónomo el CCB. Fue a partir de esa fecha cuando el protagonismo de los entes territoriales comenzó a ser mayor. No obstante, a finales de la legislatura todavía no participaban en el proyecto las Comunidades Autónomas de Cantabria, Extremadura, La Rioja y Navarra.

Por último, en el sector de los Archivos forman parte de la situación descrita en el caso de los museos y bibliotecas. Los archivos de titularidad estatal llegan alrededor de setenta, tanto los de gestión propia como los de gestión transferida a las Comunidades Autónomas. No obstante, el Ministerio centró su gestión en un número reducido de archivos cuyos fondos se caracterizaban, al igual que en el sector de los museos estatales, por su singular importancia, su importancia en la proyección de la cultura

²² Ministerio de Cultura. *MANECU*, op. Cit, p. 9

española en el exterior, o de un interés supracomunitario. De la coordinación del resto de archivos apenas existió, en la misma línea que los museos y las bibliotecas. El desarrollo del Sistema Español de Archivos, de la Ley del Patrimonio, fue una quimera.

Extracto del cuadro 2 del capítulo 6 de la segunda parte.

Libro y Bibliotecas. Archivos	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación	Inversión/colaboración en infraestructuras
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas	-Intercambio de expertos bibliotecarios. -Intercambio y cursos con para personal de archivos públicos		-Ayudas a centros públicos de educación secundaria para las "semanas del libro"	- Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Escritores españoles en los Institutos.. -Presencias literarias en la Universidad - Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico. -Declaración e inventario de Bienes de Interés Cultural (BIC). -Reglamento de archivos Sistema Español de Archivos- -Renovación de edificios y equipamientos de archivos estatales.	-Bibliotecas Públicas del Estado (BPE) -Rehabilitación de los Museos de titularidad estatal.

C/ El Sector de las artes escénicas y de la música

Con la excepción de los conservatorios de música como competencias de las Comunidades Autónomas este sector no aparecía rombrado en los artículos 148 y 149 CE. Probablemente a causa de dicho silencio, este sector es el que más ha dado muestras de acusada conflictividad competencial entre el Estado y las CCAA, al reclamar algunos gobiernos regionales la dotación las subvenciones ministeriales con el objetivo de otorgarlas las propias Consejerías de Cultura.

Las deficientes y obsoletas infraestructuras (en el caso del teatro) o inexistentes (en el de la música y la danza) a primeros de los años ochenta provocó, junto un inusitado interés por parte de las entidades locales por la recuperación tanto de la formación musical y teatral como de la difusión de las artes escénicas y musicales, y junto, asimismo, el interés del Ministerio de Obras Públicas por recuperar los teatros del Siglo

XIX provocó que en 1983 se pusiera en marcha el Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros, al que Ministerio de Cultura se unió en poco tiempo -a partir de 1985. El plan afectó a unos sesenta teatros y supuso una primera piedra para conseguir una difusión de la cultura escénica y musical que hasta los años ochenta había desaparecido prácticamente de todo el territorio español, a excepción de las grandes ciudades españolas.

Como ya hemos advertido en numerosas ocasiones, similar situación no se dio con los auditorios y las salas de conciertos, con una inexistencia de espacios para que se difundiese la música clásica –situación también similar a la situación de los teatros de ópera-. El Plan no consiguió a lo largo de todo el periodo socialista ni siquiera que al menos cada Comunidad Autónoma contara con un auditorio. Además, como subrayamos en otros epígrafes, la cooperación entre el Ministerio y las Comunidades Autónomas en las inversiones debería de haber tenido una continuación sobre la singularización de los proyectos culturales que deberían de sustentar dichas inversiones:

“Por supuesto que un buen camino en la creación de infraestructuras, y en el modelo actual del Estado sería la de lograr una buena coordinación estatal, autonómica y municipal que llegara no solo a la creación de locales, sino también a la de orquestas, óperas y otros conjuntos a lo largo de la geografía española. Parece evidente que estamos lejos de conseguirlo y que esas creaciones son objeto más de actividades de francotiradores de las diversas administraciones públicas.”²³

Tal como afirmábamos en la primera parte, en la legislatura de Solé Tura tuvo lugar la constitución de la Red de Teatros y Auditorios de titularidad pública. El acuerdo de cooperación se llevó tanto con las Comunidades Autónomas como con los Ayuntamientos, titulares de los teatros y auditorios. Desde su constitución el número de teatros adscritos a la red fue en aumento y supuso un segundo escalón, tras las inversiones en las reformas de los teatros, para la recuperación de las artes escénicas y musicales, aunque no estuvo exenta de críticas por parte de los agentes culturales, las compañías de teatro, danza y las agrupaciones musicales por su funcionamiento demasiado burocratizado y el papel pasivo que el Ministerio fue adoptando, hasta que en

²³ Tomás Marco.. op. cit p. 10

el año 2000 se produjo el abandono por parte del Ministerio de la Red y la constitución de una Asociación Cultural con una mera aportación de fondos por parte del INAEM.

Extracto del cuadro 3 del capítulo 6 de la segunda parte.

Artes escénicas y musicales	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación	Inversión/colaboración en infraestructuras
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas				-Red Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública -Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Plan Nacional de Auditorios y Salas de Concierto. -Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (MOPU). -Festivales de Música, Teatro y Danza (año 95: Música:15, Danza: 9, Teatro: 13) -Concertación con teatros para programación estable. --Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (MOPU).: Patrimonio Inmueble: Teatros Siglos XIX y XX	-Plan Nacional de Auditorios. -Rehabilitación de Salas de Conciertos. -Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros (MOPU). -Plan del INAEM: colaboración con entidades locales y CCAA sobre dotación en infraestructura escénica.

D/ El Sector de la cinematografía y las artes audiovisuales:

La industria de la cinematografía, por su estructura de producción y distribución y su relación con la administración del Estado y con el resto de las administraciones públicas es considerablemente menor que otros sectores. La relación fuerte del Ministerio se produjo a través de los agentes de la industria: directores, productores, distribuidores, exhibidores y no tanto con las administraciones públicas. Tal como podemos apreciar en el reducido cuadro, el ICAA contó con la colaboración con las Comunidades Autónomas

para las subvenciones a salas de cine de baja rentabilidad, normalmente situadas en zonas rurales lejanas de las capitales de provincia, un programa menor del ICAA.

Aunque tal como indicamos en la legislatura de Alborch, hubo un intento por parte de los nacionalista catalanes de territorializar las subvenciones por proyecto con un porcentaje asegurado para dicha comunidad autónoma, la medida no prosperó, aun teniendo en cuenta la situación en minoría del Gobierno.

Extracto del cuadro 4 del capítulo 1 de la segunda parte.

Cinematografía y artes audiovisuales	Formación	Creación	Producción	Distribución	Consumo	Conservación
Cooperación con las CCAA y otras entid. Públicas				--Subvenciones para la cooperación, promoción y difusión cultural	-Ayudas a salas en zonas rurales o de baja rentabilidad	

6.2.2. La Concurrencia

Cuando no hay concurrencia entre administraciones públicas, es decir, cuando las competencias en algún sector son excluyentes o también, cuando las funciones legislativa o ejecutiva sobre una materia se atribuyen a un poder público, y no pertenecen a otro, en buena lógica no tiene que haber posiciones encontradas entre los distintos niveles de la organización de la administración pública. Esta situación, en el campo de la cultura, no ha sido característica a lo largo del periodo socialista, sino lo contrario. Durante el periodo se produjeron conflictos administrativos entre las Comunidades Autónomas y el Estado en el campo cultural, en los que tuvo que intervenir el Tribunal Constitucional. Ejemplos de ello, hemos dado cuenta en la primera parte de la investigación: los recursos de País Vasco, Cataluña y Galicia en la Ley de Patrimonio de 1985²⁴, con una sentencia en la que modificaba ligeramente la ley con una mayor participación de las Comunidades Autónomas y otros, sobre las subvenciones del Estado de las artes escénicas y musicales, y también en el sector del cine.

²⁴ STC 17/1991, de 31 de enero, relativa a la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español. Según la sentencia, las Comunidades Autónomas tenían plena competencia para tramitar tanto los expedientes de declaración de los BIC, como los del Inventario.

La concurrencia en la CE el fomento y/o servicio de la cultura por parte del Estado, las Comunidades Autónomas y los entes locales es una característica singular de la cultura: “Nos hallamos, pues, ante una fórmula excepcional sin parangón en ninguna otra materia objeto de regulación constitucional”.²⁵

En el caso de conflicto, la Sentencia 49/1984²⁶ del Tribunal Constitucional, señalaba tres condiciones básicas que dan a la actuación del Estado en el campo cultural un carácter preferente:

- -Cuando actúe para preservar e patrimonio cultural común.
- -Cuando el ámbito de la materia precise tratamientos generales
- -Cuando la acción pública desde el Estado sea necesaria porque no es posible que se logre desde otras instancias.

Estas tres directrices han sido tomadas por el Ministerio en numerosas ocasiones para las distintas políticas sectoriales.

Cuadro 1. Competencias de las Comunidades Autónomas de materia cultural

	Cultura	Patrimonio	Museos Bibliotecas Y archivos	Museos, Bibliotecas y archivos estatales	Propiedad intelectual	Conservatorios y Academias	Espectáculos /ocio
País Vasco	excl.	excl..	excl.	-----	Ejec.	exc (3)	excl.
Cataluña	excl..	exc.	exc.	Ejec.	Ejec.	exc. (1,2,3)	excl..
Galicia	Excl.	Excl.	Excl.	-----	Ejec.	Exc (2,3)	----/ excl.
Andalucía	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	Ejec.	Excl. (1,2,3)	Excl.
Asturias	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec/Dif *	----	Excl.(2)	----/ excl.
Cantabria	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	----	Excl.(2,3)	----/ excl.
La Rioja	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	----	Excl.(2,3)	----/ excl.
Región de Murcia	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec/dif*	-----	Excl.(2)	----/ excl.
Comunidad Valenciana	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	Ejec.	Excl.(1,2,3)	Excl.
Aragón	Excl.	Des.	Excl.	-----	----	Excl.(2,3)	

²⁵ Jesús Prieto de Pedro, Cultura... op, cit, p. 254.

²⁶ STC 49/1984, de 5 de abril, en relación con la Ley 1/1982, de 24 de febrero, por la que se regulan las salas especiales de exhibición cinematográficas, la filmoteca español y las tarifas de las tasas por licencia de doblaje.

Castilla-La Mancha	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec/Dif*	Dif.	Excl.(2)	----/ excl.
Canarias	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	...	Excl.(2,3)	Excl.
Navarra	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	Ejec.	Excl.(3)	Excl.
Extremadura	Excl.	Excl.	Excl.	----	Dif.	Excl.(2)	Dif/Excl
Islas Baleares	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	---	Excl.(2)	Dif/Excl.
Madrid	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec.	---	Excl.(2,3)	----/ excl.
Castilla y León	Excl.	Excl.	Excl.	Ejec/ Dif*	---	Excl.(2)	Ejec/ Excl.

- Excl. Competencia exclusiva
- Des: Competencia de desarrollo y ejecución de la normativa básica estatal
- Ejec. Competencia de ejecución de la legislación del Estado
- Dif: Competencia diferida, a asumir

- (1). Academias
- (2) Conservatorios de Música
- (3) Bellas Artes

*El Estatuto otorga competencia de ejecución de la legislación del Estado respecto de los de interés para al región, y diferida respecto de los de interés estatal

Tomado de: Ministerio de las Administraciones públicas.²⁷

6.2.3 La identidad cultural y la cultura común

El análisis del estilo de redacción constitucional no es algo banal a la hora de descifrar la atribución “esencial” del Estado en el campo cultural. Si las Comunidades Autónomas “podrán asumir” ciertas competencias en el campo de cultura, por el contrario, el Estado “considerará el servicio de cultural como deber y atribución esencial”.

La idea de la identidad cultural española en la CE no es tomada como algo no estático, sino como un proceso en el que participan la suma de las culturas regionales. Así, lo entendía Solana en su primera comparecencia como Ministro de Cultura en el Congreso de los Diputados:

“la democracia nos brinda la oportunidad de recuperar nuestra identidad. Y este Gobierno quiere centrar su atención sobre los valores espirituales porque, en la búsqueda de la identidad, la cultura desempeña un papel decisivo. La política cultural constituye parte inseparable del problema general del Gobierno”²⁸

²⁷ Ministerio para las Administraciones Públicas. *Régimen de distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas*. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1993.

²⁸ Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados. 25/2/1983. p. 2

No obstante, el tema de la identidad cultural española se ha convertido en una cuestión un tanto escabrosa. La identidad –con toda la extensión cultural que en sí posee el término- es un valor/concepto que se ha manejado desde los discursos políticos nacionalistas, e incluso desde la propia izquierda, al antojo de sus intereses,²⁹ al negar la existencia de una cultura común o identitaria del conjunto del país.³⁰

Ello ha tenido como consecuencia que, desde la creación del Ministerio de Cultura se hayan producido declaraciones provenientes de los Partidos Nacionalistas de las nacionalidades históricas, que negaban la existencia de un Ministerio de Cultura en España. Observábamos en el primer capítulo de la primera parte, correspondiente a la primera legislatura de Solana, que una vez concluido el proceso de transferencias iniciado a primeros de los ochenta, se proclamaba desde estos partidos políticos la desaparición del Ministerio de Cultura. La legitimidad de sus discursos radicaba -y radican en la actualidad- en que afirman la no- existencia de una cultura común, sino de la existencia de las distintas culturas regionales,³¹ a pesar de los primeros gestos en el periodo socialista del Ministerio de Cultura, en relación con el reconocimiento de las

²⁹ Recientemente Fernando Savater escribía sobre este uso de la identidad por parte algunos discursos políticos de corte nacionalista acerca de la identidad de las culturas de los pueblos de España: “Lo que antes eran características privadas (étnicas, religiosas, genéticas o lúdicas) dentro del pluralismo democrático del Estado, que se trascendían para acceder a la actividad política, ahora son el contenido mismo de cualquier política y el título de legitimidad para intervenir en ella. La heterogeneidad de lo particular se convierte en una yuxtaposición de incommunicables homogeneidades, que sólo reclaman de las instituciones públicas la garantía quisquillosa de su derecho a no dejar de ser lo que son tal como lo son y se desentienden del resto. Cada perspectiva diferenciada es tan válida como cualquier otra y siempre mejor que la que pretenda situarse en un plano que las rebase todas en nombre de un horizonte de alcance más ancho. Apelar a la razón común o a valores universalizables es mirado con reticente suspicacia y, si se insiste, como un auténtico atropello: ¡quieren anular las sacrosantas diferencias y hacer un mundo monocorde!. No hay pecado mayor. En “La izquierda centrifugada”. Diario El País, 5/2/2002 p. 23

³⁰ Habría que señalar que existen objetivos no –culturales en discursos legitimadores de la defensa de la identidad cultural:

- A/ Medidas proteccionistas como recurso a la identidad cultural y a su protección
- B/ Intereses corporativistas que se esconden tras la defensa de la identidad cultural.
- C/ como estandarte de un imperialismo cultural
- D/ la anulación de otras culturas minoritarias dentro del territorio nacional.

³¹ Desde esta misma raíz han surgido las polémicas de los libros de texto sobre la Historia y la Geografía de España que se han dado en País Vasco, Cataluña u otras Comunidades Autónomas. En el sentido que acabamos de citar a Savater, o en el de otros intelectuales o escritores como Muñoz Molina, denuncian la construcción del saber y la cultura regional frente a una cultura nacional. La formación básica de los españoles se encuentra en esta situación del reduccionismo territorial como signo de identidad. La negación de una cierta identidad en la cultura española supone, por ejemplo, la negación de la existencia de la literatura española. Ahora bien, es ésta una argumentación muy poco consistente; ¿quién puede sostener, por ejemplo, en la música, que la música de Granados, Albéniz o Amadeo Vives, sea calificada como no española sino catalana?.

culturas vasca, gallega y catalana. El historiador Juan Pablo Fusi así lo subrayaba a inicios de la década de los noventa:

“En 1984 se concedió el premio de las Letras española al poeta catalán J.V. Foix; al año siguiente a Julio Caro Baroja, muy vinculado al País Vasco. La significación de esas concesiones era inequívoca: suponía oficializar de alguna forma la existencia de culturas particulares en el Estado Español y, enfatizar de esa forma, una nueva idea de España y de su cultura, basada en la integración de los hechos diferenciales catalán, vasco y gallego.”³²

Es paradójico que en los años setenta, aún en el franquismo, algunos intelectuales que no tuvieron problemas con el régimen franquista³³ manifestaran la necesidad del reconocimiento y convivencia de las distintas culturas de los pueblos de España y, después del franquismo, otros intelectuales se han manifestado contra la negación o el uso de la cultura española en algunos territorios.³⁴

Aunque parece comprensible que, en la lucha contra la cultura franquista que había dejado el dictador, durante los primeros años de la transición, se produjera una exaltación de la cultura local o regional, hoy en día parece difícil sostener la negación de la existencia de una tradición de la cultura común española; no sólo la del legado franquista, sino también aquella heredada del periodo de la anteguerra civil denominada por los historiadores como “la Edad de Plata de la Cultura Española”.³⁵

³² Juan Pablo Fusi: “La Cultura de la transición” art. Cit, p. 62.

³³ Pedro Laín Entralgo escribía en 1970:

“La vida de España es también *una posibilidad*. Que cada cual la imagine como quiera. Yo la sueño regida y ordenada por el prefijo “con”: una convivencia que sea confederación armoniosa de un conjunto de modos de vivir y pensar capaces de cooperar y competir entre sí; una caminante comunidad de grupos humanamente diversos en cuyo seno sean realidad satisfactoria la libertad civil, la justicia social y la eficacia técnica; una sociedad en que se produzca la ciencia que un país occidental de treinta o cuarenta millones de habitantes debe producir, que siga dando al mundo Unamunos, Machados y, si otra vez puede, Teresas y Cervantes, y que conserve viva en sus fiestas la gracia cimbreante de las danzas de Sevilla y la gracia mesurada y colectiva de las danzas de Cataluña. Una desazón me surge inevitablemente en las entretelas del alma: esta posibilidad, ¿podrá hacerse un día proyecto viable, dejará de ser el ensueño que en mi alma es ahora?”
Pedro Laín Entralgo: *A qué llamamos España*. Espasa-Calpe, 1971 Madrid. p. 155.

³⁴ “El hecho es que, hoy por hoy, no existen otras culturas vivas que las enraizadas en una nación. Tesis que, al menos en la Europa de nuestro entorno, reúne un consenso mayoritario. De ahí que por esos pagos no haya perdido interés la pregunta por la singularidad de la cultura española y que, maravillados porque la nieguen los españoles de hoy, se siga tomando como paradigma la que surgió hasta la guerra civil, también una forma de librarse del desconcierto que produce todavía la actual. Mal que nos pese, el filósofo español todavía se llama Ortega y Gasset, y el poeta, García Lorca.”
Ignacio Sotelo. “La cultura española actual: apunte para un diagnóstico”. Art. Cit, p. 13

³⁵ Término acuñado por Pedro Laín Entralgo en la Enciclopedia de la Historia Española de Ramón Menéndez Pidal.

Para Subsecretario del Ministerio en la etapa de Alborch, Enrique Linde, la polémica cultura común/ culturas regionales estaba ya superada dentro de los presupuestos políticos del Ministerio de Cultura:

“Digo falsa polémica, porque como he señalado antes, entre los objetivos básicos de la Administración intervencionista moderna, lo que se encuentra, precisamente, es la realización de los principios antes referidos de igualdad y reequilibrio regionales. Pero además, en el caso español la existencia de un Ministerio de Cultura no solo no pretende eclipsar a las culturas-nacionales sino que puede ser un factor de su consolidación y proyección exterior”³⁶.

6.4 La Política Exterior

La política cultural en el exterior del Ministerio de Cultura, no está en concurrencia con las CCAA. La relación cultural con el exterior, es según la CE, una actividad exclusiva del Estado³⁷. No obstante, dentro del nivel de la Administración del Estado, la política cultural del Estado se encontraba dispersa en tres ministerios y un organismo autónomo: el Ministerio de Educación – a través de la relación con los centros escolares en el extranjero-, el Ministerio de Cultura, El Ministerio de Asuntos Exteriores –a través de las oficinas culturales de las embajadas y de la Agencia de Cooperación Internacional- y, desde inicios de los noventa, el Organismo Autónomo Instituto Cervantes –con una red de centros que se irá consolidando por los países de habla no española-.

El déficit de coordinación del Ministerio de Cultura, en cuanto a su acción cultural en el exterior con el resto de las administraciones estatales ha sido evidente en el periodo socialista. Ahora bien, su falta de coordinación en el seno del propio Ministerio también ha sido lugar común. Desde el propio Ministerio de Cultura, hemos ido enumerando algunos intentos de Ministros, como Solé Tura, por articular desde la distintas Direcciones Generales y Organismos Autónomos la política exterior, que corresponde, desde la reforma de 1985, a la Dirección General de Cooperación Cultural.

³⁶ Ministerio de Cultura. *Puntos Cardinales*, op. cit p. 24

³⁷ Esto no quiere decir que los gobiernos autonómicos y las entidades locales no tengan una cierta actividad cultural con el exterior. Algunas Comunidades Autónomas tienen su propia infraestructura administrativa para este fin, como existe desde los años noventa el COPEC de la Generalidad de Cataluña. Asimismo, existe la actividad de hermanamiento de los propios ayuntamientos con otras ciudades del exterior, normalmente europeas o americanas.

Si analizamos la actividad cultural del Estado con el exterior, podemos dividir tres tipos de objetivos y tareas fundamentales:

- La promoción de la lengua española
- El intercambio universitario y científico
- El intercambio y la cooperación cultural, que podemos dividir en:
 - La acción unilateral de un país en otro.
 - La cooperación en organismos internacionales.

Es en estos dos últimos aspectos es donde ha tenido el campo de acción del Ministerio de Cultura, ya que los dos primeros son tareas que han correspondido al Instituto Cervantes desde su creación –con anterioridad a su constitución no existía un plan de fomento de la lengua española en el extranjero- y al Ministerio de Educación, respectivamente. En los cuadros siguientes analizamos la actividad exterior del Ministerio de Cultura, tomando como referencia la de la última legislatura de gobierno.

Cuadro 2. Tipología de actividades del Ministerio de Cultura en la política exterior:

Actividades puntuales	Actividades de cooperación Propias del Ministerio de Cultura	Actividades de cooperación en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores.
Aquellas que se desarrollan en momento determinado con el objeto de difundir la cultura española, tales como las actividades de las Unidades de Producción del INAEM (Orquesta Nacional de España, Ballet Nacional de España etc.), la presencia de forum, festivales o encuentros culturales.	Actividades que se enmarcan en un proyecto mucho más amplio de cooperación. Se trata de actividades en conjunto con un país o varios países en sectores como la arqueología o el patrimonio histórico.	Los Convenios de cooperación cultural, educativa y científica. Coordinados por el Ministerio de AAEE. Los contenidos culturales son competencia del Ministerio de Cultura.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 3. Áreas geográficas prioritarias de la política exterior del Ministerio de Cultura. Actividades principales³⁸.

Iberoamérica	Unión Europea	Países desarrollados	Mediterráneo y Mundo árabe	Resto del mundo
-Potenciación a partir de la etapa de Alborch. Actividades puntuales de todos los sectores culturales. -Formación de gestores culturales y subvenciones al sector privado para actividades de cooperación. -Consejo Iberoamericano de la Música (CIMUS). -Apoyo a redes de información y documentación.	-Competencias de los Estados a partir del Tratado de Maastricht: los programas caleidoscopio, Ariane y Rafael, Ciudades Europeas de la Cultura etc. -Consejos y Comités del Consejo de Europa.	-Japón y Estados Unidos. -Acuerdo de cooperación con EEUU: becas de formación para artistas y creadores españoles. -Acuerdo de cooperación con los Departamentos de Hispanismo de las Universidades norteamericanas para la promoción de la cultura española e iberoamericana.	-Creación del Dentro de Restauración de Manuscritos y Libros antiguos en colaboración con el Instituto de Cooperación del Mundo Árabe.	-No hubo presencia del Ministerio de Cultura (sí por parte del Instituto Cervantes o de la Agencia Española de Cooperación Internacional).

Fuente: Elaboración propia

Las deficiencias a la hora de articular una política cultural sistemática y coherente con el exterior que se evidencian por parte del Ministerio de Cultura en varios aspectos:

- -La ausencia de una prioridades geográficas de intervención; situación que se palia de algún modo en la legislatura de Alborch.
- -La insuficiencia de recursos económicos y humanos.
- -La ausencia de prioridades sectoriales.
- -La descoordinación, dispersión de criterios entre los organismos autónomos, las Direcciones Generales y la Dirección General de Cooperación Cultural.
- La descoordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores.³⁹

³⁸ En Ministerio de Cultura. MANECU, op. cit, existen anejos en el que se detallan:

- a) los convenios de cooperación cultural bilateral suscritos por España.
- b) los convenios europeos establecidos por iniciativa del Consejo de Europa
- c) Acuerdos, convenciones y convenios establecidos por iniciativa de la UNESCO
- d) Convenciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)

La creación de un órgano interministerial, que agrupara y coordinara todas las acciones de los distintos organismos de titularidad estatal en torno a la cultura parecía lo más lógico, tal como ocurre en otros países de nuestro entorno europeo. Asimismo, dicho supuesto órgano debería ser sensible o estar participado por las Comunidades Autónomas, para que haya una representatividad de las distintas culturas del territorio español, asunto no resuelto por parte del Ministerio de Cultura.

³⁹ La Directora General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura en el periodo de Alborch, Margarita Saénz de la Calzada Zuloaga, escribía sobre este asunto: “En este sentido, sería deseable la dependencia funcional de los agregados culturales del Ministerio de Cultura para agilizar y desarrollar la política cultural exterior definida por el Departamento, al igual que ocurre con otros Ministerios que tienen su red exterior cubierta por funcionarios dependientes de ellos (vg. Comercio y Turismo, Educación....)”.
Ministerio de Cultura. Puntos Cardinales, op. cit. Pp. 50-51

Capítulo séptimo: análisis del gasto del Ministerio de Cultura

Para la realización del análisis del presupuesto del Ministerio de Cultura hemos partido de las siguientes premisas metodológicas:

- 1.- Se ha utilizado como fuente los Presupuestos Generales del Estado.
- 2.- Las cifras hacen referencia a los créditos iniciales de los presupuestos de cada año, es decir los que fueron aprobados por las Cortes.
- 3.- Con el propósito de poder establecer una evolución de los distintos sectores culturales a lo largo del periodo estudiado y con el de, asimismo, identificar los gastos estrictamente culturales del Ministerio, el presupuesto global del Ministerio de Cultura desde 1983 a 1988 no coincide con el que aquí ofrecemos ya que en dicho periodo se han eliminado aquellos conceptos del presupuesto que no consideramos culturales. Es decir, hasta 1988 el Ministerio englobaba presupuestos del Instituto de la Mujer, Deportes y Juventud. Hasta 1985 aún conservaba los de medios de comunicación social, entre otros. Es por ello, por lo que se le ha denominado “presupuesto de cultura homogeneizado”, al sustraer del presupuesto del Ministerio de Cultura aquellos programas y servicios “no culturales”. Si nos hubiésemos limitado a comparar sin más las cifras totales del Ministerio de Cultura durante el periodo socialista éste recogería las variaciones de los presupuestos del ente público Televisión Española, de las competencias de Deportes etc; es decir, de los vaivenes de las distintas competencias que asumió o que dejó de asumir el Ministerio hasta 1988 y, que, por tanto, desvirtúan de manera importante nuestro objetivo de la investigación.
- 4.- La comparación entre sectores se establece en muchos casos a partir de 1985, ya que fue a partir de dicho año en el que se implantó en la Administración Central la técnica de presupuestación por programas y no por servicios como se vino haciendo hasta dicha fecha. La dificultad en poder hacer comparables las

distintas técnicas de los presupuestos no ha hecho posible en algunos casos comparar el presupuesto de 1983 y, en otros, el de 1984.

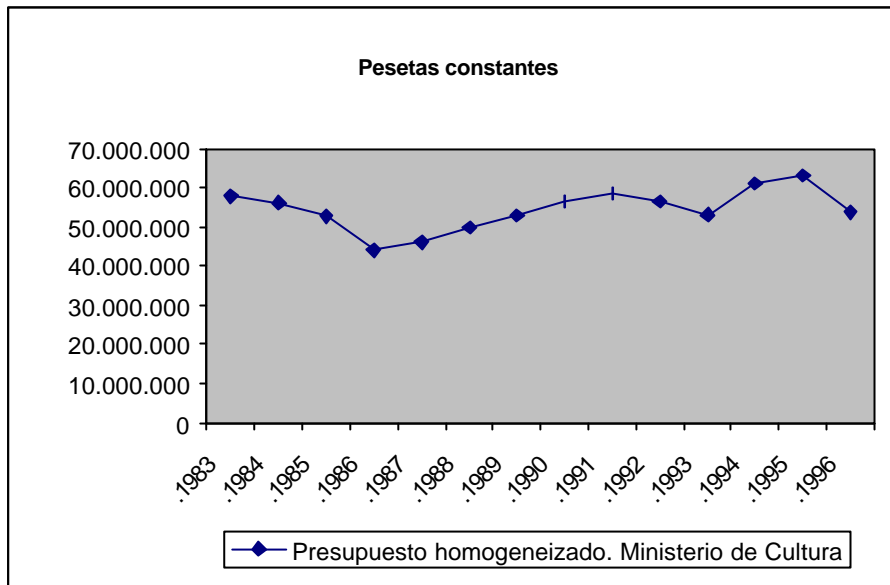
7.1 Evolución del Presupuesto del Ministerio de Cultura en el periodo socialista

Como podemos observar en el gráfico 1 el presupuesto homogeneizado del Ministerio de Cultura a lo largo del periodo socialista tuvo un ligero incremento (si prescindimos del presupuesto de 1996 que no fue aprobado en el Congreso y fue prorrogado el de 1995). No obstante, una de los mayores incrementos se registró en el presupuesto de 1994, como consecuencia del primer pago por parte del Ministerio de la compra de la Colección Thyssen-Bornemisza. Sin esta circunstancia, el presupuesto de departamento hubiera permanecido con las mismas cifras que en 1993.

En los años 1987, 1988 y 1989 se produjo un aumento, también expresado en las pesetas constantes, que coincidió con una expansión de la economía española en su conjunto. Esta tendencia se rompió en los presupuestos de 1992, con el inicio del nuevo ciclo económico de crisis internacional.

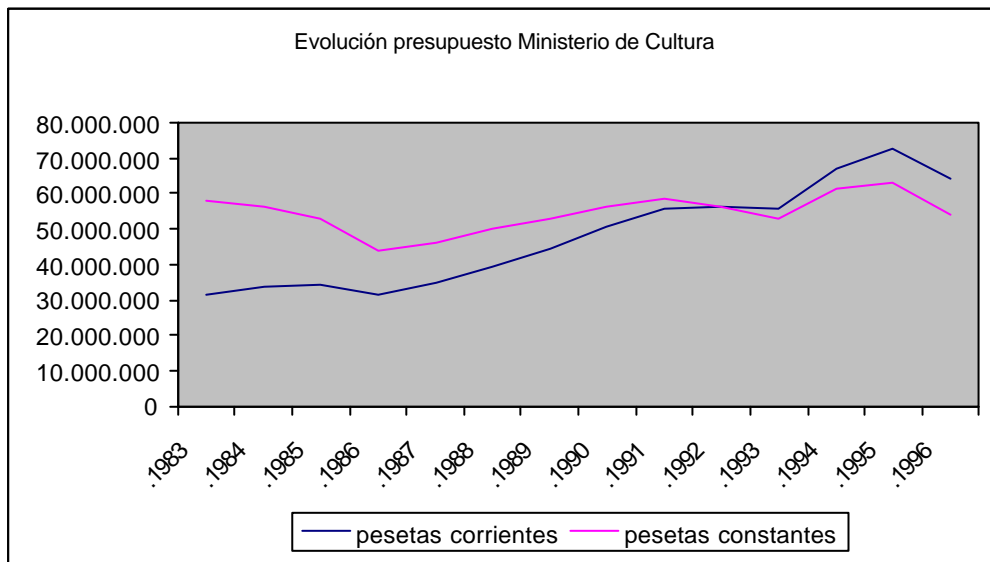
En el gráfico 2 comparamos los incrementos del presupuesto expresado en la línea pesetas corrientes en el que se observa un continuo crecimiento a lo largo de todo el periodo, con la que refleja las pesetas constantes, verdadero indicador en términos reales de la evolución presupuestaria que contiene los índices de inflación del periodo, que sobre todo en la década de los ochenta eran superiores al diez por ciento.

Gráfico 1. Evolución presupuestaria del presupuesto del Ministerio de Cultura (homogeneizado)



Elaboración propia a partir de los Presupuestos Generales del Estado.
Pesetas constantes: Base 1992=100

Gráfico 2. Evolución del presupuesto homogeneizado del Ministerio de Cultura expresado en pesetas corrientes y pesetas constantes



7.2 Análisis de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura

Definimos sucintamente los capítulos en los que se asienta la técnica presupuestaria de la administración pública:

- El capítulo I consigna los gastos del personal contratado del Ministerio de Cultura.
- El Capítulo II consigna los gastos en bienes corrientes y servicios. Contiene gastos ordinarios de mantenimiento de los edificios y de maquinaria, equipos, etc.
- El Capítulo IV denominado Transferencias Corrientes. Comprende los créditos destinados para financiar actividades, sin contrapartida de los beneficios (las subvenciones)
- Estos tres primeros capítulos conforman lo que comúnmente se denominan gastos corrientes.
- El Capítulo VI consigna los gastos en Inversiones reales. Aquellos gastos necesarios para las inversiones.
- El Capítulo VII consigna las transferencias de capital. Es decir, créditos sin contrapartida que financiar otras inversiones cuyo titular no es el Ministerio de Cultura.
- Estos dos últimos capítulos constituyen los denominados gastos de capital.

Cuadro 1. Estructura del presupuesto del Ministerio de Cultura (homogeneizado):

	1995		1992		1989		1985	
	Pts. corrientes	%	Pts. Corrientes	%	Pts. Corrientes	%	Pts. Corrientes	%
Cap I	19.702.810	27,1	19.031.267	33,61	14.421.335	32,5	12.581.593	36,42
Cap II	9.063.199	12,46	9.769.824	17,25	8.647.935	19,5	7.689.128	22,26
Cap IV	11.798.278	16,23	7.375.951	13,02	6.084.872	13,7	5.547.605	16,06
Cap. VI	18.039.565	24,81	16.821.500	29,71	13.256.336	29,8	7.396.200	21,41
Cap. VII	13.286.413	18,27	3.113.800	5,50	2.018.100	4,54	1.327.100	3,84
Resto Cap.	823.900	1,13	511.900	0,90	5.562	0	700	0,01
Total:	72.714.165	100	56.624.242	100	44.434.140	100	34.542.326	100

Elaboración propia.
Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

El hecho de no haber expresado en el cuadro 1 la agrupación común en las categorías gastos corrientes y gastos de capital es debido a que se perdería cierta nitidez en alguno de los posibles análisis, como es el de el gasto en subvenciones, que quedaría desdibujado con la suma de los capítulos I y II.

En el cuadro 1 hemos optado por comparar cuatro ejercicios presupuestarios para, en primer lugar, poder observar una evolución en la estructura de los gastos del Ministerio y, en segundo, compensar posibles desviaciones si tomáramos de referencia un solo año como muestra para el análisis de la estructura del presupuesto.

A la luz de todo ello, podemos concluir que a lo largo del periodo socialista se produjo una fuerte reducción del conjunto de los gastos corrientes –alrededor de un 20%-, si bien ello no afectó al capítulo IV (el de las subvenciones), que se mantuvo en el mismo porcentaje en al principio y final de dicho periodo.

Por el contrario, el conjunto de los gastos de capital tomaron mayor importancia a lo largo del periodo, llegando al 43% en el presupuesto de 1996 (en 1985 llegaba al 25%). Hay que distinguir que, dentro de los dos capítulos, el de mayor incremento se produjo en el de Transferencias de Capital -capítulo VII- que nos da un indicador de que a lo largo del periodo el Ministerio de Cultura incrementó considerablemente (de, un 3,84% en 1985 hasta el 18,27% de 1995) los gastos en la financiación de la inversión en infraestructuras culturales del conjunto del territorio español, tal como hacíamos constar en el epígrafe de la democratización territorial de esta segunda parte.

Ahora bien, el presupuesto del Ministerio de Cultura destinado a cada sector cultural posee una estructura bien diferente pues como ya hemos observado la intervención del Ministerio de Cultura es diferente según sea el sector cultural. Así, hemos elegido cuatro sectores que presentan una estructura del gasto diferente. En el cuadro 2, correspondiente al gasto del Ministerio en Música, observamos que existió a lo largo del periodo un aumento del porcentaje con respecto al total de gastos de capital y de las

transferencias corrientes –subvenciones-, en detrimento del resto de los gastos corrientes –particularmente en el capítulo II.

Cuadro 2. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de la Música

	Cap I	Cap II	Cap IV	Cap. VI	Cap. VII
.1995	27,74%	7,91%	13,27%	35,38%	15,71%
.1992	34,73%	10,77%	10,14%	40,09%	4,23%
.1989	18,49%	19,47	5,75%	27,06%	11,59%
.1985	34,83%	30,66%	5,44%	15,92%	13,09%

Elaboración propia. Fuente:
Presupuestos Generales del Estado.

En el cuadro número 3 mostramos la estructura de gastos del Ministerio con respecto a la cinematografía. La proporción del capítulo IV con respecto al resto confirma el papel financiador del Ministerio en la producción de filmes españoles, si bien esta cifra se ha atemperado a lo largo del periodo socialista. Buena parte del total del capítulo IV del Ministerio correspondía a las subvenciones del ICAA a los productores y directores de cine españoles.

Cuadro 3. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de la cinematografía

	Cap I	Cap II	Cap IV	Cap. VI	Cap. VII
.1995	13,65%	7,21%	58,38%	6,03%	1,48%
.1992	12,61%	8,16%	62%	0	1,90%
.1989	12,06%	8,63	64%	0	5,16%
.1985	9,85%	5,34%	69,92%	2,33%	12,81%

Elaboración propia. Fuente:
Presupuestos Generales del Estado

En el cuadro 4 ofrecemos el sector de la bibliotecas como ejemplo de una estructuración del presupuesto basada en más del cincuenta por ciento en la de inversión del capítulo VI –Inversiones reales- en las Bibliotecas Públicas del Estado. –BPE-. El resto de capítulos, exceptuando el de personal –cap. I apenas tuvo trascendencia a lo largo del periodo.

Cuadro 4. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de bibliotecas

	Cap I	Cap II	Cap IV	Cap. VI	Cap. VII
.1995	32,13%	14,45%	0,99%	52,30%	
.1992	27,38	7,95%	0,87%	59,70%	4,07%
.1989	30,11	11,81%	0,78%	57,29%	
.1985	42,92%	12,53%	0,57%	41,32%	2,60%

Elaboración propia. Fuente:
Presupuestos Generales del Estado

Por último, en el cuadro 5 observamos cómo la compra de la colección Thyssen-Bornemisza distorsionó la estructura del presupuesto de museos. Podemos observar en el capítulo VII que de ser inexistente en 1985 llegó a un 42% en 1995. Asimismo, existió un cambio significativo en la etapa de Alborch (1995) al incrementarse notablemente los gastos del capítulo IV destinado a las subvenciones.

Cuadro 5. Evolución de la estructura del gasto del Ministerio de Cultura en el sector de Museos

	Cap I	Cap II	Cap IV	Cap. VI	Cap. VII
.1995	19,65%	11,13%	10,33%	16,29%	42,47%
.1992	37,01%	25,70%	0	32,19	5,05%
.1989	35,62%	22,42%	0	39,27	2,67%
.1985	31,71%	17,51%	0,24%	50,49%	--

Elaboración propia. Fuente:
Presupuestos Generales del Estado

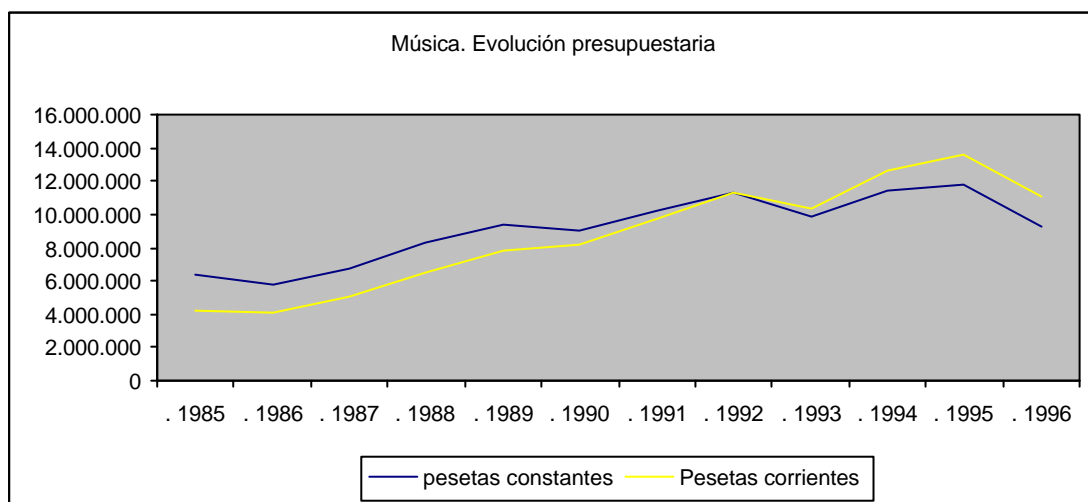
7.3 Evolución presupuestaria de los sectores culturales.

En este epígrafe tratamos de analizar la evolución a lo largo del periodo de los programas que componen el Ministerio de Cultura. La estructura del presupuesto del Ministerio de Cultura por sectores culturales se fue modificando durante el periodo. El incremento más significativo, en términos reales –pesetas constantes- fue el de Museos tal como podemos observar en el Grafico número 8. Los sectores que tuvieron un saldo positivo –tomamos como referencia el presupuesto de 1995, ya que el de 1996 no fue aprobado por el Congreso y fue prorrogado el del ejercicio anterior-, tras el de Museos, fuero el de música con un 44,88 % -desde 1985 1995-, Cinematografía con un incremento del 33,9% en el periodo 1983-1995, y Teatro con un 18,75% en el periodo

1985-1995. Pocas variaciones sufrieron el sector de bibliotecas con un incremento de 3,35% en el periodo 1984-1995, Archivos, un 5,83% en el periodo 1985-1995 y Patrimonio – 5,23 en el periodo 1985-1995.

Con una disminución en términos reales estarían El Programa Publicaciones y del libro, con un descenso de más del 40% (si bien ello no afectó al sector del libro, que mantuvo pocas variaciones a lo largo), el programa de Cooperación Internacional con un – 54.09% en el periodo 1985-1995 y el programa Exposiciones, que corresponde al Centro Nacional de Exposiciones.

Gráfico 3. Evolución del presupuesto de Música del Ministerio de Cultura



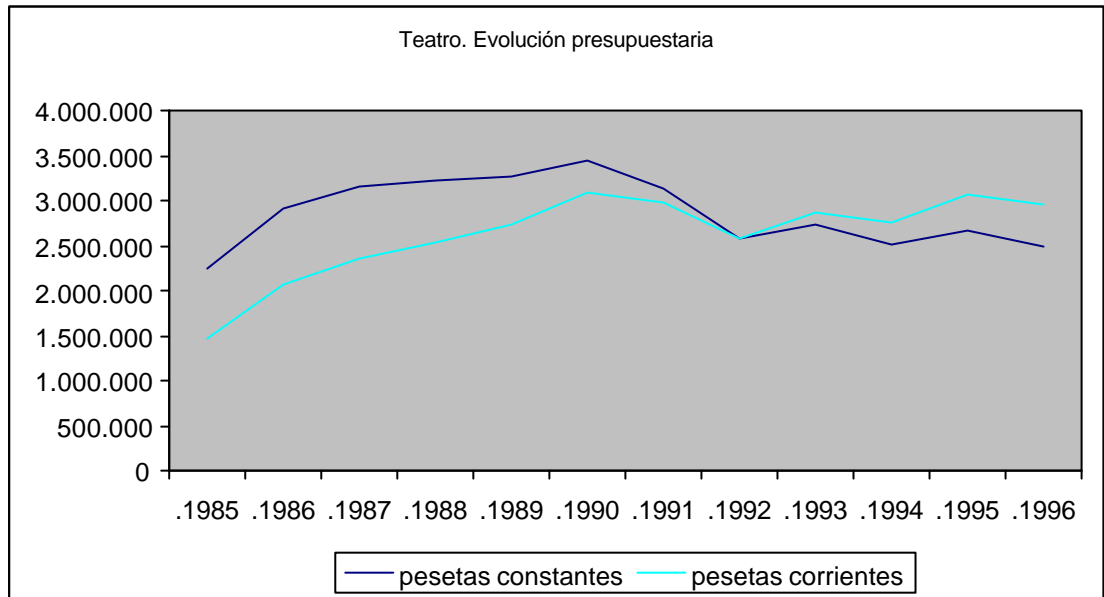
Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

En el gráfico correspondiente al sector de la música (en el que se incluye también el presupuesto destinado al sector de la danza) observamos un crecimiento continuo de los gastos destinados a dicho sector, excepto en el presupuesto de 1993 y el prorrogado de 1996. Se trata de uno de los pocos sectores que ha ido incrementando su cuota de participación en el Presupuesto total del Ministerio de Cultura a lo largo del periodo socialista.

Dentro del sector de las artes escénicas, -del presupuesto del INAEM-, el sector del teatro tuvo una tendencia distinta a la de la música. A partir de 1990 se inicia un descenso apreciable en el grafo de las pesetas constantes. Coincide, al margen de la

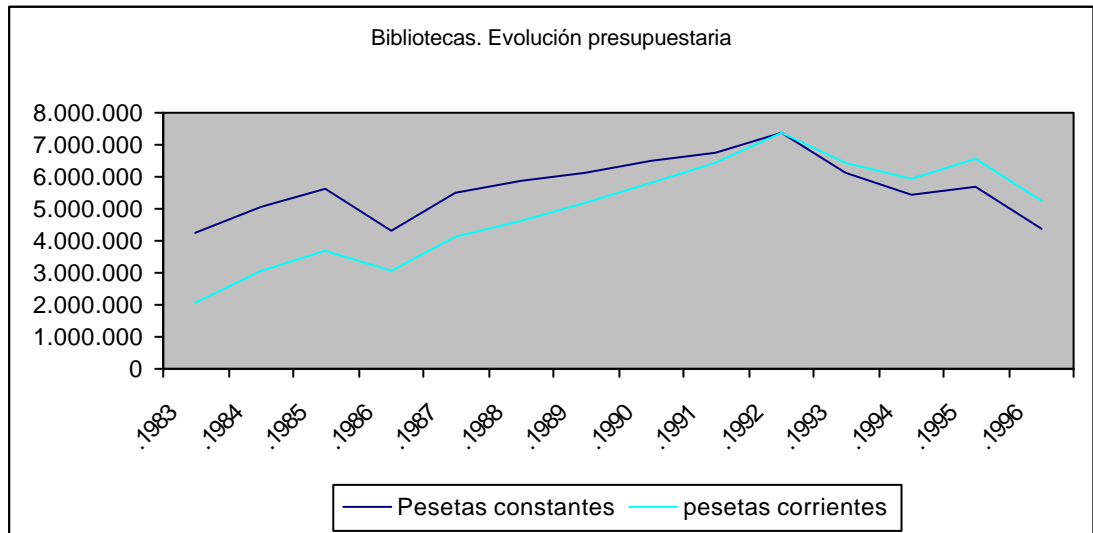
crisis de 1992, el cese del Subsecretario José Manuel Garrido, proveniente de la Dirección General del INAEM desde el primer gobierno de Solana, con el inicio del descenso de los presupuestos destinados para el teatro. Es probable que ello fuese algo más que una coincidencia.

Gráfico 4. Evolución del presupuesto de Teatro del Ministerio de Cultura



Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

Gráfico 5. Evolución del presupuesto de bibliotecas del Ministerio de Cultura

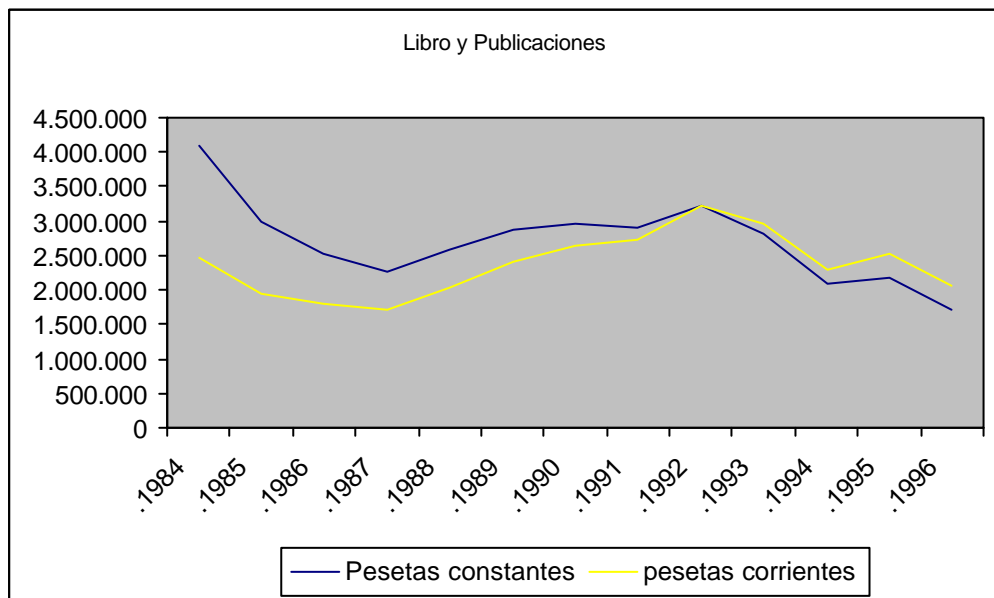


Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

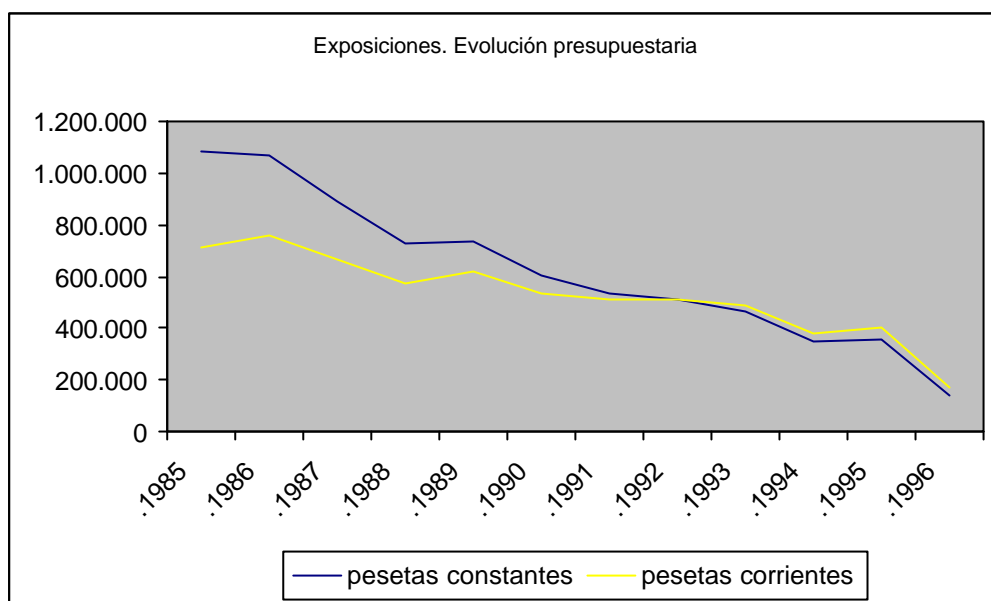
El grafo más oscuro correspondiente a las pesetas constantes, muestra un ligero aumento continuado del gasto en el sector de bibliotecas, excepto en el ejercicio de 1986, hasta la crisis de 1992, que supuso el comienzo de un retroceso hasta el final del periodo socialista.

En el programa del Libro y publicaciones están agrupadas las ayudas al sector del libro y las publicaciones propias del Ministerio. Este programa sufrió a lo largo del periodo un descenso, tal como nos muestra las pesetas constantes del gráfico 5. El descenso importantes del presupuesto de este programa en la etapa de Solana, hasta 1988 fue fruto de la liquidación de la Organismo Editora Nacional. Desde 1988 hasta 1992 se produjo un tímido ascenso hasta 1993. En la etapa de Alborch el sector del libro fue uno de los que más asumieron el coste de la reducción del presupuesto del Ministerio de Cultura a favor de la compra de la colección Thyssen-Bornemisza.

Gráfico 6. Evolución del presupuesto de libros y publicaciones del Ministerio de Cultura



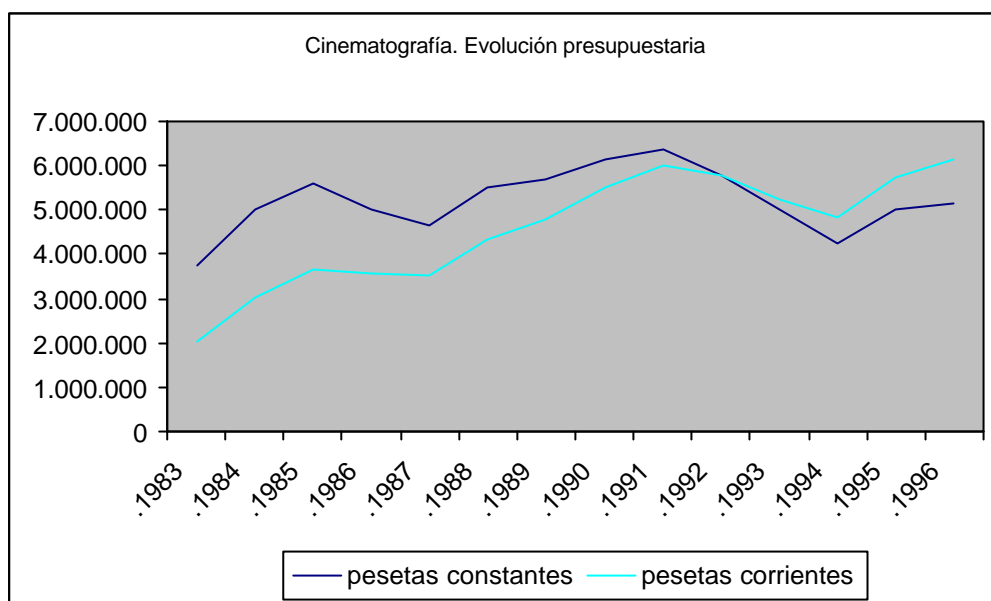
Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

Gráfico 7. Evolución del presupuesto del programa Exposiciones

Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

Fue este el programa del Ministerio de Cultura que más descendió porcentualmente a lo largo del periodo. El peso de presupuestario, aunque muy bajo con respecto a otros programas del Ministerio coincidió con la salida del Carmen Giménez, directora del centro desde la etapa de Solana, y la creación del Centro de Arte Reina Sofía. Aunque las funciones del museo y del Centro Nacional de Exposiciones son distintas, es evidente que la inauguración del museo de arte contemporáneo supuso una menor dotación para la producción de exposiciones y su itinerancia por el territorio español, objetivo fundamental de este programa presupuestario. No obstante, la reducción del presupuesto no impidió que se mantuviera el número de exposiciones organizadas por dicha unidad administrativa a lo largo del periodo (en 1992 produjo 49 exposiciones por 26 en el año 1985¹), si bien no evaluamos otros aspectos o indicadores que nos ofrezcan la causa del fuerte descenso de este programa.

¹ Ministerio de Cultura. *Cultura en cifras*, op. cit p.164

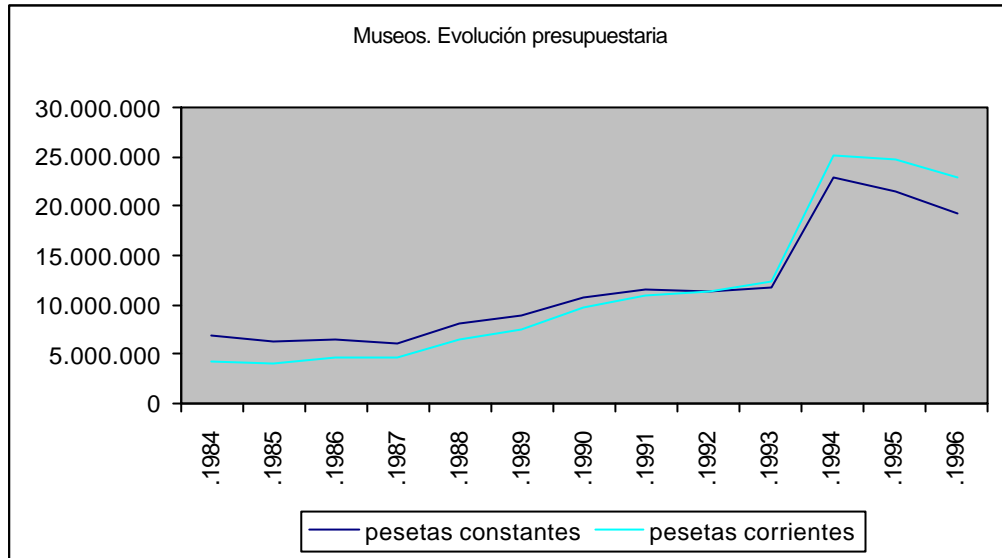
Gráfico 8. Evolución del presupuesto de cinematografía del Ministerio de Cultura

Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

En el sector de la cinematografía, es paradójico constatar que fue en la etapa de Semprún cuando se alcanzó el techo de los presupuestos del ICCA en el periodo socialista, muy en contra de su política liberalizadora del cine español. El incremento más significativo se produjo desde los primeros presupuestos que gestiono Pilar Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía y posteriormente del ICCA. Como el resto del presupuesto 1992 supuso un cambio de tendencia en la paulatino aumento en términos reales.

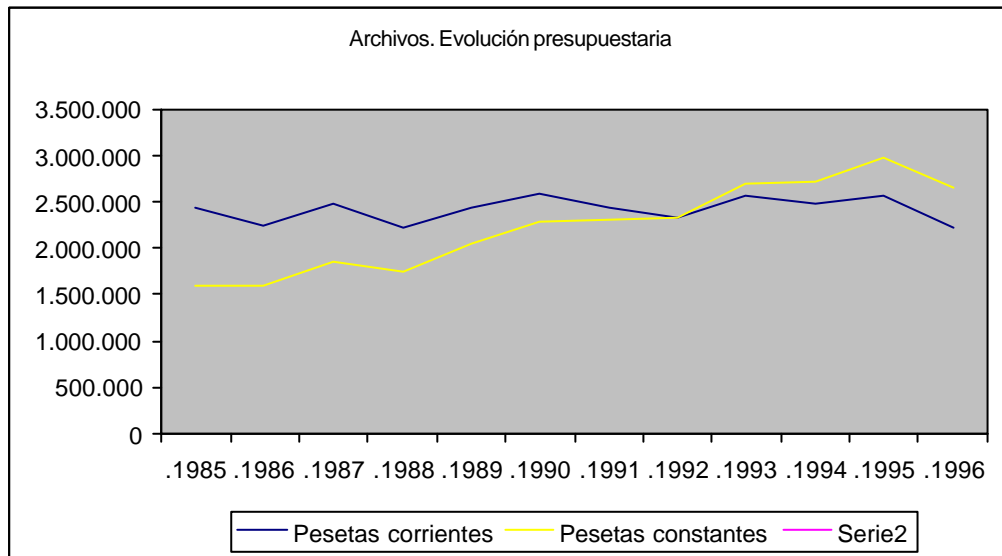
En el gráfico 8 nos muestra cómo la compra de la colección privada Thyssen-Bornemisza no sólo cambió la estructura por capítulos del presupuesto del programa presupuestario de Museos, sino, como es evidente en el gráfico la cantidad destinada a este sector. Si en 1992 este programa representaba el 19,94% del presupuesto total del Ministerio de Cultura, en 1995, alcanzaba el tercio del presupuesto del departamento con una cuota del 33,96 %.

Gráfico número 9 . Evolución del presupuesto de Museos.



Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

Gráfico número 10 . Evolución del presupuesto de Archivos

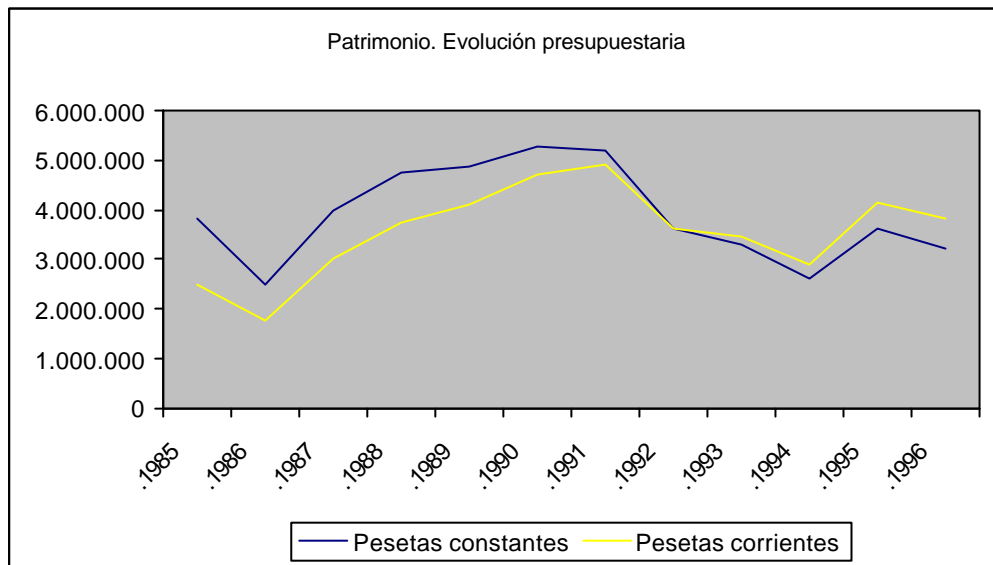


Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

El Gráfico 9 correspondiente al programa del presupuesto de Archivos es quizá el ejemplo paradigmático de cómo apenas presentó variación significativa en términos reales el presupuesto a lo largo del periodo socialista.

Por último, en el de Patrimonio, resultado de la suma de dos programas, el del Conservación y Restauración de Bienes Culturales y el de Protección del Patrimonio Histórico, hubo dos fases bien diferenciadas, una expansionista del año 1986 hasta 1991 con un fuerte incremento en términos reales del presupuesto y un fuerte descenso en los presupuestos de 1992, 1993 y 1994, atemperado con un significativo incremento en el ejercicio de 1995.

Gráfico número 11. Evolución del presupuesto de Patrimonio



Pesetas constantes: Base 1992= 100
 Elaboración propia.
 Fuente: Presupuestos Generales del Estado.

Capítulo octavo:
Argumentos políticos, económicos
y sociales de la política cultural del Estado

En este capítulo vamos a tratar de ir desgranando los distintos tipos de argumentos a favor y en contra de la política cultural del Estado. Los argumentos harán referencia al Ministerio de Cultura en España, si bien en algunos casos hemos echado mano de investigaciones de países de nuestro entorno del campo de la economía, la sociología y la ciencia política, ya que, como apuntábamos en la introducción de este trabajo, la literatura española de investigación en el campo de las políticas culturales es muy pobre.

El desarrollo del capítulo está resumido en el cuadro de la página siguiente. Así, a lo largo del capítulo se irán sucediendo los diferentes motivos de orden políticos, económico, cultural o sociales por los cuales el Ministerio de Cultura ha intervenido en los distintos sectores culturales y en distintos ámbitos de actuación. Los efectos, positivos o negativos, las perversiones, la excepción o singularidad de los distintos sectores culturales en los que interviene el Estado y, en algunos momentos del análisis, su perspectiva comparada con otros países europeos, conforman una especie de epílogo de nuestra investigación.

Conviene destacar que, aunque en gran medida, las intervenciones del Estado surgen allá donde el mercado no funciona, y por tanto, su motivo principal es el de la protección ante las leyes de la oferta y la demanda, también existen argumentos de orden social, como la igualdad de todos a acceso a la cultura en dos niveles: desde el territorio y desde el condicionamiento social. Así, tratamos de abordar el análisis de la política del Ministerio de Cultura desde los objetivos sectoriales -para mejorar la oferta de los distintos sectores- a través de niveles distintos de actuación: desde la regulación normativa del cine y el libro, hasta las subvenciones directas en las artes escénicas, hasta otros transversales como la igualdad de acceso a la cultura. En todos ellos, la intervención del Estado no está exenta de polémicas entre distintos agentes de un

mismo sector, o el conflicto con otras administraciones públicas, o sin más, el fracaso en los objetivos que persigue. Por último, haremos una breve referencia al contexto legitimador de las políticas culturales y su pervivencia en el tiempo frente a los vaivenes de los ciclos económicos mundiales, los cambios en los dirigentes políticos y su relativo fracaso en los muchos frentes en los que actúa en un entorno mundial cada vez más complejo y globalizado.

Cuadro 1. Resumen de los argumentos favorables y desfavorables de la intervención del Estado en la cultura

Acciones	Argumentos favorables	Argumentos desfavorables
Inversiones en infraestructuras culturales (Igualdad territorial)	-Redistribución geográfica y equidad.	-Centralismo -Imposibilidad presupuestaria de llegar a todas las zonas. -concentración de la inversión en grandes ciudades
Igualdad en el acceso a la cultura desde el lado de lo social (democratización)	-Compensación hacia los sectores sociales más débiles social, económica y culturalmente	-El consumo de la cultura tradicional beneficia a la población con más recursos económicos y educativos -La demanda se expresa mejor en el mercado a través del factor precio
Provisión directa de los servicios/ bienes: Museos estatales, teatros de ópera, orquestas, ballets etc,	-Si el mercado no lo provee, entonces le corresponde al Estado o al conjunto de las Administraciones públicas. -La provisión del bien/ servicio es de máxima calidad.	-Dirigismo cultural -Competencia desleal a los de titularidad privada. -Ineficiencia: burocracia, dificultad de la gestión del personal funcionario "artístico".
Intervención en el mercado a través de las subvenciones ex – ante	-Favorece el desarrollo de sectores culturales en los que no funciona el mercado: hay que estimular la demanda a través del fomento de la oferta	-Dirigismo cultural. -Mercado de subvenciones. -Autonomía frente a la decisión de la ciudadanía.
Intervención en el mercado a través de la legislación	- Modula el mercado, fomentando aquellos subsectores culturales más débiles. En el caso del cine, las cuotas de la exhibición	-Conflictos con los Tribunales de la Competencia nacionales e internacionales. -Presencia de subsectores como "lobbys"

Elaboración propia

8.1 La política de fomento del Ministerio de Cultura: análisis de la a subvención cultural

El principal instrumento de fomento de los sectores culturales por parte del Ministerio de Cultura y del conjunto de las administraciones públicas en general, y del resto de objetivos culturales, tales como la igualdad de acceso a la cultura, es la subvención.

Por subvención entendemos:

“una técnica propia de la administración de fomento que consiste en una atribución patrimonial, con el fin de llevar a cabo determinados comportamientos considerados de interés general a cuya consecución queda vinculado el beneficiario. En virtud del incentivo recibido el administrado se adhiere de una manera voluntaria a la realización de programas o planes que la Administración considera conveniente a los intereses generales.”¹

El término a veces se ha asociado con el dirigismo cultural² y suele tener en ocasiones una connotación peyorativa.³ Es por ello por lo que bajo este epígrafe vamos a tratar de analizar los diferentes tipos de subvenciones, ya que sólo una parte de las subvenciones son las que crean la polémica entre los partidos políticos –normalmente la derecha manifiesta una preferencia por la menor intervención del estado-- y entre los agentes culturales subvencionados –que pugnan entre sí en una concurrencia competitiva por conseguir la máxima cantidad de rentas posible-.

Si bien existen diferentes clasificaciones sobre los gastos de los estados en cultura (Framework for Cultural Statistic de la UNESCO –1985-, entre otras), hemos establecido el siguiente modelo de análisis que nos sirva para diagnosticar qué subvenciones son las

¹ José Pascual García: *Régimen jurídico de las subvenciones públicas*. Madrid, Ministerio de la Presidencia, Boletín Oficial del Estado, 1999. P. 29.

² Según, A. Mattelart y Stourdze, las acusaciones de dirigismo cultural hacia el Estado son mayores y más agresivas, cuanto mayor sea la dependencia de él.
A.Mattelart, S. Stourdze. *Tecnología, cultura y comunicación*. Barcelona, Mitre, 1984

³ Según Rafael Muñoz, Las subvenciones constituyen entre un cinco y un seis por ciento del gasto público contemplado en los Presupuestos Generales del Estado. En el caso del Ministerio de Industria y energía supone un 77% del total de su presupuesto, porcentaje mucho menor que el del Ministerio de Cultura, que ha oscilado a lo largo de los gobiernos socialistas entre un 11 y un 13 por ciento, de acuerdo al Presupuesto General del Estado.
Prólogo de *Régimen Jurídico de las subvenciones públicas*, op. Cit, p. 26.

que tienen un consenso o un disenso tanto por parte del ámbito político como por parte de los propios agentes de la cultura.

El modelo, asimismo, pretende distinguir cualitativamente los tipos de subvenciones, sin tener en cuenta los capítulos presupuestarios del Ministerio. También incluimos los servicios culturales prestados por el Ministerio -la prestación directa-, si bien convendría señalar que ni técnicamente ni conceptualmente es una subvención, pues no es una transferencia de rentas a otra entidad⁴. No obstante, su inclusión está justificada ya que forma una parte importante en las políticas culturales de las artes escénicas y musicales que tratamos en el epígrafe siguiente.

En el modelo se encuentran ordenadas las diferentes categorías o modalidades del gasto, según el criterio de discrecionalidad (más dirigista o menos dirigista definido y clasificado en función de la intervención del poder político en la decisión de la subvención pública, aunque también convendría señalar que valdrían otros criterios que podrán servir de ordenación tales como el que ordenase las clases de gasto en función del número de beneficiarios -desde la subvención individual a la más colectiva-)

Tipos de subvenciones:

- -Provisión directa (también es posible identificarla con la prestación directa del servicio).
- -Renuncias a ingresos, generalmente bajo la forma de exenciones fiscales
- -Asignación por el Estado de “garantías” o Créditos a tipos preferentes
- -Transferencias de rentas a entidades o personas privadas -caso del cine y de las artes escénicas- de dos formas: ex -ante y ex -post.
- -Venta por el Estado de productos y prestaciones a precios “reducidos”.
- -Compra del Estado de productos y prestaciones.

⁴ Algunos investigadores del derecho público, han llegado a propugnar la conveniencia de incluir la subvención dentro de la actividad de prestación, en vez de incluirla en la concepción tradicional de fomento.

Cuadro 2. Modelo de análisis del fomento del Ministerio de Cultura a través de las subvenciones

+ dirigista → -dirigista								
SUBVENCIONES	Intervención directa (Prestación directa del servicio)	Transf. de rentas a entidades privadas/ personas físicas ex -ante	Compra del Estado de productos/ servicios	Créditos a tipos preferentes (transfer. De rentas a través de acuerdos con entidades bancarias)	Trasferencias a gremios, asociaciones	Transf. de rentas a entidades privadas/ personas físicas ex - post	Exenciones fiscales (transferencias de rentas pero a través del sistema fiscal)	Venta de productos /servicios a precio reducido
Libro y bibliotecas	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO
Cine y audiovisuales	NO	SI	NO	SI	SI	SI	NO	NO
Artes plásticas	SI	SI	SI	NO	NO	NO	SI	SI
Artes escénicas	SI	SI	NO	NO	NO	NO	NO	SI
Patrimonio	SI	SI	SI	NO	SI	NO	SI	SI

Fuente: Elaboración propia

Los ejemplos que a continuación citamos en cada categoría de gastos y en cada sector cultural tienen un interés ilustrativo. Solo se mencionan algunos, quizá los más ilustrativos pero no pretende listar con exhaustividad cada celda de la matriz:

- A/ Así en la categoría “Intervención directa” englobaría, por ejemplo, las unidades de producción del Ministerio tales como la Orquesta Nacional de España, El Centro Dramático Nacional, las Compañías estatales de Danza etc. Sus directores artísticos y de gestión son nombrados a propuesta del Ministro y son personas de confianza del político que cuentan con una cierta o importante

relevancia artística. También puede ser definido por aquel servicio/bien cultural que no es suministrado por el mercado

- B/ En la categoría Transferencia de rentas a entidades privadas/ personas físicas estarían las subvenciones a los proyectos de guiones del cine, instaurados por Pilar Miró y suprimidos en la etapa de Alborch; las subvenciones a producciones anuales/bianuales de la música, el teatro y la danza y, asimismo, los premios nacionales de las artes y la literatura.
- C/ Por Compra del Estado de productos/servicios representarían, por ejemplo, las dotaciones de libros de la Dirección General del Libro para fondos de bibliotecas públicas, la compra por parte de los museos de obras de arte contemporáneo a artistas plásticos, o el derecho de tanteo, amparado por la Ley del Patrimonio Histórico, de los bienes del patrimonio.
- D/ Los créditos a tipos preferentes son un tipo de subvención característica de las industrias culturales del libro y el cine.
- E/Las Transferencias de rentas a gremios, asociaciones y otras entidades no lucrativas también suelen ser características de las industrias culturales que tienen una estructura gremial –sobre todo la del libro-. El apoyo a la Feria Internacional del Libro (LIBER), entre otras, sirve de ejemplo.
- F/ A diferencia de las transferencias de rentas ex –ante, las transferencias ex - post a entidades privadas y personas físicas son consideradas menos dirigistas porque están legitimadas por los gustos de la ciudadanía en general. Conviene advertir que no por ello están exentas de otros sesgos tales como el populismo o la banalización. Ejemplo de este tipo de subvenciones serían las ayudas automáticas del sector del cine basadas en datos objetivables tales como un cierto número de espectadores o de recaudación.
- G/ Las exenciones fiscales serían, por ejemplo, la exención de tributos de los propietarios de un Bien de Interés Cultural o la bajada del tipo impositivo del IVA en el caso del libro.

- H/ Por último, la venta de productos o servicios a precio educido o gratuitos como es el caso de los museos, de los teatros de ópera u otros recintos escénicos. Los beneficiarios son, en teoría toda la sociedad y por tanto, este tipo de subvenciones son los menos dirigistas. No obstante, habría que decir que, en primer lugar, normalmente en los beneficiarios de esta subvención no aparecen precisamente las clases sociales con menos recursos –objetivo último de la democratización cultural y de este tipo de subvenciones-. Así sus efectos son paradójicos y son regresivos en vez de progresivos. En segundo lugar, a veces el Estado hace competencia desleal a la empresa privada. El ejemplo de los precios de las entradas de teatro en Madrid, donde conviven la exhibición de titularidad privada y la pública, podría ser un ejemplo de ello.

El análisis de los distintos tipos de ayudas directas o indirecta nos sirve de instrumento para establecer un modelo de subvención europeo, caracterizado por un predominio de subvenciones directas por parte de los Estados que contrasta con el modelo anglosajón y norteamericano en el que existe un predominio de las subvenciones indirectas. Han sido numerosos los estudios los desde la economía de la cultura que desde los años ochenta han propuesto el modelo americano o anglosajón, basado en las ayudas financieras de tipo indirecto, como una de las posibles alternativas a los fallos de los mercados y de las políticas en los sectores de las artes escénicas y musicales y las artes plásticas en Europa.⁵

⁵ Werner W. Pommerehne, Bruno S. Frey. "Public Promotion of the Arts: A Survey of Means". En *Journal of Cultural Economics* 14 (December 1990).
Los autores de este artículo analizan algunas instituciones estatales europeas para verificar la tesis de que las subvenciones directas por parte del Estado solo son sostenibles, desde la perspectiva económica, en el caso de los jóvenes creadores y durante un tiempo determinado:
"To promote upcoming artistic talent, direct financial aid may however be the right thing. Nevertheless, it should not be paid a' *fonds perdu* over a long period, but linked to performance and examined at periodic intervals. This does, admittedly, in turn raise the irksome problem of assessing artistic output and the ticklish one distributing support effectively". (p. 87)

La Subvención en el Ministerio de Cultura

El Ministerio de Cultura pertenece al modelo de subvención dominante en la Europa continental. Los fallos que, en determinadas condiciones se dan en la provisión directa, pusieron en tela de juicio el papel de las subvenciones del Ministerio. A lo largo de la primera parte de la investigación hemos dado cuenta sobre los intentos por parte de los sucesivos ministros de reformar el sistema subvencional del Ministerio. En un documento del Ministerio de Cultura⁶, fechado en 1992, encontramos un intento de sistematización de la actividad subvencional y unas propuestas de mejora. Algunas de ellas fueron recogidas en la etapa de Alborch. Entre ellas habría que destacar:

- A/ -Homogeneización de las subvenciones de las Direcciones Generales y los Organismos Autónomos.
- B/ Agrupación de los recursos económicos en una serie de programas y prioridades, primando aquellos programas en los que participasen Comunidades Autónomas y administración local. Esto se llegó a fraguar con algunas Comunidades Autónomas en la etapa de Alborch con la firma de los convenios a medio plazo. No obstante, solo se publicaron algunos convenios con Comunidades Autónomas; en el caso de las entidades locales (Cabildos Insulares, Diputaciones y Ayuntamientos), únicamente se han firmado convenios a la hora de participar en inversiones (teatros, auditorios) y, de forma esporádica con mancomunidades rurales con programas de dinamización cultural.
- C/ En el caso de las subvenciones a inversiones, en la etapa de Alborch se produjo un cambio sustancial ya que, se pretendía que las inversiones territoriales tuvieran como sustento un análisis y un conocimiento de la realidad cultural de las regiones españolas. Con este objetivo se elaboraron y publicación el MIOR y MANECU en la última legislatura. Algunos de los Planes, como el de Auditorios, elaborados desde inicios de los ochenta adolecieron de este mínimo requisito. Otros, como el Sistema Español de Museos se

⁶ Ministerio de Cultura. *Libro blanco: Las relaciones entre el Estado y las Comunidades Autónomas en materia de cultura*, op. cit

convirtieron en centros de subvenciones de museos, si bien su creación respondía a un criterio mucho más amplio de cooperación y coordinación museística.

- D/ Por último, también se recomendaba la reflexión sobre el seguimiento más eficaz de la subvención y otras condiciones sobre la publicidad, homogeneidad de los requisitos etc. Convendría señalar que, a veces, el cumplimiento formal por parte de los beneficiarios de las condiciones de la subvención (fechas, calendarios, presupuestos, etc) conlleva, en ocasiones, el olvido de la condición finalística (“del para qué”) de la subvención.

8.1.1 La subvención en las artes escénicas y musicales: del fallo del mercado al fallo de la política del Estado.

¿Es la subvención de las artes escénicas del Ministerio de Cultura⁷ un medio para fomentar la igualdad de oportunidades del consumo de música, teatro y danza?

Para contestar a la cuestión, en primer lugar hay que subrayar que no existen estudios e investigaciones sobre el caso español. Por ello, hemos tenido que recurrir al modelo más parecido, el francés –teniendo en que algunos aspectos no son comparables- y del que existe un conjunto de investigaciones más o menos extenso, desde la economía, la sociología y la ciencia política para abordar con cierto rigor las contradicciones y aporías que presenta esta clase de subvención.

La intervención de los estados en Europa continental en la política de fomento de las artes escénicas y musicales ha adoptado los dos tipos de subvenciones más dirigistas que aparecen en el cuadro 2: La prestación directa del servicio y la transferencia de renta a entidades privadas y/o a personas físicas ex ante. Ambas perseguían las siguientes finalidades:

⁷ El Ministerio de Cultura español en lo relativo al fomento de las artes escénicas y musicales es un ejemplo que puede ser extensivo a otros ministerios de la Europa continental, sobre todo los casos de Francia e Italia. No obstante, tanto el presupuesto como cantidad de planes y acciones es muchísimo mayor en Francia que en nuestro país.

- Proteger la calidad de las producciones, potenciando aquellas obras que quedan fuera de las producciones privadas, con la creación de compañías públicas.
- -Preservar la exhibición con la titularidad de las administraciones públicas -la mayoría por parte de la administración local- sobre los espacios escénicos y musicales.
- -Reducir el precio del servicio cultural, con la subvención de una parte importante del coste de las entradas, con el consiguiente perjuicio para los espacios escénicos de titularidad privada.
- -Subvencionar a los artistas en la producción o en la distribución. Sin embargo, uno de los efectos perversos de la subvención del déficit estructural es que la subvención se convierte en una nota de prestigio. En Francia a través de las investigaciones de Dominique Sagot-Duvaurox⁸, y Xavier Dupuis, entre otras, han puesto de manifiesto que el Estado y otras administraciones públicas ya no son concebidos como intermediarios financieros entre la oferta cultural y el público, sino como “centros de mercado” de subvenciones. Esta situación no se ha llegado a dar en España ya que la intervención del Ministerio de Cultura en las artes escénicas ha sido históricamente menor tanto cuantitativa como cualitativamente.

⁸ Dominique Sagot-Duvaurox. “Le marché de la subvention publique au théâtre: du monopsonne au monopole”. En Dupuis, Xavier: *Economie et culture. Del'ère de la subvention au nouveau libéralisme*. Paris, La Documentation Française, 1990.

Cuadro 3. Resumen y comparación entre los fallos del mercado de las artes escénicas y los fallos de las políticas públicas extensivas.

Legitimidad y objetivos de la intervención estatal en las políticas de fomento de las artes escénicas y musicales: fallos del mercado	Fallos de la política
Proteger la calidad de las producciones a través de las compañías de titularidad pública .	Minimiza a los destinatarios del servicio cultural. Se pondera más por parte de la Administración Pública la supuesta calidad que los datos referentes al consumo.
Reducción del precio del servicio, a través de una subvención directa (los precios políticos)	-Competencia desleal a la producción y exhibición privada. -Demanda inelástica del factor precio en las artes escénicas y musicales.
Subvención de la producción y/o distribución privada	-Problemas de objetividad en las subvenciones ex ante (también denominadas sobre proyecto: dirigismo, Lobbyismo etc. -Autonomía (financiera y de los gustos del público) con respecto al valor y juicio de la ciudadanía.

Fuente: elaboración propia

El déficit estructural del sector de las artes escénicas y musicales fue formulado en la década de los años sesenta por el economista W. Baumol⁹. En su análisis macroeconómico se constataba que el déficit de las artes escénicas era estructural. El producto escénico se caracteriza por ser un trabajo artesanal en todo su proceso, desde la producción hasta la distribución. Por ello, las artes escénicas ven aumentar la curva de los costes de forma inexorable, mientras que no existe una contrapartida en el alza de los ingresos corrientes. No puede haber en el sector mejoras de productividad porque es imposible sustituir capital por mano de obra (para representar una obra de Shakespeare hacen falta los mismos actores, productores, técnicos hoy que hace doscientos años).

⁹ Baumol, W. Y Bowen, W.G. : Performing Arts the Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance, 1966. The MIT Press. Cambridge

En el cuadro 2 tratamos de ilustrar los objetivos de las políticas de democratización en las artes escénicas desde el ámbito social y los efectos perversos que han tenido. Son las más características de las artes escénicas aunque también se han desarrollado como actividad de fomento en el cine y las artes audiovisuales¹⁰.

Según Urfalino,¹¹ este conjunto de fallos de las políticas culturales cuyo objetivo es la igualdad o la democratización social de la cultura, implementadas por el lado de la oferta, es debido, entre otras a la emancipación, a través de las ayudas de las administraciones públicas, de los artistas de los constreñimientos del mercado. Los artistas, al estar fuera del mercado, no asumen los riesgos que se corren desde cualquier otra actividad empresarial.

Asimismo, se ha demostrado en la literatura de la economía aplicada a la cultura que la demanda de las artes escénicas y musicales es inelástica con respecto a la variable precio y que, por tanto, no tiene consistencia lógica sustentar el objetivo de la democratización desde esta perspectiva.

“Pourtant, à la lumière de l'analyse économique, la justification de l'intervention de l'Etat repose avant tout sur l'élargissement de l'audience, ce qui renvoie à l'objectif de démocratisation. Mais les faits semblent montrer que la logique qui prévaut conduit à d'autres résultats”¹²

¹⁰ Veíamos este problema en la primera parte de este trabajo, en el sector del cine con la llegada de Pilar Miró al frente del ICCA y la instauración a las ayudas a películas por proyecto. ¿Quién decide qué proyectos, dicho burdamente “caen en el saco de los agraciados” y con qué legitimidad? . Las decisiones normalmente han recaído en los funcionarios o en un conjunto de personas de prestigio en la profesión. Así, las comisiones de valoración de proyectos en el caso del cine o los Consejos de la Música o el Teatro en el caso de las artes escénicas del INAEM, tratan de escapar del dirigismo político. Pero aún así se producen las quejas, que hemos constatado en la parte primera de esta investigación en, de aquéllos que quedan fuera de los proyectos subvencionados y por tanto, del reparto del dinero público.

En el caso del cine en España, con la llegada de Alborch –y los cambios en el sector a mediados de los noventa al aparecer nuevos financiadores, además del estado- se produjo un cambio al eliminar las subvenciones ex ---ante por las subvenciones automáticas en virtud de la recaudación de taquilla con el riesgo de banalización y populismo que conllevan. Ya que, ¿es sostenible en el caso del cine español que la película más taquillera del año sea la de mayor calidad y por tanto la de mayor subvención por parte del Ministerio? Si nos acordamos de estos últimos años a fenómenos como el de la película “Torrente” parece que evidentemente no.

¹¹ Urfalino, Philippe: “Les politiques culturelles: Mécénat caché et académies invisibles”. *En l'Année sociologique*, nº 39, 1989

¹² Dupuis, Xavier: “La microéconomie du spectacle vivant”. *En l'Economie du spectacle vivant et audiovisuel. Colloque International. Nice, 15-16 octobre. La Documentation Française, 1984. pag. 86*
“A la luz del análisis económico, la justificación de la intervención del Estado se centra en el aumento de la audiencia, que a su vez, se sustenta en la democratización. Pero los hechos parecen mostrar que la lógica que prevalece conduce a otros resultados” [traducción del autor]

Sin embargo, y a pesar de las investigaciones que ponen en evidencia el fracaso de las políticas democratizadoras en el sector de las artes escénicas y musicales y de las artes plásticas de momento no ha puesto en tela de juicio la actual forma de fomento por parte de los estados y del conjunto de las administraciones públicas:

“Mais la contradiction entre le but visé et les résultats loin de remettre en cause l’objectif ou le mode d’action jusqu’ici dominant, encourage au contraire l’engagement toujours plus fort de l’Etat. [...]. Les politiques culturelles, semblent ainsi se développer au fur et à mesure que leurs échecs répétés, au regard de l’objectif de démocratisation, justifient leur croissance.”¹³

Urfalino considera este modelo debe ser abandonado por las administraciones públicas de Europa y también de Estados Unidos por tres causas fundamentales:

- “L’augmentation forte et rapide des budgets culturels accroît la visibilité de ces politiques et exacerbe le problème de leur légitimité
- La crise économique et l’évolution idéologique mettent en cause le modèle de l’Etat-providence dont le développement avait favorisé le décollage des politiques culturelles.
- Après un quart de siècle de politique culturelle volontariste, la non-réduction de l’écart entre l’offre et la demande réduit le crédit de la démocratisation culturelle. Son pari paraît perdu tandis que ses effets pervers deviennent plus visibles”.¹⁴

Así, La pervivencia de las políticas por el lado de la oferta en las artes escénicas y musicales se fundamenta en:

- -El campo normativo, en los derechos culturales como derechos fundamentales.

¹³ Urfalino, op.cit p. 90.

“La contradicción entre el objetivo querido y los resultados, lejos de poner en tela de juicio el objetivo o el modo de acción hasta ahora dominante, fomenta al contrario un papel más relevante del Estado. (...) Las políticas culturales parecen desarrollarse a medida de sus fracasos repetidos, con la vista puesta en el objetivo de la democratización, justificando su crecimiento”. [Traducción del autor].

¹⁴ *Ibid.* p. 103

“-El aumento fuerte y rápido de los presupuestos culturales acrecienta su visibilidad y exacerba el problema de su letigimidad”.

-La crisis económica [de primeros de los noventa] y la evolución ideológica [el neoliberalismo] ponen en cuestión el modelo de Estado-Providencia cuyo desarrollo había favorecido la aparición de las políticas culturales”.

“-Después de un cuarto de siglo de política cultural voluntarista, la no- reducción de la distancia entre la oferta y la demanda restringe el crédito de la democratización cultural. Su apuesta parece perdida mientras que sus efectos perversos son cada vez más visibles” [traducción del Autor]

- -En lo “políticamente correcto”: El fracaso de las políticas democratizadoras no impide que exista un cierto consenso generalizado de que los poderes públicos han de apoyar la cultura. En Francia, una encuesta a mediados de los noventa, mostraba que 9 de cada 10 franceses estimaban deseable que el Estado contribuyese a la financiación de la cultura.¹⁵

El factor futuro ya ha dejado de serlo. Después de más de 30 años en Europa y más de 20 en España, es cuanto menos difícil seguir confiando en el futuro para que estas políticas den los resultados esperados. No obstante, habría que matizar que España presenta una demanda proporcionalmente más débil en las artes escénicas y musicales que la de otros países del entorno europeo.¹⁶

Entre los resultados no-queridos de las políticas de democratización a través de aquellas que giran en torno a la oferta está, entre otros, el de haber favorecido aún más la distancia entre la oferta y la demanda:

“El público que va habitualmente al teatro, a escuchar música clásica o que lee con cierta frecuencia continúa siendo muy minoritario. Esto hace que el lento crecimiento de la demanda no sea suficiente para absorber los incrementos de la oferta de productos de mercado limitado. En este sentido, se observa que las políticas de dinamización cultural iniciadas hace años en Europa, más que conseguir una ampliación de la demanda y del consumo cultura, han propiciado la proliferación de iniciativas de producción con la aparición de nuevas compañías y profesionales.”¹⁷

8.2 El intervencionismo del Estado cuando no se producen fallos de mercado

Bajo este epígrafe tratamos de poner como ejemplo la intervención del Estado en la regulación del mercado por motivos culturales y/o sociales. La cuestión de la intervención del Estado en las dos industrias culturales por antonomasia no trata de corregir las deficiencias o la distancia entre la oferta y la demanda que acabamos de observar en el sector de las artes escénicas y musicales. En ambas industrias el

¹⁵ Rigaud, Jacques. *Pour une refondation de la politique culturelle*. Paris, La Documentation Française, 1996

¹⁶ V. Skok [Ed.]. *Participation à la vie culturelle en Europe: Tendances, stratégies et défis*. Paris, 1993. Circle, Conseil de L'Europe, La Documentation Française.

¹⁷ Centre d'Estudis de Planificació. *El sector cultural en España ante el proceso de la integración europea*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992 P. 332.

mercado funciona desde la perspectiva de la economía¹⁸, pero no, según el Estado, desde el valor cultural. Así, tanto el libro como el cine son susceptibles de ser objeto de medidas de fomento como por su vertiente industrial como por su vertiente cultural. Es, en este dualismo, donde nacen las diferencias políticas, aquellas que tienden más a considerar estos objetos como meros productos industriales o, por el contrario, aquellas otras, culturales, que tienden a una prevalencia de la consideración específica. Desde esta perspectiva, tanto la moderna obra cinematográfica como, el tradicional libro son considerados como vehículos privilegiados de cultura y, por tanto no pueden ser considerados como meras mercancías industriales. Es por ello por lo que, según algunos estados europeos tanto el cine como el libro, como objetos culturales, pueden sustraerse a las leyes del mercado, para proteger su diversidad, y, por tanto su pluralismo. En el caso del cine sea quizá más evidente, por la defensa de los títulos españoles y, por tanto de la cultura española, frente a la oferta estadounidense; en el del libro, la medida se dirige hacia la protección de la diversidad desde la propia oferta española. La situación de ambas industrias en España, en cuanto a su posición en el mercado internacional, la fortaleza de la propia industria y la cuota del mercado, es decir, la preferencia del público español por las obras de los autores españoles, no fueron –ni son en la actualidad– parecidas.¹⁹

En ambos casos, la intervención del Estado a través de una normativa que regule el mercado en ambas industrias, en favor de unos valores sociales y culturales, han sido criticadas tanto por parte de algunos subsectores del cine y del libro, y examinadas y ponderadas por las instituciones europeas y, asimismo, por el Tribunal de la

¹⁸ La cultura producida industrialmente es la cultura “natural” de nuestra sociedad. La producción de bienes culturales responde a los mismos principios organizativos y a una planificación similar a la existente en otros procesos productivos industriales.

¹⁹ En 1995 el Director General del Libro, Francisco Bobillo, calificaba la situación del sector del libro en España de acuerdo a lo que hemos afirmado en la primera parte :
 “[El sector del libro] está saneado desde un punto de visto financiero, produce un elevado número de títulos (entre 1975 y 1995 se ha pasado de 17.000 a 50.000 registros anuales de ISBN, el ochenta por ciento de los cuales son novedades), se asienta en un mercado estable (España, es según Euromonitor, el segundo país europeo en gasto en libros por habitante en año) y cuenta con un mercado exterior en continuo crecimiento en esta década, habiéndose recuperado las cifras más favorable alcanzadas años atrás. Al propio tiempo, pueden constatarse también como un apreciable número de autores españoles son cada vez más conocidos y estimados, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, incrementándose las traducciones que se publican ocasionalmente en amplias tiradas.”
 En Ministerio de Cultura. *Puntos cardinales...* op. cit., p. 75.

Competencia español, que en ambos casos, ha criticado las medidas intervencionistas del Ministerio de Cultura²⁰.

En el cuadro siguiente tratamos de poner de manifiesto que las medidas de intervención por parte del Ministerio de Cultura en la distribución y exhibición de productos culturales se da en las industrias (libro y cine) y no en el resto de productos culturales. En el resto de sectores, el control del Estado se da forma más directa, porque descansa en la propia titularidad del Estado o del resto de las Administraciones Públicas.

Cuadro 4. La distribución y exhibición en los sectores e industrias culturales. La relación entre el sector público y el sector privado y la regulación del mercado de las industrias culturales por parte del Estado

Sector	Distribución	Exhibición	Intervención/regulación en el mercado
Libro	Privada	Privada	<u>Ley del Precio único del libro</u>
Cine y Audiovisual	Privada	Privada	<u>Cuotas en la distribución</u> <u>Cuotas en la Exhibición</u>
Artes escénicas y Música	Privada	Pública (salvo en Madrid Y Barcelona)	No
Artes Plásticas	Privada	Privada/pública	No
Patrimonio	Restringida por la ley de Patrimonio	Pública (solo privada en las antigüedades)	Ley del Patrimonio

Fuente: elaboración propia

8.2.1 Las cuotas en el cine

Las políticas de fomento del Ministerio de Cultura a favor del sector cinematográfico y audiovisual han sido sin duda las que más páginas han ocupado en el Boletín Oficial del Estado y las que más repercusión han tenido en la prensa nacional. El periodo de los gobiernos socialistas coincidió con un proceso de transformaciones en la industria²¹. Si a

²⁰ Tanto la medida del precio fijo del libro como las cuotas de pantalla en la distribución y exhibición del cine en España han sido criticadas por el Tribunal de la Competencia ya que, según el tribunal, ambas normativas suponen una infracción en el Ley 16/89 de 17 de Julio de Defensa de la Competencia.

²¹ De una forma resumida, se describe la transformación del sector cinematográfico en el informe sobre la industria cinematográfica editado por el Ministerio de Cultura, op. cit.

“En la década de los 80, la industria cinematográfica ha sufrido un profundo proceso de transformaciones que le han colocado en una situación difícil y compleja. El retroceso de la producción cinematográfica, los impactos de las distintas legislaciones, el proceso de integración europea, la desreglamentación del modelo de televisión, el declive de la exhibición en salas, el imparable desarrollo tecnológico y la aparición de nuevos

ello unimos la tradicional no sintonía o enfrentamiento entre los subsectores, el de la producción frente a la distribución y la exhibición, hace que el consenso entre los agentes cinematográficos españoles fuera uno de los objetivos principales de la política de fomento por parte del Ministerio de Cultura, a través de su Organismo Autónomo, el ICCA.

Sin duda, una de las grandes prioridades de la política cultural del Ministerio fue la política cinematográfica y su intervención en el mercado tuvo como objetivo frenar la progresiva pérdida de cuota de mercado del cine español –que rondaba el 10 por ciento en muchas temporadas desde los ochenta y noventa-, frente a la progresiva ganancia de espectadores de los títulos estadounidenses. Con el objetivo de frenar ese fenómeno, una de las novedades del primer gobierno socialista fue la introducción de las cuotas de distribución y exhibición, -además de las ayudas anticipadas a los productores y directores españoles-.

Uno de los factores negativos con los que tuvo que luchar la política de fomento del Ministerio fue el fracaso comercial de los filmes españoles de la década de los ochenta. Durante el periodo de los gobiernos socialistas se producían muy pocas películas españolas y salvo alguna excepción no contaban con el favor del público español. Entre las causas de ello -pues lo audiovisual, como lo cultural, se caracteriza por la incertidumbre en la inversión- habría que mencionar la política neoliberal de los gobiernos de la UCD y el fomento del doblaje a través de una ley franquista que puso en manos de las empresas norteamericanas las preferencias del gusto medio del público español y que se amplificaba con más fuerza con la censura de los directores españoles.

Aunque desde la entrada de los socialistas en el Gobierno, Pilar Miró tuvo claro que había que recuperar la cantidad y, sobre todo, la calidad de las películas españolas, y para ello inauguró la medida de fomento de las ayudas ex –ante (subvenciones al proyecto impuestas por Pilar Miró), ello tuvo como efecto perverso que el tímido aumento

canales y soportes para la amortización del producto cinematográfico han sido los factores decisivos que han determinado este conjunto de transformaciones.”
Ministerio de Cultura, la Industria cinematográfica en España, op. Cit. p. 13

de producción se encontraba con el embudo del subsector de la distribución, ya que los productores españoles estaban más preocupados por conseguir rentas de ayuda a la producción del Ministerio de Cultura que de llegar a acuerdos previos con los distribuidores. Entre 1980 y 1991 de las 714 producidas en España, 72²² – un 10 por ciento- no se llegaron a estrenar.

Las cuotas de distribución impuestas desde el primer gobierno socialista trataron de frenar la invasión de las empresas norteamericanas, fenómeno que tuvo su inicio en los primeros años de la década de los ochenta. Los distribuidores españoles, que normalmente distribuían películas españolas, también entraban en crisis por la ausencia de rentabilidad de los títulos españoles. Así, el tradicional nexo de la cadena productiva del cine español se rompió. Las distribuidoras extranjeras - empresas transnacionales- no tenían el menor interés en invertir en directores españoles que no contaban con el favor del público medio. En el caso de que, por obligación de la normativa de las cuotas de distribución, distribuyesen películas españolas, no lo consideraron como un producto propio porque no intervenían en su financiación.

De forma paralela ocurrió con el sector de la exhibición cinematográfica, en continua recesión a lo largo de los años ochenta, que tocó fondo en los primeros años de los noventa, para iniciar una lenta recuperación. El terreno del exhibidor español fue ocupado por las empresas de capital transnacional. La concentración vertical de empresas en el ámbito internacional abarca desde la producción hasta la exhibición.

El tradicional exhibidor fue siempre criticado por los directores y productores españoles por las insuficiencias de las salas españolas –tal como hemos hecho referencia en la primera parte-. La ausencia de inversión de un sector en crisis, provocó que muchas de las salas desaparecieran y las que quedaron se encontraban en malas condiciones. Aunque, tal como hemos mencionado en varios capítulos de la primera parte, el Ministerio trató de apoyar la inversión de las reformas de las salas con subvenciones a cargo de créditos bajos, este sector no dio la respuesta que el Ministerio esperaba con la normativa.

²² Ministerio de Cultura. *La industria cinematográfica en España*, op. Cit.

En el cuadro siguiente tratamos de comparar el sistema de ayudas al cine con el resto de los países europeos, en el momento de la constitución de la Unión Europea.

Cuadro 5. Cuadro comparativo de los sistemas de ayuda al cine en los países de la CEE (1993)

Modalidades	Alema.	Bélg.	Dinam.	España	Franc.	Grec.	Holan.	Inglat.	Irland	Italia	Luxem.	Portug.
Ayuda automática	*	*		*	*					*		*
Ayuda selectiva	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*
Ayuda a la pre-producción (guión)	*	*	*	*	*		*	*		*		*
Ayuda filmes calidad	*	*		*	*			*		*		
Ayuda a la conserv de películas				*								
Ayuda a Cortometraje				*				*				
Ayuda a la distribución	*		*	*	*							
Ayuda a la coproducción	*	*	*	*	*		*			*		*
Ayuda a la explotación				*	*					*		
Ayuda a las Regiones	*	*	*	* (1)	*		*	*		*		
Acuerdos Cine-TV	*	*	*	*(2)	*		*	*		*		*
Cuotas de salas				*						*		*
Cuotas de distribución				*								
Tax-Shelter					*		*			*	*	
IVA %	7	6	22	6	7		20	15		8		15

- (1) Las Ayudas de la Regiones no provenían del Ministerio sino de dos comunidades autónomas: El País Vasco, con ayudas a la producción y Cataluña, con ayudas a las producción, distribución y exhibición de películas en lengua catalana.
- (2) El acuerdo entre productores, el ICAA y Televisión Española al que se hace referencia (27/789), no se cumplió por parte de la cadena estatal, hasta la firma de un nuevo convenio en la etapa de Alborch.

Fuente: Tomado de ICCA, 1993.

Tal como podemos observar en el cuadro, España era el único país de la UE en el que el Estado regulaba el mercado con un sistema de cuotas tanto en las salas como en la distribución. Únicamente Italia y Portugal fomentaban su industria cinematográfica a través de la regulación de las cuotas de salas.

Ahora bien, la intervención del Ministerio de Cultura a lo largo del periodo que hemos analizado ha ido cambiando sustancialmente, tratando de adecuarse a la realidad cambiante del sector cinematográfico y, sobre todo, audiovisual. Del *Decreto Miró de 1983*, a la última normativa, la Ley de 8 de Junio 1994, en la etapa de Alborch, existieron diferencias notables en cuanto al grado de intervención del Estado en el proceso de creación, producción, distribución y consumo del cine. En el cuadro siguiente resumimos las diferencias entre ambas normativas, siendo menor el intervencionismo del Ministerio en la Ley de 1994 en todo el proceso de producción cinematográfico. Así, se parte de una situación inicial en la que una Comisión de Valoración decidía qué proyectos podían producirse, a una situación en la que el Ministerio ya no decide –de modo directo o indirecto- qué proyectos son los mejores o peores, si no que la ayuda económica se traslada al grado de aceptación de la película tuviere por parte del público²³. Del mismo modo ocurre en la distribución y la exhibición, con la introducción de medidas de corte menos intervencionista, que diseñaban el futuro de la política de fomento del cine del Ministerio de Cultura. Enrique Balmaseda, Director del ICCA en la etapa de Alborch, subrayaba el futuro del papel de la política de fomento de Ministerio de Cultura:

“Tanto a escala de la Unión Europea como española nos encontramos en una fase de “transición”, transición desde un sistema basado fundamentalmente en medida restrictivas de acceso al mercado hacia otro sistema que deberá estar fundamentado básicamente en medidas positivas que garanticen el futuro de nuestra industria cinematográfica y en general audiovisual en unos mercados abiertos y competitivos a escala universal. En un plazo de 10 años, el sector audiovisual europeo se verá obligado a competir sin restricciones efectivas con los sectores extraeuropeo”.²⁴

²³ No obstante, tras la aparente neutralidad de la soberanía del público, condición aparentemente más objetiva a la hora de decidir la subvención de una película, se esconde en muchas ocasiones la imposibilidad de la elección por parte de muchos españoles. En un mercado tomado por el cartel estadounidense es difícil a veces tener la posibilidad de ver cine que no sea de esa nacionalidad. Asimismo, el hábito del consumo cultural no es algo estático sino en constante proceso en el que el consumo actual de un estilo estético determina su consumo futuro.

²⁴ Ministerio de Cultura. *Puntos cardinales de la acción cultural de nuestro tiempo*. Op. Cit, p. 100

Cuadro 6. Cuadro comparativo de las medidas intervencionistas de la primera y última normativa del periodo socialista de fomento del cine

	Decreto Miró	Ley 1994 (Alborch)
Creación	-Subvenciones a los proyectos (ex ante)	-Eliminación de las subvenciones a proyectos (salvo directores noveles) -Potenciación de las subvenciones ex –post (a taquilla)
Producción	-Subvenciones a los proyectos (ex –ante)	-Eliminación de las Subvenciones a proyectos (salvo directores noveles). -Potenciación de las subvenciones ex –post (a taquilla)
Distribución	-Introducción de las cuotas de distribución en el doblaje de películas estadounidenses	-Establecimiento de una vigencia limitada en la cuota de distribución.
Exhibición	-Introducción de cuotas de programación de películas españolas	-Flexibilización de la cuota de pantalla

Fuente: elaboración propia

El Tribunal de la Competencia en España²⁵ se manifestó en contra de la política de cuotas en la distribución y en la exhibición establecidas desde el Ministerio de Cultura. En 1995 se conocía a través de los medios de comunicación que el Gobierno tenía en su poder un informe del Tribunal en el que manifestaba que las licencias de doblaje y las cuotas de pantalla eran en esencia prohibiciones para doblar y exhibir ciertas películas y abogaba por la eliminación de las cuotas de doblaje y de exhibición.

El futuro de la normativa de fomento del cine, descansaba según el último director del ICCA del periodo socialista, Enrique Balmaseda, no en la lucha proteccionista contra las grandes empresas internacionales del sector sino en que la industria cinematográfica española asumiera la integración en las grandes empresas transnacionales y desde dicho espacio tratar de no perder la identidad de la producción y creación españolas:

“La supervivencia de la cinematográfica española [...] dependerá decisivamente de nuestra capacidad de consolidar nuestras estructuras capaces de operar en espacios transnacionales. Integrase en espacios transnacionales no quiere decir en modo alguno que nuestra cinematografía debe perder su identidad propia o que sus contenidos deban ser transnacionales, sino que su proyección deberá tener, al menos esa dimensión

²⁵ Tribunal de Defensa de la Competencia. La Competencia en España: balance y nuevas propuestas. Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, 1995.

supranacional, ya que identidad local y proyección internacional no son conceptos incompatibles sino claramente complementarios²⁶

En la misma línea de argumentación se expresaba uno de los últimos estudios de corte económica sobre la intervencionismo del sistema de cuotas:

“hemos descubierto que su público [el del cine] es mayoritariamente joven y que la asistencia crece con el nivel educativo. Esto debe redundar en unos espectadores con unos gustos cada vez más sólidos o mejor formados y, por tanto, no ha lugar a las apuestas por políticas proteccionistas. En este sentido, hemos podido verificar que no es mediante las cuotas de pantalla como se hace crecer la afición y el consumo del cine español.”²⁷

Desde la autosuficiencia de la industria del cine española, –tomando como modelo la competitividad internacional que el sector de libro posee- insertada en el espacio de la globalización del audiovisual, habría que diseñar las nuevas estrategias de acción por parte de la política cultural del Estado, para ir reemplazando el sistema de fomento del periodo socialista.

No obstante, la intervención del Estado en el mercado del cine español, por permisiva y deberá tener en cuenta la situación de clara desventaja de la creación, la producción, la distribución y la exhibición españolas frente a una industria transnacional que tiene en España a uno de sus mejores mercados de toda la Unión Europea. En global del sector audiovisual, España era a mediados de los noventa el cuarto o quinto, cliente europeo de programas americanos.²⁸

8.2.2 El Precio fijo del libro

En España el Ministerio de Cultura se ha distinguido por seguir la estela francesa²⁹ en cuanto a una intervención del mercado del libro a través de una ley que prohíbe los

²⁶ Ministerio de Cultura. *Puntos Cardinales*, op. cit. P. 94

²⁷ Víctor Fernández, op. cit. p. 85

²⁸ Ministerio de Cultura. *Cultura y desarrollo*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995. Inédito. p. 22

²⁹ La ley Lang de 10 de agosto de 1981 consiguió legitimarse en las instituciones europeas, tras la declaración del Tribunal de Justicia de la Comunidad europea de estar en conformidad con el Tratado de Roma.

descuentos en el sector de libro, y los precios de venta al público son fijados por el editor.

Aunque en España no ha habido un debate profundo sobre este tema –sí a partir de 1996 cuando el Partido Popular en el Gobierno trató de modificar la ley del precio fijo, al menos en el subsector de los libros de texto escolares- ni tampoco estudios económicos que argumenten los beneficios o perjuicios –a los detallistas, al conjunto de la oferta editorial, etc.- de esta medida intervencionista. Es por ello, que en este epígrafe, del mismo modo que acabamos de hacer con la medida de las cuotas de pantalla en el cine, haremos referencia a la situación de esta medida en el resto de países del entorno europeo.

En cuanto a los antecedentes de la medida normativa socialista sobre la legislación vigente sobre el precio fijo del libro, hay que citar la Ley de Libro de 1975³⁰, promulgada en el final del franquismo, derogada por el Real Decreto de 30 de marzo de 1990 sobre el precio fijo del libro, del que ofrecíamos un breve análisis y un resumen de la norma en el capítulo tercero de la primera parte.³¹

Sobre la conveniencia para el sector del mantenimiento del precio fijo de los libros hay dos opciones muy definidas.

- -Aquellos que defienden la competencia en el precio y la soberanía del consumidor a la hora de modular la oferta y el propio precio.
- -Aquellos que defienden el status cultural del libro, los editores –que son lo que fijan el precio-, y las librerías.

³⁰ La Ley 9/75 de 12 de marzo no desarrolló el sistema del precio fijo del libro. Sin embargo, creo un antecedente a través de la cláusula de mantenimiento del precio de reventa. El artículo 33 de la citada ley afirmaba que “el precio de venta al por menor de los libros al público se realizará al precio fijo que figurará impreso en cada ejemplar”.

³¹ También la nueva normativa pretendía armonizar las medidas de fomento del libro con las de fomento de la Comunidad Europea. Básicamente, los argumentos básicos de la imposición de un precio fijo se fundamentaban en: igualdad de los ciudadanos ante el libro, mantenimiento de una red densa de distribución, especialmente en las zonas menos desfavorecidas, mantenimiento del pluralismo de la creación y en la edición, en particular para las obras difíciles.

Los primeros cuentan con los siguientes argumentos **en contra** de la medida del precio fijo³² y, por tanto, a favor de la plena libertad de comercio de los libros:

A/ En primer lugar supondría una rebaja de precio de venta al público, lo que supondría un beneficio para el consumidor de libros –tanto para el consumidor habitual como para el ocasional-. La medida fomentaría la compra de libros y, por tanto, aumentaría la difusión cultural.

B/ No supondría un descenso significativo del número de pequeños librerías. El argumento esgrimido es el siguiente: Con independencia del precio fijo del libro, a partir de mediados de los ochenta se ha iniciado un cambio sustancial en los hábitos de compra: cada vez se compra más en las grandes superficies, los quioscos, y venta directa, a través de Internet.

C/ La medida del precio fijo restringe la modernización del tejido comercial librero.

D/ La libre competencia produciría un fomento de la propia estructura industrial.

E/ No se ha demostrado empíricamente que el precio fijo del libro proteja la creación literaria.

F/ El Precio fijo del libro no fomenta la diversidad de la oferta, ni “la venta lenta”, es decir aquellos títulos que tienen una menor venta y que, por tanto son menos rentables. El Tribunal de la Competencia compara las ventas del sector discográfico de la música clásica, argumentando que en este sector no hay medidas de precio único y sus ventas no han desaparecido. No obstante, convendría refutar la analogía establecida por el tribunal, en el sentido que, en la música denominada “clásica”, solo los “clásicos populares” tienen una venta asegurada. Sin embargo, por ejemplo, toda creación musical contemporánea española de este siglo es prácticamente imposible de adquirir.

G/ se trata de una medida corporativa. Únicamente defiende los intereses del sector.

³² Se han utilizado como fuentes principales:

a/- Informe sobre el Precio fijo de los Libros del Tribunal de Defensa de la Competencia, editado por: Schwartz, Pedro (sel.) *El precio de los libros. Argumentos para una polémica*. Madrid, IDELCO 1998

b/- Ministerio de Cultura: *El Sector del Libro en España*. op. cit.

H/ se ha producido un cambio en el escenario del libro: en la actualidad es necesario una menor tirada para que la edición sea rentable. Así, los editores han reducido considerablemente sus costes de producción.

Los argumentos **a favor** del mantenimiento de la medida del precio fijo se resumirían en:

A/ Los bienes culturales, como el libro, no deben regirse por los mismos mecanismos que otros bienes o servicios.

B/ el Precio fijo del libro supone un acceso igualitario tanto por el lado social como por el territorial.

C/ Las instituciones europeas (la Comisión Europea de Educación y Cultura) apoyan las medidas del precio fijo de cada país en el que existe la medida.

D/ Supone una medida de defensa al librero tradicional.

E/ Aumenta la variedad y el número de títulos y mejora los ingresos de los autores. No obstante, a partir de la década de los noventa, en España comienza a darse una mayor concentración empresarial en el sector. El precio fijo del libro no fomentaría el papel de las editoriales medias y pequeñas, que ofrecen una oferta alternativa a la de las grandes multinacionales.

F/ Con el precio fijo del libro se reducen los costes de transacción, lo que a la larga redundaría en precios más bajos para el público o en un fomento de la industria gracias a los mayores beneficios para los editores y libreros.

G/ los pocos estudios europeos sobre la elasticidad de la demanda en cuanto al factor precio, ésta no supera el 0,5, lo que quiere decir que una bajada del precio del libro, no significa una sensible demanda mayor de demanda de libros.

Cuadro 7. La Situación en Europa a mediados de los noventa sobre la fijación del precio del libro

Precio fijo del libro regulado por ley del Estado	Precio Fijo regulado por acuerdo entre editores y libreros	Libertad de fijación de Precios
-España -Francia -Portugal	-Austria -Dinamarca -Alemania -Holanda -Italia -Luxemburgo	-Bélgica -Suecia -Inglaterra -Irlanda

Fuente: Elaboración propia

De forma análoga al establecimiento de cuotas en el caso del cine, España se sitúa dentro de los países del entorno europeo en los que el Estado, es más intervencionista; es decir, en este caso, establece el precio fijo del libro a través una regulación normativa. En relación con la fijación del precio fijo del libro, en el cuadro 7 observamos que en el entorno europeo se dan tres modelos de política de fomento del libro:

-Precio fijo del libro: El Estado deja libertad al editor en fijar el precio y el librero ha de acatarlo.

-Precio fijo del libro regulado por acuerdo entre los editores y libreros

-Precios libres: Los editores venden sus productos a los distribuidores a un precio variable, También los libreros (detallistas) fijan el precio en virtud de su conveniencia.

8.3 La igualdad territorial de acceso a la cultura

Si hasta aquí hemos analizado de forma cualitativa los gastos de las subvenciones del Ministerio (englobados en el capítulo IV de los Presupuestos Generales del Estado y denominados “Transferencias Corrientes”) y en concreto hemos seleccionado una de las modalidades –la de las artes escénicas y musicales -que más polémicas crean desde el ámbito político, desde el técnico y desde la propia coherencia y pertinencia de las

políticas públicas democratizadoras. Ahora analizaremos otros gastos englobados en el capítulo VII de los Presupuestos que técnicamente son considerados también como subvenciones, denominados “transferencias de capital”, que son un indicador fiel de la políticas de equilibrio territorial del Estado.

La igualdad en el acceso, en el disfrute, en la participación de la cultura desde el lado del territorio solo es posible si existe una política inversora equilibrada en el territorio nacional (es decir, sólo podemos consultar libros si existe una biblioteca o podemos ver una ópera si existe un teatro con unas determinadas condiciones).

Tal como podemos observar a lo largo de las declaraciones y discursos de los cuatro ministros de cultura a lo largo del periodo socialista, se produjo un cambio en la evolución de los dos objetivos –el de la igualdad cultural desde lo social y el de la igualdad cultural desde lo territorial-. Partimos de un discurso de Solana a primeros de los años ochenta con un objetivo cultural basado tanto en una democratización social, de aquellos sectores sociales más débiles social, económica y culturalmente, como en una democratización territorial. En el resto de ministros se desarrolló con más profundidad una democratización territorial como eje vertebrador de la política cultural del Estado, si bien como afirmábamos en la primera parte, en el caso de Semprún se entendió la política territorial del Ministerio desde una concesión excesiva a las demandas de la Comunidad Autónoma de Cataluña.

Esta preocupación cada vez mayor a lo largo del periodo sobre el equilibrio territorial tiene un reflejo en la estructura del presupuesto del Ministerio de Cultura, si tomamos como indicador el Capítulo VII –Transferencias Corrientes- que consigna los créditos del Ministerio para financiar inversiones de las que no es titular. Así, en la etapa de Solana, en el presupuesto de 1985 la cantidad asignada no superaba el 4 por ciento. En 1995, en la etapa de Alborch, el porcentaje superaba el 18 por ciento.³³

Tomando como hilo conductor el análisis por sectores de la política inversora del Ministerio de Cultura, es necesario afirmar que:

³³ En el epígrafe de esta segunda parte sobre la evolución y análisis del presupuesto del Ministerio de Cultura aportamos un cuadro comparativo por capítulos presupuestario y distintos ejercicios presupuestarios.

A/ -la política de inversiones en infraestructuras no fue homogénea ni, en muchos casos, suficiente en los distintos sectores culturales:

“Durante la década 1983-1992 se han desarrollado por el Ministerio de cultura distintas líneas de actuación, cuyos resultados nos han permitido equipararnos también en esta materia a otros países de nuestro entorno, si bien las graves carencias estructurales en otras áreas (educación, sanidad, prestaciones sociales, infraestructuras, ...) no han hecho posible una mayor concentración de la inversión en cultura, por lo que es imprescindible continuar la tarea iniciada...”³⁴

En el sector de las artes escénicas y musicales, habría que hacer referencia a dos Planes Nacionales de inversiones con distintos resultados. El Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros fue un plan al que el Ministerio de Cultura se adhirió a partir de 1985, pues la idea y la parte importante de la ejecución del Plan correspondió al Ministerio de Obras Públicas. Con esta importante medida, no sólo se rehabilitó un conjunto de edificios que son parte del patrimonio arquitectónico, sino se articuló una territorialización de las inversiones en el equipamiento de las artes escénicas y musicales que había desaparecido de la casi totalidad de las provincias españolas y, asimismo, se pusieron las bases de una mejora del sector privado de las artes escénicas que, al menos comenzaba a contar con la posibilidad de poder planificar giras por el territorio nacional. A lo largo del periodo socialista se rehabilitaron cerca de setenta teatros.³⁵

En 1993 la media de teatros en España era de 1,77 por cada 100.000 habitantes. Galicia tenía la tasa más baja de toda España, ya que no llegaba a un teatro por cada 100.000 habitantes (0,66).

El Plan de auditorios sí, por el contrario, fue un plan que surgió del primer Gobierno Socialista en 1984 y contaba con planteamientos distintos, porque la labor no era la de

³⁴ Ministerio de Cultura. *Objetivos y líneas de actuación de la política cultural (1983-1992)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, Inédito.

³⁵ No obstante, el consumo de teatro sigue teniendo un fuerte sesgo territorial, o mejor dicho, metropolitano. En 1997, un año después del periodo socialista, Madrid y Barcelona recaudaban más del 55% del total de España. Las provincias de Lugo, Orense y Pontevedra recaudaban el 0,4 % del total de España y toda Castilla y León el 2,5 %.

Datos tomados de:

SGAE. *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. 1999*. Fundación Autor/SGAE, Madrid, 1999

rehabilitar espacios escénicos sino la de la construcción de edificios de nueva planta. En la legislatura de Alborch, ofrecíamos un cuadro sobre el estado en que quedó dicho plan. Si en los teatros el panorama de las inversiones el cambio socialista fue radical, en el de las salas de conciertos y auditorios el panorama no cambió demasiado ya que a finales del periodo socialista había Comunidades Autónomas que no habían contado con el apoyo del Ministerio para, al menos haber construido un auditorio en su territorio.³⁶ Así, si tomamos como referencia la asistencia de los españoles a conciertos de música “clásica” tras el periodo socialista, su consumo no se democratizó a nivel territorial. En 1997 las comunidades de Madrid, Valencia y Cataluña suponían casi la mitad del consumo total de los españoles.³⁷ El peso de la tradición seguía siendo determinante en territorios como Valencia, en donde tradicionalmente existe un fenómeno cotidiano y participativo como lo demuestra el número de bandas de música y la gran cantidad de instrumentistas de viento que ha exportado dicho territorio español. Por el contrario, en territorios como Extremadura, Navarra o Murcia –en se construyó un Auditorio del Plan de Auditorios- el porcentaje sobre el total era de 0,6%, 1,8 % y 1,4%, respectivamente. Como conclusión habría que añadir que la política inversora del Ministerio de Cultura –y la del resto de los niveles de la administración pública- durante el periodo socialista, en la que, sin duda se hizo un considerable esfuerzo y se cambió el mapa español de manera importante, no tuvo una continuidad lógica en lo que concierne a su gestión –en muchos casos poco profesionalizada- y funcionamiento –en muchos infraestructuras de manera intermitente-. La programación desde las nuevas infraestructuras estuvo basada en la programación extraordinaria, con lo que se potencia el consumo ocasional, característica de la demanda de artes escénicas en España. Los festivales, muestras o

³⁶ No damos datos sobre el estudio del MIOR del Ministerio de Cultura porque consideramos que no son significativos: al haber tan pocas infraestructuras musicales en el territorio el estudio establece el ratio de sala/1.000.000 de habitantes para que puedan dar unidades medibles y comparables entre sí. Ahora bien, la Comunidad Autónoma con más infraestructuras musicales de difusión, según el Ministerio, era Cantabria con 22,76. Este ratio, no tendría ningún sentido en países como Alemania o Francia.

³⁷ SGAE. *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales, 1999.*, op. cit. P. 101

programaciones concentradas en semanas son una característica de fundamental del público musical en España.³⁸

“la infraestructura disponible para la música está infrautilizada, tanto desde el punto de vista de programación, como de la utilización por parte de los espectadores”.³⁹

No obstante, la pobre utilización de las infraestructuras no es una crítica que debamos dirigirla al Ministerio de Cultura, ya que, salvo el Auditorio Nacional de Madrid, no es el titular de la gestión de los auditorios. Quizá la puesta en funcionamiento de las nuevas infraestructuras musicales hubiera necesitado de la asistencia técnica del Ministerio de Cultura, al menos en los primeros años de funcionamiento, ya que tanto los gobiernos autonómicos como los ayuntamientos – a diferencia de las administraciones locales alemanas o austriacas- carecían de experiencia en la gestión de este tipo de infraestructuras culturales y por tanto de un proyecto cultural concreto de desarrollo de las inversiones:

“[la acción musical de las Comunidades Autónomas] es tan satisfactoria y poco profesional como la del Estado Central. En realidad mucho más, por ser más bisoñas e improvisadas.”⁴⁰

En el sector de las bibliotecas, el Ministerio comenzó con en la primera legislatura, en 1983, con el Plan de Inversiones en las bibliotecas públicas del Estado (BPE), que al final de la legislatura aún tenía más de 20 por reformar o invertir en la construcción de una nueva planta.⁴¹

El Ministerio contribuyó de la misma forma que acabamos de ver con la infraestructura teatral, en la política inversora de Bibliotecas. Asimismo, hay que resaltar su importancia en la estructura nodal en los sistemas bibliotecarios autonómicos. El reparto competencial en los niveles locales y autonómicos en el sector de las bibliotecas fue su

³⁸ Esta tesis es corroborada por Tomás Marco en el sector de la música, op. cit.

³⁹ *Anuario de SGAE, 1999*, op. cit. p. 105

⁴⁰ Tomás Marco. “La música en España hoy”. En *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. Num.209 Abril, 1991. p. 12.

⁴¹ Recordemos que la titularidad pública de las bibliotecas del Estado, tiene las mismas características que la de los museos. La gestión fue transferida a las Comunidades Autónomas.

principal causa. La Ley de Bases de Régimen Local y las competencias autonómicas en materias de bibliotecas han contribuido a que fueran estos dos niveles de la administración pública, los que situaran a España a finales del periodo socialista en la media europea de bibliotecas por habitante.⁴²

En cuanto a los Museos, nos remitimos al capítulos quinto y sexto en los que se ofrecen análisis complementarios sobre el desequilibrio territorial de las infraestructuras museísticas del Estado en los territorios españoles. Cataluña poseía en 1993 casi la cuarta parte del total de los museos españoles con un 23,92 %. (un total de 305 museos, de los que solo uno- el Museo Arqueológico de Tarragona es de titularidad estatal). Del mismo modo habría que hacer referencia a los museos de arte contemporáneo, de los que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía absorbe todos los presupuestos del Ministerio de Cultura para el arte contemporáneo.

Por último, No hacemos referencia al cine ya que de todos es conocida que las infraestructuras de exhibición es privada, y por tanto, en este aspecto se diferencia de modo radical con los otros sectores culturales.

B/ -Existía un centralismo en las inversiones ya que las principales infraestructuras del Estado se concentran en Madrid. De ello se beneficiaron el Ayuntamiento de Madrid y la Comunidad Autónoma de Madrid. La comparación, por ejemplo, del presupuesto dedicado al capítulo de Museos de los ayuntamientos de Madrid y Barcelona en 1993 es muy significativa. Mientras Madrid presupuestaba 341.795.000 pts, el de Barcelona era de 3.592.806.000 pts.⁴³

La abismal diferencia de presupuestos entre ambas ciudades corrobora la tesis del centralismo en las inversiones del Ministerio de Cultura.

⁴² Conviene destacar el cambio que sufrieron algunas regiones durante el periodo. Extremadura pasó de ser la comunidad más atrasada en infraestructuras culturales a, por ejemplo en el sector de las bibliotecas, a ser la que mayor porcentaje presentaba de todo el territorio español en 1993, con un 4,09 bibliotecas por 10.000 habitantes; muy superior si lo comparamos con Cataluña con 1,62. (fuente Ministerio de Cultura. MIOR, op. cit. p . 33)

⁴³ Ministerio de Cultura. *MIOR*. Op. cit. P. 227

Los datos de los presupuestos de las Comunidades Autónomas también confirma el centralismo: la Comunidad de Madrid era la segunda comunidad española que menos gastaba en cultura, estableciendo el ratio presupuesto de cultura/habitante. La Comunidad de Madrid, con 1.366 pts/habitante en 1993 dedicaba menos presupuesto que Cataluña con 3.056 pts/ habitante.⁴⁴

La territorialización de las subvenciones.

Pero no sólo el capítulo VII del presupuesto del Ministerio de Cultura es fiel indicador de la territorialización de las subvenciones de inversión. También el propio análisis de la procedencia territorial de los beneficiarios del Capítulo IV nos ofrecería un segundo eje analítico de la política democratizadora del Ministerio de Cultura.⁴⁵

A lo largo de la primera parte dábamos cuenta de las críticas del Gobierno de la Generalidad de Cataluña hacia la actividad de fomento del Ministerio de Cultura a través de las subvenciones y, asimismo hacia su política inversora en los diferentes territorios. Si en la crítica a la política inversora del Ministerio sus argumentos se fundamentaban en la nula presencia del Museos del Estado en Cataluña –únicamente el Museo Arqueológico de Tarragona-, en el caso de la política de fomento por la vía de las Transferencias Corrientes (Cap. IV) toma otros derroteros. Una de las causas por la que dicha Comunidad Autónoma haya recurrido contra esta actividad de fomento por parte del Ministerio ha sido la ausencia en la Constitución de una configuración sobre las subvenciones a los sectores del libro, teatro, música, danza o cine.

Tal como afirmábamos en el capítulo II , se han dado numerosas sentencias del Tribunal Constitucional a lo largo del periodo histórico que analizamos, como consecuencia de los recursos de la Generalidad hacia dicha instancia jurídica. Las sentencias han concluido que la actividad de fomento del Estado en el campo de la cultura a través de las subvenciones son admisibles si y solo si cumplen con las siguientes condiciones:

⁴⁴ *Ibid*, p. 202

- -Ser imprescindible para asegurar la plena efectividad de las medidas de fomento.
- -Ser necesaria para garantizar las mismas posibilidades de obtención y disfrute por sus destinatarios potenciales en todo el territorio nacional.
- -Constituir un medio para no sobrepasar la cuantía global de los fondos o créditos que se destinen de un sector cultural determinado.

Si no se dan estas tres condiciones, el Tribunal Constitucional tiende a recomendar la transferencia de los fondos y recursos a las Comunidades Autónomas⁴⁶.

8.4 La igualdad social de acceso a la cultura

Acabamos de subrayar que la política inversora del Ministerio, junto con las de los otros niveles de la administración pública, supuso un cambio importante en las infraestructuras culturales del país –aunque en muchos sectores culturales como la música la media española era ,y siga siendo, muy inferior a la europea-; ¿significó ello un cambio en las actitudes culturales y en la participación en la vida cultural?. Si la existencia de la infraestructura es condición necesaria para un cambio en el hábito cultural, sin embargo, no es suficiente. Por un lado, hay que gestionar las infraestructuras y, por otro, se ha de producir un cambio en la estructura social en los consumos de las artes, objetivo fundamental de las políticas culturales de las democracias occidentales a partir de la Segunda Guerra Mundial. El antecedente europeo fue la constitución del Ministerio de Cultura en Francia en el año 1959, con su primer Ministro A. Malraux. La tarea principal, según el Decreto fundador del Ministerio de Cultura francés de 24 de julio de 1959, era la

⁴⁶ No obstante hay que tener en cuenta que las subvenciones del Ministerio de Cultura tanto en el sector de las artes escénicas y musicales, el sector del libro, como en el resto de los sectores culturales, se concentran en Madrid y Cataluña. Sería difícil territorializar las subvenciones a las industrias culturales del cine y el libro si las empresas editoras y distribuidoras se concentran en Madrid y Barcelona. De igual modo ocurre con las compañías de teatro y danza, por lo que parece que estas subvenciones difícilmente podrían ser transferidas a las Comunidades Autónomas y de hecho continúan formando parte de los presupuestos del Ministerio de Cultura.

Así, un análisis de los presupuestos de las Comunidades Autónomas en el sector de la cinematografía corrobora que fuera de las regiones productoras (Madrid y Cataluña) los gobiernos regionales apenas dedicaron recursos económicos a dicho sector. Según datos del MIOR (Ministerio de Cultura, op. cit. P. 219) en 1993, Aragón dedicaba al sector cinematográfico un 1,99 por ciento de todo su presupuesto dedicado a cultura , Castilla-León un 0,24 %. Las Comunidades que más fomentaban el sector cinematográfico de su territorio eran País Vasco con un 9,67% del total de Cultura y Cataluña, con un 4,24 %.

de “hacer accesibles [al mayor número de franceses] las obras capitales de la humanidad”. Este objetivo fundador pretendía llevarse a cabo para eliminar tanto las desigualdades territoriales de acceso a la cultura, como las que se fundamentaban en el status social, como factor condicionador del acceso a la cultura ya que hasta la aparición de las industrias culturales y el aumento de las clases populares a partir de la segunda mitad del siglo XX, la cultura –como la educación o la sanidad- no llegaba a las clases sociales bajas.

La CE de 1978 recoge esta sensibilidad, en el sentido de eliminar las barreras a ciertos grupos sociales. Así, hace referencia explícita a los grupos de los presos, la juventud y la tercera edad como grupos sociales a los que se ha de fomentar su participación en la vida cultural. Asimismo, en el artículo 9.2 encontramos una referencia en la igualdad de acceso a la cultura desde el lado social.⁴⁷

Sin embargo, las políticas democratizadoras de las artes tradicionales en España, como en el resto de los países europeos de nuestro entorno –que se iniciaron con veinte años de antelación con respecto a nuestro país- han perdido su pugna con la de las empresas transnacionales que, por el contrario, sí han calado hondo en los gustos y hábitos de las clases populares -la denominada cultura de masas-. Un ejemplo de ello lo tenemos en el caso de los gustos sobre el cine y la cuota de mercado del cine español, que fue perdiendo el favor del público a partir de los años setenta hasta llegar a una cifra casi testimonial, menor del 10% en la década de los ochenta:

“Podemos decir que para gran parte de la población ir al cine es sinónimo de ir a ver una película norteamericana” [...]

“Los criterios para elegir una película española están más delimitados y pueden resumirse en dos tipos de motivos. Por un lado, los actores y el director [...] lo que hace pensar que está surgiendo algo así como un “star system” [...] Por otro lado, aspectos que tienen relación con la promoción no publicitaria: que al potencial espectador le hayan hablado bien de la película, que tenga buenas críticas y similares. En definitiva, una cierta notoriedad que permita hablar de un “acontecimiento” de dimensión nacional”.⁴⁸

⁴⁷ Artículo 9.2 de la CE “Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social”.

⁴⁸ SGAE. *Informe SGAE sobre hábitos*, op- cit pp. 88 –89

Además de la modulación del gusto por el arte proveniente de EEUU, hay que añadir que el incremento del consumo de la cultura tradicional –también denominada “alta cultura”- no se ha llegado a producir, tal como acabamos de verificarlo en el epígrafe relativo a los fallos del mercado en las artes escénicas.

La literatura sociológica sobre el consumo de las artes escénicas y musicales, artes plásticas y museos, corroboran la tesis de que el consumo sigue siendo, como en el pasado, elitista; es decir, el consumo de estos sectores culturales corresponde una mayoría de personas que pertenecen a los sectores más altos económicamente y con una formación académica superior:

“Los datos del barómetro de actividades culturales de CIMEC muestran a este segmento muy homogéneo: compuesto por personas de edad intermedia, de elevada posición social y nivel de estudios, claramente ubicados en la clase alta, es decir, con un elevado poder adquisitivo que les permite ser muy regulares en su asistencia a conciertos.”⁴⁹

El intento u objetivo por parte de las políticas públicas de cambiar o equilibrar el porcentaje con las clases sociales más bajas todavía está por conseguir. Los consumos de música o teatro no han experimentado una fidelización mayor por el lado de lo social en todo el periodo socialista (en torno al cinco por ciento en el caso de la asistencia a conciertos de música clásica y en torno al nueve en el del teatro con pequeñas oscilaciones a lo largo de las encuestas del Ministerio de Cultura de 1978, 1985, 1991 y de la Sociedad General de Autores y Editores Españoles (SGAE) de 1999. Además, hay que tener en cuenta que las cifras que manejamos son encuestas de hábitos y no, por ejemplo de entradas vendidas -consumo real-; es muy probable, como se afirma en

⁴⁹ SGAE. *Anuario 1999*, op. cit, p. 105

estas investigaciones, que los datos de consumo darían cifras aún más bajas que las que se manifiesta en las entrevistas⁵⁰.

De todas las investigaciones que acabamos de citar, tomamos de referencia la última. Elegimos el sector musical en primer lugar. Una de las cuestiones que se quiere conocer es la causa o las barreras -de aquellos que tienen algún interés en asistir y pueden hacerlo- que impiden una mayor asistencia a los conciertos de música clásica – también en el teatro y en las artes audiovisuales-.

Cuadro 8. Frecuencia de asistencia a conciertos de música clásica, ópera, zarzuela y danza en 1998.

	Conciertos	Ópera	Zarzuela	Ballet/Danza
Más de 6 veces/año	1,0	0,1	0,1	0,1
4 ó 5 veces/año	0,8	0,1	0,1	0,1
2 ó 3 veces año	3,0	0,7	0,7	0,7
Al menos una vez año	7,7	1,8	2,1	2,0
Con menos frecuencia	1,7	1,0	1,1	0,9
Nunca	90,5	97,1	96,8	97,0

Fuente: Tomado de SGAE. *Informe sobre hábitos ...* op. cit. p. 40

⁵⁰ Existe una diferencia notable en el consumo real y la percepción subjetiva de dicho consumo. Normalmente es denominado como "discrepancia", medida en términos porcentuales. Por ejemplo, en el consumo de televisión, según las últimas encuestas españolas es mayor el consumo real de horas diarias de televisión que la percepción subjetiva que se tiene. En cuanto a los consumos culturales fuera del hogar el fenómeno es contrario. En las encuestas españolas sobre el cine, por ejemplo, es menor el consumo real –entradas vendidas en taquilla- que la percepción subjetiva de haber ido al cine. Es por ello, por lo que metodológicamente hay que ser exhaustivo y cauto en la utilización de los datos que apoyan las hipótesis o tesis de los hábitos y consumos culturales o sobre la evaluación de las políticas culturales.

Cuadro 9. Causas de no asistir a más conciertos de música clásica según nivel de estudios.

	Total	Sin estudios	Primarios EGB	BUP,COU Bach. Super.	Universitarios Medios	Universitarios Superiores
Que entendiera más, supera más de este tipo de música	27,0	23,4	27,1	29,5	30,1	22,6
Que hubiera más oferta, más conciertos cerca de casa	20,5	14,8	18,7	23,0	29,4	32,1
Que los precios fueran más bajos	18,2	12,5	16,5	21,4	25,4	28,8
Obras que me gustasen	17,4	10,5	15,9	19,8	25,0	31,0
Concierto con obras más asequibles, más populares	14,1	10,9	12,3	16,9	21,1	19,8
Que hubiera más divulgación de la música clásica	10,5	5,4	8,8	13,4	17,7	20,3
Que se anunciara más, le hicieran más publicidad	8,9	12,6	16,5	21,4	25,4	28,8
Falta de interés	8,1	8,9	9,5	6,9	4,1	3,7
Por problemas personales	6,1	4,7	6,1	6,2	8,1	7,7
Otros motivos	0,6	0,3	0,6	0,6	0,8	0,5
No le gusta a su pareja	0,4	0,5	0,5	0,2	0,3	0,0
NS/NC	38,6	48,4	40,5	33,3	29,3	27,0

Tomado de *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Op. cit. Pag 44

De las tres causas principales, según el *Informe*, la tercera por orden de importancia, el factor precio, se presenta como una barrera para aquellos consumidores que desearían incrementar su frecuencia de asistencia; no ocurre lo mismo en el caso de los no habituales asistentes a conciertos de música clásica. Como la literatura económica viene demostrando desde los años ochenta, la demanda es inelástica con respecto al precio⁵¹. La segunda causa apunta directamente al epígrafe anterior, relativo a la lejanía de las infraestructuras para poder acudir a escuchar música clásica, algo común en muchos territorios españoles todavía. La primera causa hace referencia a la poca formación recibida para poder disfrutar de la música. Aunque es un lugar común afirmar que el fundamento de no tener un gusto por la música es debido principalmente a una formación musical básica, en España toma toda su dimensión, tal como hemos abordado en numerosos párrafos y epígrafes de la primera parte. Las causas son de la misma

⁵¹ Aunque es más elástica según unos sectores que otros, como el caso del cine, según Víctor Fernández, op. cit.

naturaleza si tomamos como referencia el teatro: ¿Qué factores podrían incrementar, a incorporar nuevos sectores sociales la asistencia al teatro?:

“El aumento de espectadores del teatro, parece que sería más la resultante de un trabajo acumulativo que el efecto de ideas “geniales” que pudiera satisfacer demandas latentes , o de operar sobre un aspecto o gama de aspectos que estuvieron frenando la asistencia y cuyo desarrollo permitiera cambiar cualitativamente las actitudes ante el teatro[...] lo audiovisual, por decirlo así, es el medio de expresión “natural” de las sociedades modernas , y a raíz de ello se produce una distancia en relación el espectáculo teatral difícil de salvar.”⁵²

El papel de la educación desde la infancia en la música, como conformador directo de un hábito cultural, también es trasladable al teatro. En un estudio reciente sobre el público teatral en Madrid⁵³, más del 80% de los espectadores habían comenzado a asistir al teatro antes de los 18 años. De dicho 80 %, un 39,8% había visto su primera obra teatral por medio de la familia y un 33,1 % a través de la escuela. Los datos sobre las investigaciones sobre el público de la cultura corroboran en gran medida las tesis de P. Bourdieu y otros sobre el consumo cultural y la condición social.

Pero, incluso el cine, que en los años cincuenta y sesenta en España era la expresión artística más popular, el hábito general y masivo de la televisión le ha posicionado en los años noventa hacia una forma de consumo similar a la de las artes escénicas y musicales:

“Los datos sugieren que la asistencia al cine no solo se ha convertido en un “acontecimiento”, sino también en una práctica cultura con un punto de “elitismo” y es una forma de relación para los integrantes de las generaciones jóvenes de clase media y alta.”⁵⁴

A modo de conclusión podemos citar a Iñaki Domínguez, que resumía la situación del consumo cultural a finales de los años ochenta: “Dicho de otra manera, el lugar de la cultura es el hogar, su espacio temporal es el tiempo de ocio, y su forma más

⁵² SGAE. *Informe*, op. cit pags 62-63

⁵³ Juan José Sánchez Horcajo. *Los teatros madrileños. Un estudio sociológico*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1999.

⁵⁴ SGAE. *Informe*, op. cit pag. 74

característica es el consumo, no la práctica”.⁵⁵ Los datos acerca de la práctica cultural de los españoles en el periodo así lo testimoniaban: un 70 por ciento de los españoles no practicaba ninguna actividad cultural: un 16 por ciento declaraba pintar o dibujar, un 6 por ciento tocar un instrumento musical y un porcentaje aún menor escribir.⁵⁶

El futuro las políticas democratizadoras por el lado de lo social parece haber tocado fondo tanto en España como en los países europeos. Los datos sobre consumo así lo vienen mostrando desde los últimos veinte años en España y más de treinta en Europa. La utopía de la igualdad cultural ha sido poco a poco redefinida por los Estados bajo los términos de la “igualdad de acceso” o de “eliminación de barreras”. Su papel en la vida cultural de los ciudadanos no es determinante. Así se testimonia en Francia a finales del siglo XX:

“Ces chiffres invitent à la modestie, un État, aussi fort et dynamique soit-il, et des collectivités territoriales, aussi entreprenantes soient-elles, ne sont pas responsables de pratiques qui dépendent du libre vouloir des citoyens et qui sont plus tributaires de phénomènes de société ou des avancées de la technologie que du volontarisme des pouvoirs publics.”⁵⁷

Como corolario a la teoría de la excepcionalidad –definida por la baja frecuencia- de los consumos culturales fuera del hogar, postulamos la “ocasionalidad” de los consumos en algunos sectores culturales. El sector de la Danza, asociado a la música en las encuestas españoles –con la distorsión que ello conlleva-, presenta este superlativo de lo excepcional. Recurrimos a un estudio específico sobre el consumo de la danza en Francia⁵⁸. Una de las conclusiones de la investigación es que el público francés de la danza clásica es mayoritariamente ocasional; es decir, en la encuesta sobre la motivación para ir a ver un espectáculo de danza clásica el 34% declaraba que era para

⁵⁵ Iñaki Domínguez. *Políticas culturales y Cultura industrializada*. Inédito [1992?], p.257

⁵⁶ Ministerio de Cultura. *Cultura en cifras*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1996, p. 17

⁵⁷ Pierre Moulinier. *Les politiques publiques de la culture en France*. Presses Universitaires, Paris, 1999. p. 115.

[Las cifras invitan a la modestia. Tanto el Estado como las entidades regionales no son responsables de las prácticas culturales que dependen de una libertad de los ciudadanos que son más dependientes de los fenómenos de la sociedad o de los avances tecnológicos que del voluntarismo de los poderes públicos.]

⁵⁸ Jean Michel Guy. *Les publics de la danse. Ministère de la Culture et de la Communication*. Paris, La documentation Française, 1991.

acompañar a un/a amigo/a y el 14% habían sido invitados. Cerca de un 50% del público no tenía motivaciones específicas del espectáculo: los bailarines, la música, la coreografía etc

8.5 La provisión directa por parte del Estado de los bienes y servicios culturales

Cinco condiciones básicas, entre otras, definen la provisión directa de servicios culturales por parte del Estado:

- -Son servicios y bienes culturales considerados por el Estado de máxima categoría.
- -Son servicios deficitarios desde el punto de vista financiero, por lo que no existen en el sector privado.
- -El Estado no confía en que la gestión de determinados servicios culturales se presten bajo la actividad de fomento.
- -La tradición de algunas infraestructuras culturales: Instituciones creadas en la Ilustración como la Biblioteca Real –posterior Biblioteca Nacional-, el Museo del Prado y otras que van tomando cuerpo en el siglo XIX: la protección de bienes históricos y patrimonio y la enseñanza de las artes.
- -La herencia en la legitimación de los derechos culturales. La constitución de 1931 recogía a través de los artículos 45 y 48⁵⁹ el servicio de la cultura como atribución esencial del Estado.

Los servicios culturales del Estado han sido tradicionalmente las infraestructuras de depósito cultural: los archivos, las bibliotecas y los museos. En estos tres sectores se da una concurrencia entre la titularidad estatal y la titularidad de los niveles territoriales y

⁵⁹ Artículo 45. " Toda riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por reconocido valor artístico o histórico."

Artículo 48. "El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado y lo prestará mediante instituciones educativas enlazadas por el sistema de la escuela unificada."
Constitución Española de 1931

locales de la administración pública. Ya subrayamos que en el Ministerio de Cultura, a inicios de los ochenta, se produjo el grueso de la descentralización de la gestión de los museos de titularidad estatal hacia las Comunidades Autónomas. No obstante, algunos de ellos se quedaron bajo la gestión directa del Ministerio de Cultura conforme a los criterios de la importancia o singularidad de sus colecciones y su proyección internacional. Asimismo, hicimos notar en otro epígrafe de este capítulo la concentración mayoritaria en Madrid de los museos estatales y la debilidad de argumentaciones en su defensa cuando desde las provincias se le acusa al estado de centralismo cultural. Sin embargo, la tradición de muchas de las colecciones de los museos nacionales y estatales en la capital del estado ejercen un peso racional elemental ante la imposibilidad alternativas reales de desconcentración de los servicios culturales más importantes.

En el sector bibliotecario la concurrencia del Estado con ayuntamientos y Comunidades Autónomas ha planteado problemas de coordinación del sistema bibliotecario, pero no ha sido un sector polémico por las diferencias entre las administraciones públicas sobre el papel de cada una de ellas. En cuanto a la Biblioteca Nacional, su tradición histórica, una infraestructura que nació en la Ilustración, ha legitimado su papel como servicio cultural esencial del Estado. Sus carencias tecnológicas, de recursos económicos y humanos y sus reformas, en ocasiones de forma tardía y parcial, marcaron el hilo conductor de esta institución a lo largo del periodo socialista, como otros servicios de provisión directa del Ministerio de Cultura. Su conversión administrativa como Organismo Autónomo, la otorgó autonomía en la gestión, algo primordial en este tipo de grandes infraestructuras.

Sin embargo, el Ministerio de Cultura durante el periodo socialista no salió bien parado en la gestión directa de las siguientes instituciones: la reforma del Teatro Real, la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y los problemas de espacios del Museo del Prado. De las tres instituciones hemos descrito en los cuatro primeros capítulos los errores de gestión de los distintos ministros en estas dos infraestructuras

culturales del Estado y no podríamos añadir nada nuevo en este epígrafe, sino sólo hacer constancia de ello.

El Museo Reina Sofía, que vino a sustituir al antiguo Museo de Arte Contemporáneo, fue junto a las unidades de producción como la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), y el CNTE (Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas) –que en 1993 desapareció–, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro para la Difusión para la Música Contemporánea, las nuevas aportaciones del periodo socialista a la provisión directa de servicios culturales del Ministerio de Cultura. Otras, constituidas en la etapa de la UCD como el Centro Dramático Nacional o en el final del franquismo como, los Ballets Nacionales (el actual Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza).

No será precisamente el hecho de su falta de tradición histórica lo que haga poner en tela de juicio la prestación de un servicio cultural por parte del Estado. La JONDE fue una de las medidas más necesarias en la vida musical española y su papel ha sido valorado muy positivo por los agentes del sector⁶⁰. Serán, sin embargo, su papel en el nuevo Estado de las Autonomías y su coexistencia con algunos servicios con el sector privado los argumentos que analicen su papel a lo largo del periodo socialista.

Así, los Ballets Nacionales, el Centro Dramático Nacional y la Orquesta Nacional son, infraestructuras que han sido más susceptibles de ser cuestionadas por su papel como servicio del Estado a través del Ministerio de Cultura⁶¹.

Le Pen y Dupuis⁶² analizaron a principios de los ochenta en Francia la gestión de este tipo de infraestructuras, como la Opera de Paris. Una de las conclusiones comunes de ambos estudios ponía de manifiesto que los directores sucesivos de esta institución

⁶⁰ "Hasta tal punto es grave la situación pedagógica que se han intentado vías alternativas [al sistema educativo] a la crisis de instrumentistas, como pueda ser la Joven Orquesta Nacional de España que tan buenos resultados está dando".

Tomas Marco. *Historia de la Música española*, op. cit. Pag 339.

⁶¹ Su falta de consistencia como servicios públicos del Estado también podría ser debida a la ausencia de una red internacional y su función legitimadora, como pudiera ser la del ICOM en el sector de los Museos.

⁶² Xavier Dupuis. "La singularité. Le spectacle subventionné maladie de la bureaucratie?". *Revue économique*, 6, Novembre., 1983 Pp.-1089-1115

C. Le Pen: "L'analyse microeconomique de la production dramatique et l'effet des subventions publique". *Revue économique*, 4 Juillet., 1982 Pp.. 639-674

optaban por la estrategia de maximizar la calidad –y los costes- de las producciones en detrimento de un descenso del número de funciones y de espectadores.

Siguiendo las líneas trazadas por ambas investigaciones, tratamos de examinar el papel de las mencionadas unidades de producción del INAEM de acuerdo a los siguientes ejes analíticos:

A/ Ocupación. Que mide dos aspectos – uno social y otro económico- importantes: la política de precios y el gusto del público.

B/ El prestigio nacional o internacional. Que indica la calidad del servicio.

C/ Número de representaciones y repertorio. Aún siendo un factor claramente constreñidor (los aforos de los recintos escénicos y/o musicales). Su cantidad es relevante.

D/ Su democratización territorial. Las giras tanto nacionales como internacionales son factores que nos indican tanto su prestigio internacional como su grado de territorialización dentro del país.

Cuadro 10. Evaluación de la provisión directa de servicios. Las unidades de Producción del INAEM.

Temporada 93/94

	Aceptación del público y política de precios: ocupación	Prestigio Nacional o internacional (crítica especializada y actuaciones en el extranjero)	Accesibilidad y repertorio: Número de representaciones, número de producciones y espectadores totales	Democratización territorial: Representaciones en provincias
Compañía Nacional de Danza	100% de media	59 funciones + buena crítica Espectadores: 22.786	36 funciones en España (20 en Madrid) Espectadores: 20.677	16 funciones en distintas provincias
Ballet Nacional de España	100% de media	45 funciones	16 Funciones en España (1 en Madrid)	15 funciones en distintas provincias
Centro Dramático Nacional	44,7% de media		183 funciones. 7 producciones. Espectadores: 49.363	31 funciones en provincias. 14.446 espectadores
JONDE				
Compañía Nacional de Teatro Clásico	84,30 % de media		156 funciones en España. 78.505 espectadores. 3 producciones	43 funciones. 33.583 espectadores

Fuente: elaboración propia con datos de: Ministerio de Cultura. Memoria 93/94, op. cit

Cuadro 10 bis. Evaluación de la provisión directa de servicios. Las unidades de Producción del INAEM.
Temporada 94/95

	Aceptación del público y política de precios: ocupación	Prestigio Nacional o internacional (crítica especializada y actuaciones en el extranjero)	Accesibilidad y repertorio: Número de representaciones, número de producciones y espectadores totales	Democratización territorial: Representaciones en provincias
Compañía Nacional de Danza	83% en Madrid. 100% en giras 80% ocupación en el extranjero	28 funciones. 43.626 espectadores	65 funciones (27 en Madrid). 65.211 espectadores en España. coreografías estrenadas: 4	38 funciones en gira. Espectadores: 48.119 provincias
Ballet Nacional de España	95% en España 100% Extranjero	22 funciones. 59.982 espectadores	40 funciones 41.843 espectadores Coreografías estrenadas: 7	31.571 espectadores en provincias
Centro Dramático Nacional	56,95 % en Sede de Madrid		241 Funciones en Madrid 6 producciones	Sin datos.
Auditorio Nacional de Madrid	93% ocupación en la Sala Sinfónica. 76% en la Sala de Cámara	-----	306 conciertos (102 por la Orquesta Nacional y la JONDE)	-----
Compañía Nacional de Teatro Clásico	71% de media en gira. 59% en Madrid		294 funciones (172 en Madrid). 153.429 espectadores. 4 producciones	122 funciones en gira. 86.444 espectadores

Fuente: elaboración propia con datos de: Ministerio de Cultura. *Memoria 94/95*, op. cit

En ambos cuadros no se analizan todas las unidades de producción del INAEM. Las que aparecen se han tomado en virtud de la existencia de datos sobre su actividad. La Orquesta Nacional de España, creada en los años cuarenta, tuvo durante un tiempo la difícil tarea de programar giras por España, que desde su creación en 1942, en un país caracterizado por tener un desierto de infraestructuras musicales para albergar y programar este tipo de formaciones de gran formato. Con el proceso de creación de nuevas orquestas por parte de las Comunidades Autónomas iniciado a mediados de la década de los ochenta, su papel como servicio del Estado no podía ser el mismo, desde el momento en que el panorama de orquestas en España cambió de manera radical en

menos de diez años.⁶³ No obstante, la Orquesta Nacional fue criticada por su poca movilidad, es decir, por su política de giras, incluso cuando este papel ya era menos necesario:

“Si ese carácter de “nacional” fuera real y no ficticio la ONE tendría que actuar de modo regular en todo el Estado y no hacer de sus desplazamientos una excepción sino una regla”⁶⁴.

Esta situación se ha producido con menor intensidad en el sector del teatro. Algunas Comunidades Autónomas plagieron el modelo de las Unidades de Producción del INAEM con diversa fortuna; no obstante, la peculiar situación del teatro, con respecto a la música radica en la convivencia de las compañías de teatro de titularidad estatal con las producciones privadas –subvencionadas por el estado y otras administraciones o no-. La calidad de las producciones y el repertorio –el caso de la Compañía de Teatro Clásico- justifican, de algún modo, que continúen siendo un servicio cultural prestado por el Estado. La ocupación media de las compañías teatrales estatales –mucho menor que las unidades de producción de música y danza- son factores negativos.

En el sector de la Danza, presenta una estructura distinta de los dos anteriores. Por un lado, el interés de los gobiernos autonómicos de crear una compañía sinfónica bajo su titularidad no ha tenido correspondencia en el sector de la Danza. Solamente la Comunidad de Andalucía creó en los noventa la Compañía Andaluza de Danza. Por otro lado, los formatos y el estilo estético de las compañías privadas no suponen una concurrencia con las dos compañías de danza del Ministerio de Cultura.

Un último argumento negativo cae en el ámbito de la prestación de servicios culturales de forma directa en las artes escénicas y que las diferencia con respecto al sector de los archivos, bibliotecas y museos: los problemas de gestión con respecto a la plantilla de funcionarios. Si en los depósitos culturales por excelencia la funcionarización del

⁶³ En 1993 prácticamente todas las Comunidades Autónomas tenían al menos una orquesta sinfónica de titularidad regional y en algunas de ellas (Cataluña, País Vasco, Andalucía) coexistían con otras de titularidad municipal.

Además, la ONE había ido perdiendo su liderazgo en el panorama español y, asimismo, su papel en el internacional no era demasiado alentador.

⁶⁴ Javier Alfaya, art. Cit. p. 11.

personal que gestiona las infraestructuras culturales no se cuestiona porque no supone un impedimento para la gestión y como, otros servicios de las administraciones públicas, sus plazas se ocupan conforme a lo establecido en las disposiciones vigentes sobre provisión de plazas en el sector público; por el contrario, hemos visto en los primeros capítulos, que fueron numerosos los directores artísticos, Nacho Duato, Jesús López Cobos, Aldo Ceccato y Adolfo Marsillach, en su etapa al frente de la Director del INAEM, entre otros, consideraban la condición de funcionario del personal artístico como algo negativo a la hora de gestionar estas infraestructuras escénicas. Los conflictos de los respectivos comités de empresa, sobre todos los músicos de la ONE y los de la Compañía Nacional de Danza, durante el periodo muestran su difícil situación y la dificultad a la hora de conjugar la necesidad de la adecuación de las plantillas al proyecto artístico y la estabilidad profesional que propugnan los comités de empresa de las respectivas Unidades de Producción del INAEM.

Ahora bien, en los museos de titularidad estatal, regidos por funcionarios públicos, la dirección no estuvo exenta de polémicas sobre el papel de los Patronatos y la composición de sus miembros y la dirección del Museo. En el Museos Nacionales del Prado y Reina Sofía, los miembros ni tan siquiera llegaron a discutir asuntos importantes como el traslado del "Guernica".⁶⁵

En el sector bibliotecario, la Biblioteca Nacional es la única infraestructura de titularidad estatal del sector que presta un servicio directo.⁶⁶ A pesar de la tradición europea de las Bibliotecas Nacionales, la definición de Biblioteca Nacional fue acuñada en la Conferencia de la UNESCO de 1970.⁶⁷ En el periodo socialista la Biblioteca Nacional se

⁶⁵ Javier Tusell abogaba al final del periodo socialista por patronatos compuestos exclusivamente por personalidades del arte:

"El centro de gravedad debería volver a los especialistas y no a las personalidades externas que pueden sentirse muy honradas por el nombramiento pero cuya utilidad para la institución es pequeña y su frustración, en cambio, puede resultar grande. Un gran filósofo, un eminente escritor o un conocido director de cine no tienen mucho sentido en el Patronato del Prado. Tampoco deben estar representantes de partidos políticos, al que de hecho se ha producido en los últimos tiempo y que constituye una auténtica perversión que debiera ser atajada de manera radical".

Javier Tusell. "Actualidad y problemas del Museo del Prado". En *Cuenta y Razón*, núm 88 julio-septiembre 1994 p. 46

⁶⁶ También dependía del Ministerio de Cultura la Biblioteca Pública de Melilla.

⁶⁷ Eran definidas como: "Bibliotecas que, cualesquiera que sea su denominación, son responsables de adquirir y conservar ejemplares de todas las publicaciones significativas del país y de funcionar como bibliotecas

la otorgó el estatuto administrativo de Organismo Autónomo, del mismo modo que se obró con los Museos Nacionales. Las inversiones en infraestructuras y la dotación de personal eran necesidades básicas en 1983 y las reformas comenzaron a llegar después de la primera legislatura socialista. Las contradicciones propias de las Bibliotecas Nacionales entre su función conservadora con los nuevos servicios públicos que debía de prestar fueron característicos de la Biblioteca Nacional en el periodo socialista. Sus servicios en muchos casos no estuvieron acorde con su estatuto de nacional tal como mencionábamos en la primera parte (los materiales fonográficos o videográficos). Y la incorporación de nuevos servicios, como el Préstamo Interbibliotecario, tardaban en reconocerse como servicios esenciales de la Biblioteca: adolecían de falta de coordinación necesaria para ser considerados de mínima calidad. La que fue Directora de la Biblioteca Nacional, Alicia Girón así lo explicitaba en 1989:

“las cifras del Préstamo Interbibliotecario son menores que las de cualquier Biblioteca de Universidad. El Préstamo Interbibliotecario no constituye una prioridad, y es una demostración de que es difícil que las Bibliotecas Nacionales de corte tradicional comprendan su importancia y estén dispuestas a transformar mínimamente su organización y planteamientos tradicionales para montar un servicio de este tipo”.⁶⁸

Al final del periodo, el último director de la Biblioteca Nacional del periodo socialista, Carlos Ortega ya entendía el servicio bibliotecario de esta institución en términos de rentabilidad social:

“Pero no debemos olvidar que nuestra clientela potencial se mueve en términos de rentabilidad. No debemos olvidar que el tiempo de nuestra clientela cuesta y es limitado. Está la rentabilidad del bibliotecario de una biblioteca pública que necesita puntualmente la Bibliografía Española o el acceso en línea a la base de datos para ir dando entrada catalográfica con rapidez a las adquisiciones de su centro; está la rentabilidad del doctorando que necesita acabar su tesis para finalizar su carrera; está la responsabilidad de un responsable de una administración, de un despacho o de una empresa que

“depositarias”, bien por ley o mediante acuerdos. Normalmente también realizarán algunas de las funciones siguientes: publicar la bibliografía nacional; conservar y mantener al día una colección importante y representativa de literatura extranjera, incluyendo libros sobre el país; actuar como centro nacional de información bibliográfica; elaborar los catálogos colectivos; publicar la bibliografía nacional retrospectiva. Las bibliotecas que se denominen nacional, pero que cuyas funciones no se correspondan con la anterior definición, no deben catalogarse en la categoría de Bibliotecas Nacionales”.

⁶⁸ Alicia Girón. “La Biblioteca Nacional. ¿Monumento histórico o pieza clave en el Sistema Nacional de Información?”. En *Revista Delibros*. Núm 13. junio 1989. p. 33

necesita con celeridad una información porque la propia vida de la entidad depende de ella. Lo que está en juego es la vitalidad y eficacia económica del país.⁶⁹

8.6 Políticas de fomento de la cultura de la oferta y la demanda

Uno de los principales objetivos de las políticas culturales en los Estados Europeos después de la Segunda Guerra Mundial fue el de conseguir una mayor igualdad y un mayor incremento en la participación, en el disfrute, en el consumo, los bienes y servicios culturales. Con distintas expresiones tales como democratización cultural se han sucedido políticas culturales desde los Estados y desde otras entidades públicas territoriales, tales como las regiones o los municipios. La primera expresión de ello tuvo lugar en Francia con su primera exposición en el decreto fundador del Ministerio de Cultura de 24 de julio de 1959.

Para la consecución de este fin, los Estados fueron implementado políticas por el lado de la oferta. En los epígrafes anteriores de este capítulo hemos analizado algunas de sus inconsistencias y aporías. Las políticas por el lado de la oferta han sido las que han protagonizado las políticas culturales del Estado a través de los recursos presupuestarios, legislativos. Los Teatros, óperas, museos, monumentos históricos y centros de arte contemporáneo y también las subvenciones al audiovisual, al teatro, a la danza etc., han constituido la base de la estrategia de los gobiernos para fomentar la producción, la distribución y el acceso al arte y a la cultura. Se partía del supuesto –de Malraux⁷⁰– que, subvencionando o invirtiendo desde el lado de la oferta se tenía la respuesta esperada: el incremento del consumo y la participación de los ciudadanos de los bienes y servicios culturales.

Ahora bien, tanto en España, como en el resto de Europa las investigaciones desde la sociología, la ciencia política o la economía en el campo de la cultura verifican cierto

⁶⁹ Carlos Ortega. "La biblioteca como centro de irradiación cultural". En Ministerio de Cultura. MANECU. Op. cit. p. 63

⁷⁰ André Malraux desestimaba la escuela y la televisión como medios útiles para democratizar y, a su vez "amar" las obras de arte. Para ello, los franceses debían tener el contacto directo con las obras de arte. Bajo este presupuesto se desarrolló en Francia a partir de los años sesenta las inversiones en las Casas de Cultura, su gran proyecto cultural.

fracaso de sus políticas públicas en mayor o menor grado, de una forma generalizada en los países del entorno europeo y también en España.

¿Porqué los estados europeos, entre ellos el español, no han optado por una política de fomento de la cultura por el lado de la demanda?. Una de las causas de que no se hayan implementado las políticas de fomento de la cultura por el lado de la demanda radican en la dificultad de rentabilizar y traducir sus beneficios con los del ciclo electoral. Existe una cierta rentabilidad electoral por parte del político a la hora de contar con personalidades con reconocido prestigio en el mundo de las artes escénicas y también a la hora de inaugurar equipamientos culturales. Las estrategias por el lado de la demanda no poseen ese factor publicitario y, de ser positivas, lo son a largo plazo y no coinciden, por tanto, con el ciclo electoral.

Sin embargo los apoyos por el lado de la oferta se siguen produciendo, a pesar de sus efectos perversos. Pau Raussell subraya esta misma conclusión acerca de la política cultural de la Comunidad Valenciana:

“los sistemas generalizados de subvenciones tienen, como se ha demostrado en numerosos trabajos empíricos, efectos claramente regresivos. La elasticidad de la demanda tiene mucho más que ver con el nivel de formación (...) que con variaciones en los precios. El resultado es que a pesar de los precios subvencionados siempre aparecen infrarrepresentados los grupos de rentas más bajas y sobrerrepresentado el de rentas altas. El resultado final es que el conjunto de la población subvenciona los eventos culturales para que asistan a las clases medias-altas que son las que cuentan con mayores niveles de formación y que, además, sí estarían dispuestas a pagar más, ya que sus costes principales no son los de la entrada sino principalmente los costes de oportunidad. Las políticas que pretendan efectos redistributivos tienen mucha más entidad si van por el lado de la formación que en la provisión o en la subvención de oferta cultural.”⁷¹

Podríamos citar algunas políticas por el lado de la demanda del Ministerio de Cultura, a saber, las campañas de animación lectora de la Dirección General del Libro, La Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), por su incidencia especial no tan importante en la oferta sino en su papel pedagógico de la formación de los intérpretes españoles, la Escuela de Tecnología del Espectáculo del INAEM y la participación del Ministerio junto a otras instituciones públicas y privadas en la Escuela de Cine de Madrid, las

⁷¹ Pau Rausell Koster: *Políticas y sectores culturales en la comunidad Valenciana* .op. cit. p.116.

subvenciones a la formación de profesionales de la cultura (gestores culturales y creadores).

Asimismo, estimamos necesario citar someramente el papel de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE). Por primera vez en nuestro país, una ley de educación general prestaba una atención a la cultura y las artes. Sin embargo, esta potencialidad en la formación artística en relación con la regulación de las artes y la articulación que establece desde la doble perspectiva de la formación de profesionales y la de la formación de aficionados no ha tenido la implementación que se esperaba. Su papel en el plano cultural y artístico está aún por completarse y de evaluarse.⁷²

Sin embargo el hecho de que las competencias de la formación (sea artística o no) recaigan en las competencias del Ministerio de Educación y de las Comunidades Autónomas, no significa que el Ministerio de Cultura no tenga espacio para profundizar y ampliar sus políticas culturales por el lado de la demanda. Su labor, en este sentido, está pendiente de definirse y de adecuarse a las necesidades de cada sector cultural, ya que la situación española, con mayor profundidad que en los países europeos occidentales, presenta unos menores consumos y participación en la cultura no-mediática y sigue presentando una relación entre la estructura social y un conjunto de variables sociodemográficas tales como la edad, el sexo, el nivel de renta, el nivel de estudios y la situación geográfica que determinan la participación en la cultura que promueve y tutela el Estado y el resto de los niveles de la administración pública.

⁷² La LOGSE articula las enseñanzas artísticas en un sentido transversal, que hasta los años noventa en España estaban desvinculada del Sistema Educativo anterior. Cabría destacar como aspectos positivos de la ley en las enseñanzas artísticas los siguientes:

- Define su identidad al considerar la formación artística básica como una parte fundamental del diseño curricular del sistema educativo general.
- Posibilita compatibilizar los niveles superiores de música, arte dramático y danza como estudios independientes y cuya titulación es equivalente al de licenciado universitario. En el 2002 se están comenzando a organizar e implementar sus diseños curriculares en algunas Comunidades Autónomas
- Establece vías de ingreso mediante pruebas de aptitud y no se requiere hacer cursado el ciclo inmediatamente anterior.
- Actualiza los objetivos, contenidos, metodología y criterios de evaluación en cada uno de sus ciclos, grados y modalidades artísticas.
- Incardina la promoción y el fomento de las enseñanzas artísticas externas al sistema educativo como afición, capaces de proporcionar recreo y esparcimiento en el tiempo de ocio por parte de las administraciones públicas locales y cuyos estudios no conducirán a la obtención de ningún título con validez académica ni profesional.

8.7 El supuesto legitimador de las políticas culturales del Estado.

La existencia de contexto legitimador es, sin duda, el “paraguas” que aguanta los fracasos de las políticas culturales extensivas o democratizadoras por el lado de la oferta.

Desde inicios de la década de los ochenta en Europa y en Estados Unidos, numerosas investigaciones ponían en evidencia que la distancia entre la oferta y la demanda de la cultura tradicional –incluidas las industrias culturales tradicionales: el libro y el cine-. Ello no ha supuesto cambios sustanciales en las políticas culturales de los Estados ni de las regiones ni de los municipios. Esta inmunidad ante los datos y conclusiones desde el ámbito científico procede de un contexto legitimador de las políticas culturales compuesto por distintas entidades más o menos tangibles:

A./- La herencia de los servicios culturales “clásicos” del Estado: la Biblioteca Nacional, el Museo del Prado, entre otros.

B./- El Texto constitucional. La Constitución Española de 1978, es heredera en parte de la progresista Constitución de 1931, que ya recogía la cultura como atribución esencial del Estado.

C./- Los Organismos Internacionales: La UNESCO y el Consejo de Europa. Dichos organismos son los que legitiman y, a su vez, apoyan la intervención de los Estados en el ámbito de la cultura. Objetivos, tales como el 1% del gasto público en cultura de los estados, normas sobre las bibliotecas públicas (ratios de bibliotecas/habitantes etc) han surgido de iniciativas de la UNESCO. El Consejo de Europa, creado en 1949, viene desarrollado una labor muy importante en los temas de investigación cultural, sobre todo en temas como la evaluación de políticas culturales. Asimismo, desde el Tratado de Maastricht, la Comisión de Educación y Cultura coordina algunos programas culturales y armoniza la legislación cultural entre los países miembros de la Unión Europea.

D./- El discurso político. Después de la Segunda Guerra Mundial en Europa los partidos socialdemócratas fueron los que impulsaron la intervención de las administraciones públicas en la cultura, como consecuencia de la relación que comenzó

a establecer entre la participación y el consumo en la cultura y el desarrollo de la personalidad, y asimismo, el precepto que reza que no es posible un desarrollo económico sin un desarrollo cultural.

E/- La defensa de la identidad de las culturas nacionales y regionales –y también de la identidad de la cultura europea- frente al imperialismo culturas de las empresas transnacionales estadounidenses. Se trata de uno de los factores más actuales que estarían dentro del contexto legitimador que tratamos de esbozar. La excepción cultural en el libre comercio de los bienes y servicios fue la gran polémica entre los acuerdos GATT entre Estados Unidos y Europa a mediados de los noventa.

F/- La política cultural francesa en la etapa de Jack Lang: En España, como en otros países europeos, -incluidos los que su organización política administrativa es muy diferente como el caso del federalismo de Alemania- la primera etapa en el Gobierno socialdemócrata francés entre 1981 y 1986 sirvió de modelo en muchos casos de los objetivos e implementación de la política cultural de los gobiernos socialistas. Veíamos como la Ley del precio fijo del libro de Lang fue adoptada por muchos países europeos, entre ellos España. La política de fomento del cine, las subvenciones a las artes escénicas y musicales, entre otros, tienen en el caso español una fuerte inspiración francesa. No es arriesgar demasiado si afirmamos que el caso francés servía como referente del “*comment-faire*” y, a su vez, como legitimador, por la experiencia en la gestión y administración de asuntos culturales desde la administración central.

G/- La propia opinión de la población española. Al final del periodo socialista, en una encuesta del Centro de Investigaciones Sociológicas sobre la consideración sobre el gasto público, los españoles situaban sus preferencias por la cultura ...

“detrás de la vivienda, la sanidad, la enseñanza, las pensiones y el medio ambiente, pero por delante de otras importantes áreas como son las obras públicas, el transporte y las comunicaciones y el desempleo”.⁷³

⁷³ Ministerio de Cultura. *Cultura en cifras*, op cit. p. 18

Es bajo este contexto legitimador en el que se desarrollan las políticas culturales de los estados⁷⁴. Ahora bien, aún cuando abogamos por los efectos beneficiosos para el desarrollo cultural que condiciona este contexto supra-político, sí, por el contrario las políticas culturales deben ser susceptibles de modificarse, de eliminar en lo posible los efectos no-queridos, de ser motivo de reflexión por parte de los políticos y los agentes – algo, por desgracia, ausente en nuestro país. La ausencia de polémica, salvo aquellos que sean susceptibles de ser “amarilleados” por los medios de comunicación, de las políticas culturales puede ser consecuencia de la condición marginal de la cultura en el ámbito político. Las pocas investigaciones de las ciencias sociales y económicas que se producen en España cuyo referente es el universo de las políticas culturales también contribuyen a que haya una ausencia de debate a nivel político. Asimismo, la inexistencia de evaluaciones de las políticas culturales denota un escaso interés por conocer el alcance y el control de los fondos públicos. Normalmente las declaraciones políticas son tan “políticamente correctas” como ambiguas y si presentan algunos datos, éstos solo hacen referencia a las realizaciones y no a los resultados⁷⁵.

8.8. El sistema público de la cultura española en el contexto europeo

La descentralización cultural de los Ministerios de Cultura fue una característica común durante los años setenta y ochenta y algunos países europeos de nuestro entorno. En Italia, la descentralización del Estado, el traspaso de algunas de sus competencias a las regiones italianas, tuvo lugar en la década de los setenta. En Francia el proceso ha sido

⁷⁴ Tratamos humildemente de responder la cuestión planteada por Pau Raussell, op. cit.p. 117: “no existe ningún razonamiento que de manera incontrovertible nos conduzca irremisiblemente a defender la intervención del Estado en el ámbito cultural. Desde el ámbito metodológico de la ciencia económica, ni las especificidades de la producción artística, ni las características de la demanda, ni los variados fallos del mercado descritos resultan suficientemente contundentes para justificar de forma genérica la intervención del Estado”.

⁷⁵ “ Dans la plupart des cas, si données numériques il y a, c'est en termes de réalisations, et non de résultats [...]L'effet attendu n'est que rarement exprimé, sinon en termes tres vagues. [en la mayoría de los casos, si existen datos numéricos, lo son en referencia a realizaciones y no a resultados [...] el efecto esperado solo puede ser explicado en términos imprecisos]. Trad. Del autor. Pierre Moulinier. *Les politiques publiques* op. cit . pag. 105.

más complejo y largo, teniendo en cuenta su tradición centralista. Su esfuerzo descentralizador ha sido progresivo y en cinco etapas o impulsos.⁷⁶

La descentralización del Ministerio de Cultura en España, que se produjo en los inicios de los años ochenta, no se desarrolló de forma análoga al caso francés. En España se pasó de un modelo de Estado centralista a otro federal en muy pocos años. Por otro lado, la descentralización francesa partía de un ministerio de cultura consolidado y fuerte. Su descentralización ha sido muy relativa: siempre ha mantenido un cierto control en la toma de decisiones sobre los equipamientos y recursos descentralizados. Por el contrario, la descentralización en España y las transferencias de la gestión a las comunidades autónomas de algunos pocos equipamientos –museos, bibliotecas y archivos- y servicios culturales desligaron al Ministerio de Cultura no solo de tener cualquier control sobre los equipamientos, sino de participar o cooperar de alguna manera en su gestión. Su función ha sido de carácter subsidiario: sus acciones se han limitado a la reparación o reformas de los edificios, de los que es titular. En el fondo, la descentralización de la cultura en España en los ochenta pareció en muchas ocasiones el pretexto por parte del Estado para, dicho burdamente, desentenderse de sectores costosos como los museos y los archivos.

Si hubiera que comparar el sistema público de la cultura español, una vez terminada la descentralización, tomando como referencia los países europeos de nuestro entorno, el

⁷⁶ Conseil de l'Europe. Programme européen d'évaluation. *La politique culturelle de la France*. La Documentation Française, 1988.

El primer modo correspondería a los que fueron las Casas de Cultura de A.Malraux, en las que el Ministerio de Cultura Francés subvencionaba a partes iguales con la administración local el funcionamiento de las infraestructuras culturales locales. Esta etapa descentralizadora llegó hasta el año 1973, fecha en la que ya no se han vuelto a crear más. Posteriormente fueron sustituidas por los Centros de Acción Cultural. En ciudades de más de 100.000 habitantes, y que han servido de sustento para la descentralización de las artes escénicas y la música de los Centro Dramáticos Nacionales.

Un segundo modo, denominado "financiación cruzada" trataba de compartir la financiación de las infraestructuras culturales locales con la implicación de al menos dos niveles del estado (regiones, estado y ayuntamientos, por ejemplo). La Administración del Estado se reservaba el control sobre el nombramiento del personal científico de museos y bibliotecas.

Un tercer modo descentralizador se sitúa a partir de mediados de los setenta habría que denominarla desconcentrador. El Ministerio trasladaba sus propios servicios a las regiones a través de las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales (DRAC). Se trata de la presencia de la autoridad estatal en las distintas regiones del territorio francés.

Un cuarto modo sería la de la transferencia global de recursos del Estado a las entidades locales y territoriales (Ley 2/3/ 1982), que reforzaba el poder político y económico de dichas entidades públicas.

El quinto y último, sería aquella que es denominada como "Cartas Culturales". Convenios establecidos entre el Ministerio y las ciudades francesas, que se han utilizado de forma muy limitada.

ejemplo de Alemania sería el que más se asemejaba al del España, si bien, como ya hemos observado en distintas ocasiones a lo largo de este trabajo, la influencia de la política cultural francesa ha sido el referente más importante. Ahora bien, no podemos comparar el papel de los recién creados gobiernos autonómicos españoles en los años ochenta, con el peso de los Länder y los Ayuntamientos en la vida cultural alemana. Aún así, y a pesar de la tradición federalista, en el año 1999 el Gobierno alemán decidió crear un Ministerio de Cultura, con el objetivo de potenciar y coordinar la política cultural exterior, también la coordinación cultural con los Länder. Esta decisión política no tuvo grandes polémicas en dicho país, ya que, entre otras razones, no ponía en peligro el equilibrio de su sistema público federal⁷⁷.

Por último, abordamos el modelo británico, que, basado en el *arms length's principle* o principio director de la administración “a distancia”, muy diferente en las raíces al resto de los países de la Europa continental, a veces nos ha llegado como el “modelo ideal” del sistema público de la cultura. No obstante, no deja de ser un tópico: El Arts Council, máximo órgano responsable de la política cultural británica, ha sido criticado a lo largo de su historia en Gran Bretaña tanto por ser una entidad conservadora, que tiende a reforzar la cultura elitista, como por apoyar actividades culturales banales o mediocres, según qué sectores culturales y desde qué partido político tengan su origen dichas críticas.

Otra de las idealizaciones del sistema británico que tendemos hacer desde España es el de la tradición en la actividad patrocinadora del sector privado, a través de los incentivos fiscales. Es evidente que la tradición del mecenazgo en la cultura anglosajona ha sido mucho mayor⁷⁸, que en el resto de la Europa continental y su incentivación a

⁷⁷ Su primer Ministro de Cultura, Michael Naumann, declaraba que el papel del nuevo Ministerio de Cultura debía tener un objetivo europeo y equilibrador del sistema público alemán: “los municipios hacen cultura, los *länder* la financian y la Federación la apoya. A esta división histórica de competencias en tres niveles se le debe de añadir un cuarto nivel: Europa”. *El país*, 2/4/1999 p. 26.

⁷⁸ Mark. D. Schuster ponía el ejemplo ilustrativo de Canadá: “Tomemos el ejemplo de Canadá: las leyes fiscales son las mismas en todo el país, pero en las provincias francófonas apenas hay donaciones, mientras que en las anglófonas hay muchísimas. La diferencia no viene por una ley fiscal sino por una distinta tradición cultural.”
 “¿Y ahora quién paga la cultura?”: Entrevista de Oscar Fontrodona a Mark Schuster. En: *Ajoblanco*, nº 63. Mayo 1994. p.61

través de la normativa no suele tener grandes resultados en el ámbito de la cultura. No obstante, la situación en el país anglosajón en relación con el mecenazgo tampoco ha sido idílica:

[En Gran Bretaña] el patrocinio nunca es válido más que por un tiempo limitado y corre en todo momento el riesgo de ser replanteado e nombre de estrictos imperativos mercantiles; así que es peligroso, para toda organización cultural, incluir esta clase de ingresos en sus previsiones presupuestarias regulares, y nada indica que esta forma de patrocinio haya ayudado a satisfacer las necesidades a largo plazo de organizaciones artísticas que adolecen de una subfinanciación crónica.⁷⁹

En España se aprobó al final del periodo socialista la Ley 30/94 de Fundaciones e incentivos al mecenazgo, que era una demanda social desde hacía años. Ello no ha supuesto un cambio radical desde mediados de los noventa en la participación privada en el mecenazgo de la cultura. La tradicional importancia de las Cajas de Ahorro a través de las obras sociales sigue siendo la más importante en el patrocinio y mecenazgo privado de la cultura.

Las críticas al modelo del Ministerio de Cultura español -además de las provenientes de los partidos nacionalistas de Cataluña, Galicia y País Vasco- ha venido dada por su aspecto poco pragmático y no tanto por su propia configuración orgánica.

El ex -Ministro Jorge Semprún manifestaba acerca del papel del Estado y su modelo:

“En Europa vivimos obsesionados por el modelo francés, siempre intervencionista ya que para ellos es una asunto de Estado. En España tenemos un modelo híbrido en el que, por desgracia, a la desidia se añade el intervencionismo; esa mezcla es el peor de los modelos”⁸⁰

El compositor Tomás Marco también criticaba más que el modelo en sí, la forma poco positiva de importar las políticas y acciones del país vecino:

⁷⁹ Stefan Collini. “De la financiación pública de la Cultura en Gran Bretaña. ¿prudente pluralismo o tradición de negligencia?”. En *Debats* núm 42. Diciembre 1992. p. 33

⁸⁰ *El País*, 1/3/1995. p. 37

“curiosamente el modelo francés es el que casi siempre se copia en España, aunque con funcionamiento mucho peor, tal vez por que se copia mal y tarde: en sus defectos y con varias décadas de retraso, pero sin preguntarse nunca por la experiencia habida en este tiempo”.⁸¹

⁸¹ Tomás Marco. “La música en España hoy”. En *Boletín Informativo de la Fundación Juan March* Num. 209. Abril 1991. p. 7

Recapitulación final

En esta última parte de la investigación tratamos de sintetizar y agrupar aquellas conclusiones que se han desarrollado en este trabajo. No tenemos intención de ser exhaustivos en todas y cada una de las que han aparecido en el cuerpo de este trabajo, por lo que algunas de ellas no aparecen. No obstante, ello no significa que las que no se presentan aquí tengan un contenido de menor importancia, sino que se ha tratado de primar el criterio de la coherencia y la síntesis.

1.- *Los factores exógenos del ámbito de la cultura.* A lo largo de las dos partes que componen esta investigación hemos hecho referencia implícita a los factores exógenos que influyeron en la política del Ministerio de Cultura y en el conjunto de los sectores e industrias culturales. No obstante, fueron apareciendo en los distintos sectores, como por ejemplo la crisis estructural del cine en el periodo que nos ocupa, que era denominador común en todos los países de nuestro entorno europeo, o también en la industria del libro. Con el objetivo de recapitular, sintetizamos aquellos factores exógenos de carácter general que caracterizaron e incidieron en el ámbito de la cultura durante el periodo socialista:

A/ Consolidación de las formas empresariales oligopólicas de organización de la producción y el consumo en las industrias culturales, como parte del proceso globalizador.

B/ Relacionado con lo anterior, transnacionalización de las empresas, sobre todo en las del sector audiovisual y cinematográfico, pero también las del sector de la comunicación, en las que se encuentran la industria del libro.

C/ Predominio y aumento de las importaciones culturales respecto de las exportaciones con excepción del sector del libro. El déficit del balance comercial comenzó a mejorar a partir de la década de los noventa.

D/ Incremento del consumo de productos culturales tecnológicos (fundamentalmente audiovisuales). Estabilización o decremento del consumo las artes y las industrias

tradicionales. Por el lado de la oferta, incremento de la oferta de la cultura tradicional, como consecuencia de la concurrencia de políticas de fomento de los distintos niveles de administración pública.

E/ Incremento del nivel educativo de los españoles y del poder adquisitivo. Aunque en la mayoría de los sectores culturales el factor precio es relativamente inelástico respecto de la demanda, ambos son factores positivos para el desarrollo cultural.

2.- *La política inversora del Ministerio de Cultura.* Cuando en 1982 el partido socialista llegó al gobierno de la nación, uno de los asuntos urgentes en el ámbito cultural era el de invertir en la reforma de muchas infraestructuras culturales y en la construcción de otras nuevas. Todos los niveles de la administración pública, al ser concurrentes en las competencias culturales, contribuyeron en mayor o menor medida a que al mapa cultural de infraestructuras cambiara a lo largo del periodo. En el ámbito de actuación del Ministerio de Cultura, las limitaciones principales de los planes de inversión en infraestructuras vinieron dadas por la escasez de los recursos presupuestarios. Los planes nacionales de inversiones en archivos, bibliotecas, museos, teatros y auditorios respondían a esta necesidad perceptible de aquel tiempo. Ahora bien, como hemos apuntado en varios epígrafes, ni el desarrollo de dichos planes sectoriales tuvo el mismo discurrir, ni los planteamientos y situaciones eran las mismas en cada sector cultural. Si el Plan Nacional de Inversiones en Bibliotecas tenía un planteamiento coherente dentro del Sistema Bibliotecario, las reformas y las construcciones de nuevas bibliotecas no alcanzaron a todas las bibliotecas públicas del Estado en el periodo socialista.

En el sector museístico, la coherencia –al menos territorial- apuntada en el sector bibliotecario no fue precisamente algo que destacar. Hemos observado como el conjunto –no se les puede denominar red- de museos estatales de titularidad estatal y gestión por parte de las comunidades autónomas, los de gestión exclusiva por parte del propio Ministerio de Cultura y los museos nacionales (Prado y CARS) sufrieron la insuficiencia presupuestaria para acometer las inversiones y, en algunos casos, habría que añadir a la falta de planificación de los proyectos museológicos.

El Plan Nacional de Auditorios adoleció de un mínimo equilibrio territorial. Si bien los auditorios estrenados supusieron el establecimiento de unos mínimos para que el sector musical subsistiese, su desarrollo y planificación podría haber tenido otras coordinadas y premisas. Numerosas regiones y provincias españolas no se vieron beneficiadas del plan, aunque no podemos otorgar toda la responsabilidad al Ministerio; las comunidades autónomas también tuvieron la suya.

En Plan Nacional de Rehabilitación de Teatros, proyecto no liderado por el Ministerio de Cultura, sino surgido desde el Ministerio de Obras Públicas, fue en el capítulo de inversiones, el más importante que se produjo en el periodo socialista. No sólo se acometió la rehabilitación de inmuebles históricos diseminados por las distintas provincias españolas, sino que pusieron los cimientos para la posterior vertebración de la Red de Teatros y Auditorios de titularidad pública. Asimismo, la cooperación para la firma de los convenios con el resto de administraciones territoriales se produjo con celeridad. El papel del Ministerio de Cultura se desarrolló en los aspectos técnicos de reforma de la infraestructura escénica. Alrededor de ochenta teatros fueron rehabilitados en el periodo.

3.- *Las inversiones no fueron condición necesaria para acercar el gusto popular a la cultura subvencionada.* Hemos hecho constar, asimismo, que una vez que las infraestructuras se abrieron al público y su gestión era responsabilidad de las administraciones locales y/o autonómicas, fueron en numerosos casos infrautilizadas, bien por su deficiente gestión, bien por la incapacidad de fidelizar un nuevo público para el uso y disfrute de auditorios o teatros, por ejemplo:

“el nuevo Estado que se ha perfilado con la profunda reforma administrativa que se ha realizado en España, habrá que mentalizarse de que hay distintos grados de intervención pública y que no es todo exigible al Estado que tiene su ámbito, ciertamente, pero que no debería ser un Estado-Providencia del que se espera todo”¹

¹ Tomás Marco. *La situación ...* op. cit. p. 12.

El papel de la educación -nos remitimos al capítulo octavo acerca de las políticas culturales por el lado de la demanda- no ha sido suficientemente valorado ni acometido tanto por el Ministerio de Cultura como por el resto de las administraciones públicas.

No obstante, el debate sobre el papel de las políticas por el lado de la demanda están desde la década de los noventa en la agenda del debate de las políticas culturales. En una publicación del Consejo de Europa se reconocía esta tesis:

Reconciliar la dificultad del arte con el gusto popular es uno de los retos clave la política cultural. [...]. La solución puede radicar en la priorización y financiación de dos dimensiones esenciales. La primera se refiere a la educación artística, que por ahora recibe mucha menos ayuda que la producción y la distribución. En cuanto a la segunda, se trataría de las autoridades, antes de planificar sus gastos, establecieran estrategias a nivel local y nacional que no favorezcan tanto a medios de expresión artística concretos, como al aspecto completo de actividad cultural dentro de su comunidad".²

4.-*La política cultural del Estado y el apoyo a los creadores.* El primer Ministro de Cultura del periodo socialista, subrayó en numerosas ocasiones el olvido histórico que existía por parte de las Administraciones Públicas y su deuda histórica con los creadores españoles. Quizá no le faltaba razón: incluso en la pintura, en la que la producción del arte no depende de la interacción de otros agentes o condicionamientos técnicos, históricamente España no fue un lugar las condiciones óptimas para crear. Así, es muy conocido por todos que a primeros de siglo, los pintores españoles de la vanguardia abandonaron nuestro país para poder vivir de sus creaciones. Otras artes, como la música también tienen sus ejemplos de ello: Manuel de Falla en su primer viaje a Francia se ganaba la vida como pianista y director de una compañía de mimo. Su primera ópera, *La vida breve*, tras ganar un concurso de la Academia de Bellas Artes en Madrid, se estrenó en Niza y se representó posteriormente en París, tras la necesaria traducción al francés del libreto. Esta situación, relativa a las pobres condiciones para que los creadores pudieran vivir de su talento y su trabajo, ha cambiado de alguna manera, aunque no de modo absoluto.

² Consejo de Europa. *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre Cultura y Desarrollo en Europa.* Barcelona, Interarts/Península, 1999.

Con los gobiernos socialistas, la situación mejoró ligeramente. Hemos verificado en nuestro trabajo que en las artes escénicas y musicales, por ejemplo, la creación musical y teatral contaron con las primeras iniciativas de fomento de ayudas a la creación, si bien ello no contribuyó a un mayor reconocimiento social de los creadores teatrales o musicales ni, asimismo, tuvieron un incremento considerable de la demanda de su quehacer creativo. Sin embargo, donde mayor cambió la situación con los gobiernos socialistas fue en el sector cinematográfico. Como hemos testimoniado en numerosos capítulos, el Estado fue el principal productor de los creadores cinematográficos españoles.

5.- *La normalización de la cultura.* Fue a lo largo del periodo socialista y en colaboración con el resto de las administraciones públicas cuando la cultura dejó de ser algo “extraordinario” para la mayor parte de la población y para los propios agentes y operadores culturales. Durante el periodo socialista, podemos afirmar que se produjo una cierta normalización en la oferta de actividades culturales, bien fomentadas en colaboración con personas e instituciones del sector privado a través de las subvenciones, bien como prestadora directa del servicio o bien cultural. Tras el primer entusiasmo producido por la transición, algunos sectores comenzaron a tener una actividad normalizada más que otros: por ejemplo, en todo el periodo socialista la ópera y la zarzuela no se programaron con normalidad en todo el territorio español. Otros sectores como, el arte contemporáneo, comenzaron a tener alguna actividad importante sobre todo en las grandes ciudades españolas, casi a finales de los ochenta. No obstante, como acabamos de señalar en lo relativo a la política inversora, numerosas infraestructuras culturales -como el ejemplo de los auditorios, en el capítulo octavo- no mantuvieron una actividad regular, bien debida al escaso presupuesto para la gestión, bien por defectos en las planificaciones de construcción de nueva planta o reforma.

La normalización se fue imponiendo también en la propia gestión de las infraestructuras culturales del Estado. Por ejemplo, en los museos, al menos los nacionales, se normalizó la política de adquisiciones. Pero recordamos, que la primera vez en el MEAC dispuso

en 1984 -a través de un crédito extraordinario- de una cantidad razonable para la compra de arte contemporáneo, conllevó la polémica en los medios de comunicación y en el Parlamento. La crisis provocó la salida del primer Director General de Bellas Artes del periodo socialista. La forma, sin informe ni conocimiento del patronato, en que se hizo la adquisición denotaban una ausencia de normalización de la gestión de un museo de arte contemporáneo.

6.- La descentralización cultural y el papel del Ministerio en el nuevo Estado Autonómico.

Durante el periodo socialista se completó el proceso de descentralización, iniciado en transición. Más allá de las polémicas que surgieron entre la Administración del Estado y los Gobiernos Autonómicos en el traspaso de algunos equipamientos o monumentos, ha habido aspectos de la descentralización que no fueron resueltos en las legislaturas socialistas –todavía son una realidad- y que aún, dicho burdamente, colean. Me refiero a las transferencias de la gestión de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal que son gestionados por las Comunidades Autónomas. Tanto por parte del Ministerio como por los representantes culturales de los gobiernos autonómicos se acusan de que este modelo no ha funcionado. En la etapa de Alborch se planteó de forma tímida incluso la transferencia de titularidad del Estado, con el objetivo de mejorar la situación de indefinición. No obstante existen estudios provenientes del derecho constitucional que niegan esta posibilidad por su inconstitucionalidad:

“La transferencia de titularidad de los archivos, bibliotecas y museos estatales vendría a vulnerar las concretas y determinantes precisiones que la CE ha establecido”³

Una de las causas que sostienen esta situación podría ser la del déficit de cooperación entre el Ministerio y las Comunidades Autónomas –y de éstas entre sí-. Con la descentralización, y bajo el precepto constitucional, las relaciones entre ambos niveles de la administración pública debían de crearse en un nuevo escenario de relaciones. El

³ Javier García Fernández. “El régimen jurídico de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal conforme a la Constitución española”. En: *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm.3 , 1999 p. 198

Ministerio de Cultura, en 1985, en la profunda reforma estructural, incorporó como gran novedad una Dirección General de Cooperación Cultural. Ahora bien, como acentuamos en el capítulo sexto, las formas de cooperación tanto orgánica como funcional entre el Estado y las autonomías no fueron todo lo exigentes y rigurosas que debieran ser. La “taifización”, señalada en ocasiones por el Ministro Semprún, forma parte de la realidad cultural española en el marco de las relaciones institucionales públicas con competencias culturales. Y la responsabilidad de ello no apunta directamente hacia la gestión del Ministerio –que al menos siempre ha tenido una voluntad manifiesta en potenciar este papel fundamental que le otorga la CE- sino al papel que la cultura tiene, de instrumento político en algunos territorios españoles. El Ministerio tiene una gran responsabilidad en este asunto; ahora bien, Los gobiernos autonómicos tienen también una responsabilidad innegable en este asunto.

A lo largo del periodo, se produjo una mayor cooperación del Ministerio con las Autonomías. Alborch incluso definió, en la última legislatura, el proyecto del Ministerio de Cultura basado en la cooperación con las Comunidades Autónomas.

7.- Hemos observado en varios epígrafes que los partidos nacionalistas han pedido la desaparición del Ministerio de Cultura. La cultura se presenta para estas opciones políticas como uno de los instrumentos políticos más importantes o retóricos–sino el que más- para legitimar sus políticas anti-españolas o simplemente, caer en la cortedad de miras que impone las competencias en su territorio. Ahora bien, Independientemente del discurso nacionalista catalán, gallego o vasco, *¿Es necesario el Ministerio de Cultura?*. Hemos constatado que en Gran Bretaña e, incluso EEUU, el mecenazgo privado es incapaz de sostener por sí mismo la financiación de un desarrollo cultural equilibrado. Incluso en un país de una gran tradición federal como Alemania en 1999 se creó el Ministerio de Cultura. Pero más allá de la actividad de fomento o de la prestación de servicios culturales por parte del Estado, una gran parte de este trabajo ha tenido como objeto la actividad reguladora del mercado de las industrias culturales.

Una de las conclusiones de este trabajo radica en que hemos constatado, desde distintos acercamientos teóricos, tanto la necesidad de su existencia como el espacio de maniobra en determinados asuntos culturales que son competencia del Ministerio de Cultura, ya sea en exclusiva o en concurrencia con el resto de las administraciones públicas. Otro análisis será el de la pertinencia de sus acciones, a veces con más tino que otras. Éste es precisamente uno de los grandes objetivos de nuestra investigación que ha querido desvelar: el análisis y evaluación de la política cultural. Porque, de acuerdo con los sociólogos Giner y Rodríguez Morató, a veces este término ha sido denostado y criticado sin demasiado rigor por algunos agentes de la cultura:

“la actitud abstencionista en nombre de una libertad identificada con lo privado en toda su pureza ideológica –con soberanía ignorancia del poder de cualquier empresa cultural potente- conlleva peligrosas servidumbres para la cultura”. Hay que asumir, ante todo, la esencia problemática que posee toda la política cultural pública, pero ello no basta para que la descalifiquemos como algo intrínsecamente dañino”⁴

Entre los que niegan el papel potencialmente positivo de las políticas culturales o, en lo que aquí nos atañe, la política cultural del Estado, están basados en argumentos que hacen referencia a la crisis del modelo ilustrado, y sus ideales de perfección humana y derechos humanos.

De ello se hacía eco en una publicación del Consejo de Europa:

“Lo que se necesita es una teoría consistente de política cultural, que establezca los límites del uso instrumental de la cultura sin hacerla peligrar. De hecho, es el valor intrínseco del arte, como fuente de creatividad y recursos intelectuales, lo que le permite tener un efecto tan poderoso sobre el mundo que recrea, representa o critica”⁵

No ha sido nuestro objeto de estudio valorar la crisis de un modelo cultural, sino el de evaluar una institución cultural pública en un periodo determinado. Ahora bien, si partiéramos de la hipótesis de que fueran ciertas las opiniones acerca del papel negativo de las políticas culturales, uno de los objetivos de las políticas culturales sería el de profundizar o investigar sobre este aspecto, pues no se puede tampoco tener una actitud

⁴Giner, Salvador y Rodríguez Morató: “La necesaria política cultural”. El País, 5/7/2000.

⁵ Consejo de Europa. *Sueños e identidades*, op. cit. p.281

de “papanatismo” ante lo cultural. No todo lo que tenga el epíteto de “cultural” es bueno en-sí-mismo. Y debe ser menor aún cuando hablamos de fondos públicos. La legitimación de la intervención del Estado o del resto de las administraciones públicas en el dominio cultural tiene que ceñirse exclusivamente a su pertinencia y, en muchas ocasiones, ello debe ser verificado: el papel de la investigación en este sentido es fundamental.

8- *¿Fue la política cultural del Estado, a través del Ministerio de Cultura la suma del conjunto de las políticas sectoriales o, por el contrario fue algo más?* Esta cuestión es de trascendental importancia y en la que se dan cita varios agentes, que no sólo pertenecen a los sectores culturales: el papel del partido del gobierno, el lobby cultural de cada uno de los sectores, entre otros. A lo largo del periodo socialista, muy pocos intelectuales criticaron la compartimentación de la política cultural del Estado y el poder de los lobbys sectoriales. Hemos observado que, por ejemplo, en la política cinematográfica del Ministerio era idónea o coincidía con los intereses particulares de los autores y productores españoles. En muchas ocasiones, por parte de los agentes de los sectores culturales se juega con esta identificación: “lo que es bueno para mis intereses particulares, es bueno para la cultura” y a la inversa: “lo que no me beneficia, no es bueno culturalmente”. Su actitud trata de ser ambigua: parece que no podemos discernir su aparente altruismo de sus intereses propios.

En el caso de las industrias tradicionales como el sector del libro o del cine, el Ministerio debe conciliar sus objetivos de política cultural con los de las empresas -cuyo objetivo es la rentabilidad económica y no precisamente el desarrollo cultural de los ciudadanos-. Hemos verificado como el Ministerio, en cualquier política sectorial, debió conciliar las reglas del mercado, con la protección a la creación española y con la igualdad de acceso por el lado territorial y social de los ciudadanos.

Este poder de los agentes y operadores sectoriales en la política cultural del Estado fue un asunto muy poco criticado a lo largo del periodo socialista. Solamente hemos podido constatar algún comentario crítico sobre ello:

“No es cierto que no haya política cultural. Claro que la hay. Es la política de los tecnócratas de los profesionales sectoriales. Como en informática, cuando no se programa un formato aparece el llamado formado por defecto, que es el dado. En estética cuando no hay una propuesta voluntaria y consciente, en positivo, aparecen las estéticas residuales, lo dado. En política tenemos una política cultural, claro que sí. Lo que no tenemos es una política socialista”.⁶

Si analizamos las Resoluciones de los Congresos del PSOE o los programas electorales, existe una gran distancia en cuanto a forma y contenidos de los objetivos de la política del Ministerio y la literatura de las actas y programas de dicho partido. El conocimiento de la actividad de los agentes culturales se impone frente al “posible” proyecto político cultural del partido.

9.- La autonomía de los ministros de cultura socialistas y el peso de la cultura en el conjunto del Gobierno del Estado. Nuestra intención ante esta cuestión que planteamos es la de hacer una mera reseña. El asunto ha salido tangencialmente en algunas cuestiones puntuales de la política del Ministerio: por ejemplo, en la Ley 30/94 de Fundaciones e incentivos fiscales, vimos el pobre papel del Ministerio de Cultura frente al de Economía y Hacienda. Asimismo, en la legislatura de Alborch, el recorte presupuestario en el Ministerio de Cultura era “comprendido” por la ministra ya que había otras necesidades más importantes tales como la sanidad o la educación.

De los cuatro Ministros de Cultura, dos fueron independientes (Semprún y Alborch), es decir, no pertenecían al PSOE. No obstante, en ambos casos los dos ministros tenían un bagaje cultural incuestionable. Ello corrobora el aforismo de que al Ministro de Cultura se le suele exigir un perfil culto, cosa que no ocurre con otros responsables de otros departamentos. (caso de el de Agricultura y Pesca, por ejemplo). Este estatus y esa legitimación profesional hacen que se profundice el déficit democrático del campo cultural: es mucho más difícil que se critique por parte de la ciudadanía su acción de gobierno. El constreñimiento en su acción de gobierno vino dado, en el caso del

⁶ Rosa María Pereda. “La cultura de la década”. *En Letra Internacional*, nº 33. Verano 1994. p. 31

Ministerio de Cultura, por parte de los posibles beneficiados de su política: los agentes y operadores culturales: La crítica pública de un personaje relevante del mundo de la cultura, fundada o no, puede tener efectos negativos en la valoración de la política cultural por parte de la ciudadanía que suele opinar de forma poco crítica la gestión de los asuntos culturales.

10.- En relación con lo anterior, ¿qué valor añadido dio la gestión de los asuntos culturales en el Gobierno del Estado? Si acabamos de apuntar en negativo el déficit democrático de la acción pública del Estado y alguna de sus consecuencias, también hay una cara positiva: El Ministerio de Cultura no fue noticia ni por los escándalos, ni por el asunto de la corrupción política que tanto demacró al imagen pública de los últimos gobiernos socialistas.

Hemos calificado de crisis la etapa de Semprún, porque en ella se gestó la primera y única huelga de los sectores Culturales en diciembre de 1991. No obstante, observábamos en el capítulo tercero que la crítica de los sectores no iba dirigida, al menos no totalmente, a la gestión del Ministro responsable –Solé Tura-. La plataforma de la huelga abogaba por un incremento de los presupuestos del Ministerio, ante el temor de la crisis del 92, es decir, demandaban un mayor peso del Ministerio de Cultura en el Gobierno de la nación.

En el capítulo primero subrayábamos el papel que, según manifestaba Solana, la cultura debía jugar en la política del “cambio socialista” basado en una nueva mentalidad y un cambio de valores. Posteriormente, el papel asignado a la cultura fue perdiendo esta importante connotación en las siguientes legislaturas.

11.- La política cultural de los grandes acontecimientos. Fue éste uno de los aspectos que han aparecido con la primera parte de este trabajo. Se trata de una de las lacras con las que deben luchar las políticas culturales, de todos los niveles de la administración pública. La política del Ministerio de Cultura en el periodo socialista no escapó de esta crítica. La rentabilidad política y el ciclo electoral están reñidos con la planificación

cultural, que se define a medio y largo plazo. En el capítulo octavo, hemos insistido cómo el Ministerio potenció las políticas por el lado de la oferta en detrimento de las de fomento de la demanda –en la línea de otros estados europeos-.

Asimismo, hemos verificado que las políticas por el lado de la oferta no cumplen sus objetivos: las políticas democratizadoras de los países europeos partieron del aforismo de que se educa desde el mero consumo, pero, desde distintos estudios tanto aquellos con un contraste empírico de las ciencias sociales, como otros, más teóricos, critican la política voluntarista de la administración pública:

“Al privilegiar la difusión sobre la educación, se engaña al pueblo, porque los ya están educados se aprovechan de esa difusión mientras los demás, los que no están educados, se vuelven simples consumidores. Y la gran tentación de la sociedad contemporánea es la de transformar al pueblo en meros consumidores”⁷

Un ejemplo de ello, fue la programación cultural del 92, tan criticada por los agentes de los sectores culturales. No obstante, el Ministerio no tuvo protagonismo alguno en esta cita cultural: se crearon sociedades estatales o consorcios adscritos a otros departamentos, en los que la presencia del Ministerio de Cultura fue testimonial.

12. La legitimación de la política cultural del Estado en las necesidades culturales de los ciudadanos. Acabamos que mencionar que las acciones culturales adolecen de un déficit democrático. Una de las causas de ello reside en que en la mayoría de la población, como dicen las estadísticas sobre comportamientos consumos culturales, se siente bien con la cultura televisiva; no tiene otro tipo de demanda cultural. Las necesidades culturales, a diferencia de las sanitarias o educativas no son “naturales” sino que están condicionadas, creadas, en definitiva, tienen una naturaleza distinta.

La creación de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), una de las primeras acciones de gobierno en la música del periodo socialista respondió más a un proyecto político sustentado en una demanda de los agentes del sector de la música clásica, que a una necesidad reclamada por la población, tal como hemos advertido en distintos

⁷ Marc Fumaroli. “Contra la cultura de masas”. En *Letra Internacional*. Num.33 Verano 1994. p.20

capítulos. Edmon Colomer, director durante todo el periodo de este proyecto musical corroboraba esta misma opinión:

“Una joven Orquesta es fruto de una sociedad con una tradición musical y que, por tanto, da una importancia especial a la educación en este campo. En un país que vive la música, como Alemania o Gran Bretaña, este tipo de formaciones nacen como una consecuencia natural. En España, el fenómeno ha sido distinto. La JONDE nació más como una voluntad política que como una necesidad real de la sociedad. En aquel momento no había orquestas de estudio en los conservatorios que sirvieran como baremo para descubrir, encauzar y potenciar el talento musical en el país.”⁸

13.- *La tardanza en el fomento del Estado en el campo cultural. Sus consecuencias.* La incorporación española, tras el franquismo, a la corriente de fomento a la cultura de los Estados europeos occidentales, se ha considerado tarde e irrecuperable en el tiempo. Por ejemplo, la imposibilidad de poder contar con una colección relevante a nivel internacional del arte contemporáneo español del siglo XX, es una consecuencia de ello. Si en el pasado las instituciones públicas culturales no estuvieron a la altura de sus creadores, cuando el PSOE llegó al gobierno en 1982, ésta era una de las tareas “imposibles” de emprender. El pintor, Antonio Saura, lo testimoniaba al inicio del periodo socialista:

“Siempre llegaremos demasiado tarde. Pocos, en nuestro país captaron la agudeza en su debido momento[...] es demasiado tarde y de nada servirá el esporádico y costoso parche de la tardía adquisición, el bienintencionado botón de muestra del genio nacional[...] [hay que] optar, en suma, por el arte del presente y por la vida misma, más que por la laboriosa e ilusoria reconstrucción del pasado”.⁹

14.- *El Papel del Estado en la cultura y el grado de “intervencionismo”.* En numerosas ocasiones el partido principal de la oposición, el Partido Popular, criticó el excesivo intervencionismo del Estado en la Cultura. En muchas ocasiones se le calificó de “dirigismo cultural del Estado”. La Ley de Patrimonio, la política de fomento del cine, las subvenciones a las artes escénicas, entre otras, fueron criticadas por la oposición política porque las consideraban “dirigistas”. No obstante, como hemos constatado en

⁸ Elena Trujillo. “Entrevista a Edmon Colomer”. En *Ritmo*, nº 655, junio, 1994. p. 11

⁹ Antonio Saura, art. Cit.

este trabajo, muchas de estas calificaciones forman parte de las querellas políticas y adolecían de un corpus argumental. El posible déficit de objetividad de las decisiones del Ministerio en su actividad de fomento tampoco es fácil de demostrar. Otra cosa es la evaluación de las medidas de fomento, que en muchas ocasiones no cumplen los objetivos pretendidos y, por tanto deberían de ser revisadas. Por otro lado, la intervención no es algo perverso o dirigista en-si. Si el Ministerio de Cultura no hubiera intervenido de forma importante en el fomento y protección a la industria cinematográfica española –con todos sus fallos y aciertos- quizá hoy no podríamos hablar de la lenta recuperación del cine español y del status internacional de algunos directores e intérpretes españoles.

El papel “intervencionista” por parte del Estado ha de acoplar los diferentes intereses públicos y privados; en ocasiones no coinciden los puntos de vista de las industrias y sectores culturales: para éstos la población es entendida en términos de “consumidores”. Para el Estado, como para el resto de las administraciones públicas, la población es considerada como el conjunto de “ciudadanos” que tienen el derecho constitucional de acceso a la cultura.

15.- La consolidación del sistema normativo de la cultura. Durante el periodo socialista se desarrolló el corpus normativo de la cultura que hoy regula dicha actividad. Las leyes del Patrimonio Histórico, de Propiedad Intelectual y de Fundaciones e incentivos fiscales eran urgentes para que la cultura estuviera regulada de acuerdo a leyes de su tiempo. El desarrollo de las mismas y otras tras de menor rango, que regulan los sectores, la Ley del libro, la regulación de las cuotas del cine y otras más coadyuvaron a normalizar y fomentar la vida cultural en nuestro país.

16.-El papel del Senado y el Congreso en la política cultural del Estado se centró en el control de la acción de gobierno. Podría haber tenido otras funciones, como la de ser fuente generadora de ideas sobre política cultural, pero como ocurre en otros países, como por ejemplo en Francia, su función se centra en el control y no de forma rigurosa.

Las intervenciones de los Ministros en el Congreso de los Diputados fueron creciendo legislatura tras legislatura. Alborch compareció en el Congreso a petición propia o a petición de los distintos grupos parlamentarios más, en menos de tres años, que Solana en seis años al frente del Ministerio. No obstante, la credibilidad de la política del Ministerio de Cultura para la oposición fue cada vez menor, conforme fueron aumentando los casos de corrupción de los últimos gobiernos socialistas. Así, el ambiente político que rodeó al Ministerio de Cultura en las dos últimas legislaturas no fue el más propicio para un control exhaustivo de temas y asuntos importantes que había que debatir y controlar. La oposición, en muchos de los casos hacía hincapié en asuntos banales o de fácil respuesta por parte del ministro correspondiente, cuando había una agenda de asuntos verdaderamente importantes que no se debatieron con el suficiente rigor en las cámaras.

17. *La política cultural Europea.* En el periodo socialista y como consecuencia de la entrada española a mediados de los ochenta en la CEE, comenzó el proceso de la armonización con Europa en algunas normativa básicas del ámbitos cultural, sobre patrimonio, propiedad intelectual, la política de fomento de los Estados sobre el cine, entre otras. Asimismo, la defensa común de los intereses del audiovisual europeo, en la excepción cultural con motivo de la Ronda de Uruguay a mediados de los noventa puso de manifiesto el comienzo de una articulación de algunos sectores culturales en el espacio europeo. El Tratado de Maastricht puso una primera piedra para que la cultura, o mejor dicho, algunos sectores culturales, pudieran ser objeto de fomento por parte de las instituciones europeas.

18.- *La prestación directa de los servicios culturales del Estado no estuvo exenta de la polémica entre los sindicatos y los proyectos artísticos de los directores.* Salvo en las Unidades de Producción del sector del Teatro, en la música y la danza, el Ministerio de Cultura se encontró con la dificultad de armonizar los intereses de los proyectos artísticos de los directores y el resto del personal artístico funcionario. La Orquesta

Nacional de España, y los Ballets Nacionales fueron fuentes de este conflicto. A lo largo del trabajo hemos insistido en este problema que afectaba a dichas Unidades de Producción. La marcha de López Cobos, la de Ceccato en la ONE, los conflictos y huelgas de bailarines cuando se produjo la llegada de Duato a la CND, fueron testimonio de esta dificultad a la hora de gestionar grandes compañías o agrupaciones artísticas del Estado. A pesar de la reforma de la ONE en la última legislatura socialista, el conflicto sigue afectando hoy en día a dichas formaciones.

Bibliografía

- AA.VV. *Ciclo de reuniones de Patrimonio y sociedad. Diez años de la Ley del Patrimonio Histórico Español*. Valladolid. Diputación de Valladolid, 1997
- AAVV: *La industria cinematográfica*. Bilbao, Servicio de publicaciones del BBV, 1994.
- AA.VV. *Prólogos y epílogos de un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, 1999.
- AAVV. *Trente ans d'Études au service de la vie culturelle*. Paris. Ministère de la Culture, La Documentation Française, 1993.
- Alborch, Carmen. "Conocer el patrimonio Histórico". *El País*, 30/9/1994.
- Alborch, Carmen: *Ante la complejidad cultural de los 90*. Madrid, Conferencia en el Club Siglo XXI, 1994 [Inédito].
- Anuario El País, 1985*. Madrid, El País, 1985.
- Alfaya, Javier: "La ONE, ¿barco a la deriva?". *Scherzo*, num. 80 diciembre 1993.
- Alvarez Alvarez, José Luis. "Reflexiones sobre el Museo del Prado" . *Razón y fe* nº 1151-1152 septiembre-octubre, 1994
- Angelo, Mario d', Vespérini, Paul. *Politiques culturelles en Europe: un approche comparative*. Editions du Conseil de L'Europe, 1998.
- Astrand, Hans "Mientras cantan las cuerdas y los oboes se quejan. Sobre música española actual". *Revista de Occidente*, 122-123, julio-agosto, 1991.
- Bauman, Zygmunt. *La cultura como praxis*. Barcelona, Paidós, 2002.
- Baumol, W. Y Bowen, W.G. *Performing Arts the Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*, Cambridge. The MIT Press, 1966.
- Blatt, Roberto. "Cultura y espacio público". *Letra Internacional*, nº 33, verano, 1994.
- Boletín Oficial del Estado (BOE). [desde 1982 a 1996]
- Bonet, Lluís et al.: *Estructura de la intervenció governamental en cultura. Una anàlisi comparada*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació, 1993.
- Bonet, Lluís . El sector teatral en España. 1996? [Inédito].
- Bolaños, María. *Historia de los Museos en España*. Gijón, Ediciones Trea, 1997.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre et al. *La sociología del arte*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1971
- Calvo Serraller, Francisco. "Vender o no vender, ésa es la cuestión". *El País*, 27/2/1985.
- Cano, Almudena. "Las suplicas de un músico". *El País*, 11/12/1987.

- Cendán Pazos, Fernando: "Cien años de iniciativas editoriales y librerías en España. (y IV. 1979-2000)". *Delibros*. Nº 138, Diciembre 2000
- Centre d'Estudis de planificació. *Projecció territorial de la despesa en transferència del Ministeri de Cultura: anys 1986-1988*. [Barcelona], Generalitat de Catalunya, [1.989].
- Centre d'Estudis de Planificació. *El sector cultural en España ante el proceso de la integración europea*. Ministerio de Cultura, 1992.
- Congreso de los Diputados. *Diarios de Sesiones: Pleno y Comisión de Educación y Cultura (1982-1996)*.
- Conseil de l'Europe. *Programme européen d'évaluation. La politique culturelle de la France*. La Documentation Française, 1988
- Consejo de Europa. *Sueños e identidades. Una aportación al debate sobre Cultura y Desarrollo en Europa*. Barcelona, Interarts/Península. 1999.
- Collini, Stefan. "De la financiación pública de la Cultura en Gran Bretaña. ¿prudente pluralismo o tradición de negligencia?". *Debats* núm 42. Diciembre, 1992
- Constitución de la República Española, 1931*. Valencia, Acción Republicana Democrática Española, 1976
- Constitución Española, 1978*. Madrid, Centro de Estudios Adams, 1994
- Cummings, M.C, Katz, R.S. (eds) *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. Oxford, Oxford University Press, 1987
- Cummings Milton, Schuster, Mark D. *Who is to pay for the Arts. The International Search for Models of Support*. New York, ACA Books, 1989
- De Diego, Estrella: "Al fin cosmopolitas (la aparente internacionalización del arte español en las últimas décadas)". En *Revista de Occidente*. nº 122-123, Julio-agosto, 1991.
- Domínguez, Iñaki. *Políticas culturales y Cultura industrializada*. [s.l, s.n., 1992?]
- Dupuis, Xavier: "La microéconomie du spectacle vivant." *L'Economie du spectacle vivant et audiovisuel*. Colloque International. Nice, 15-16 octobre. La Documentation Française, 1984.
- Dupuis, Xavier." La singularité. Le spectacle subventionné maladie de la bureaucratie?". *Revue économique*, nº 6, Novembre, 1983
- Fariñas, Francisco. "La incidencia del Estado de las Autonomías en el ámbito de los museos". Ministerio de Cultura. *Análisis e Investigaciones Culturales*. núm. 22-23. Enero/marzo, 1985.
- Fernández Blanco, Víctor. *El cine y su público en España. Un análisis económico*. Madrid, Fundación Autor/SGAE, 1998
- Fernández del Prado, Emiliano. *Política Cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón, Ediciones Trea, 1991.
- Fernández Torres, Alberto. "Breves reflexiones sobre la evolución del "sistema teatral" español (1940-1985)". *ADE Teatro*. Nº 82 Septiembre-octubre 2000.

- Fernández Torres, Alberto: *La política teatral española de los años ochenta*. [1991]Inédito.
- Franco, Enrique: *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 Aniversario*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- Franco, Enrique. "Un problema sinfónico". *El País*, 4/11/1989.
- Franco, Enrique. "La ausencia del horizonte". *El País*, 21/6/1989.
- Fumaroli, Marc. *L'état culturel: Essai sur une religion moderne*. Paris, Editions de Fallois, 1991.
- Fumaroli, Marc "Contra la cultura de masas". *Letra Internacional*. Num.33, 1994.
- Fusi, Juan Pablo. "La Cultura de la transición". *Revista de Occidente*. núm. 122-123, 1991
- García Fernández, Javier. "El régimen jurídico de los archivos, bibliotecas y museos de titularidad estatal conforme a la Constitución española. *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm.3 , 1999.
- García Gracia, M^a Isabel et al. *La Industria de la Cultura y el Ocio en España. Su aportación a PIB (1993-1997)*. Madrid, Fundación Autor, 2000.
- Gil Calvo, Enrique. "Un balance incierto: una propuesta de interpretación de los cambios culturales en la década socialista". *El País*, 30/1/1993. *Suplemento Babelía*.
- Giner, Salvador, Rodríguez Morató, Arturo. "La necesaria política cultural". *El País*, 5/7/2000
- Girón, Alicia. "La Biblioteca Nacional. ¿Monumento histórico o pieza clave en el Sistema Nacional de Información?". *Delibros*. Núm 13, 1989
- Guy, Jean Michel. *Les publics de la danse*. Paris. Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation Française, 1991.
- Hormigón, Juan Antonio. "El Teatro Español del Siglo XX". *ADE Teatro*. N^o 82 Septiembre-octubre 2000.
- Kuhn, Tomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Méjico. FCE, 1971.
- Laín Entralgo, Pedro: *A qué llamamos España*. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- Le Pen, C. : "L'analyse microeconomique de la production dramatique et l'effet des subventions publique". *Revue économique*, 4 Juillet., 1982
- Leca, J. "Connaissance et decisión: la place de l'évaluation dans le système político-administratif. Sur le rôle de la connaissance dans la modernisation de l'État et le statut de l'évaluation". *Revue française d'administration publique*. Núm 66, 1993.
- Ley Reguladora de las Bases de Régimen Local. Ley 7/85 de 2 de abril*. Madrid, ATM, 1985
- López de Aguilera, Iñaki. *Cultura y Ciudad. Manual de Política cultural municipal*. Gijón. Ediciones Trea, 2000

López Álvarez, Luis. "La política cultural". En VV.AA. *España a debate. I La política*. Madrid, Tecnos, 1991.

Marco, Tomás. *Historia de la música española, vol. 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1982 (2ª edición de 1989).

Marco, Tomás . "La música en España hoy". *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*. Num.209 Abril, 1991

Marías, Julián. "El nivel de la cultura española". *Cuenta y razón*, núm 35, marzo 1988.

Martín Bermúdez, Santiago: "La JONDE, 10 años después". *Scherzo*, nº 81, enero-febrero, 1994

Mattelart, A. , Stourdze. S. *Tecnología, cultura y comunicación*. Barcelona, Mitre, 1984.

Historia de España Menéndez Pidal. La edad de plata de la cultura Española (1898-1936). (Pedro Laín Entralgo, coord.)Tomo XXXIX Vol. 1: *Identidad, pensamiento y vida, Hispanidad* y Vol. II.: *Ciencia, Arte, Sociedad y Culturas* . Madrid, España Calpe, 1993

Historia de España Menéndez Pidal. La época de franco. Tomo XLI. Vol. II. *Sociedad, vida y cultura*. (Juan Pablo Fusi, coord.), Madrid, Espasa Calpe, 2001

Ministerio de Cultura. *Acción internacional del Ministerio de Cultura en 1993*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

Ministerio de Cultura. *Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

Ministerio de Cultura. *Exposición becarios artistas jóvenes, 1980*. Ministerio de Cultura, 1981

Ministerio de Cultura. *Cuatro años de política cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.

Ministerio de Cultura. *Cultura en cifras*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1996.

Ministerio de Cultura. *Cultura y desarrollo*. Ministerio de Cultura, 1995.[Inédito]

Ministerio de Cultura. *Dos años de política cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

Ministerio de Cultura. *El patrocinio empresarial de la cultura en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992

Ministerio de Cultura. *El Sector del Libro en España. Situación y líneas de futuro*. Informe FUINCA. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

Ministerio de Cultura. *El Teatro Lírico Nacional La Zarzuela*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987

Ministerio de Cultura. *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985

Ministerio de Cultura. *Estudio estadístico de los museos estatales: 1989-1994*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.

- Ministerio de Cultura: *La industria cinematográfica en España: 1980-1991*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- Ministerio de Cultura. *La presidencia española del Consejo de Ministros de Cultura y el Audiovisual en la UE*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1996
- Ministerio de Cultura. *Libro blanco. Las relaciones entre el Estado y las Comunidades Autónomas en materia de Cultura*. Ministerio de Cultura, 1992 [Inédito].
- Ministerio de Cultura. *Mapa de Infraestructuras, recursos y operadores culturales (MIOR)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Ministerio de Cultura. *Mapa de Necesidades Culturales (MANECU)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Ministerio de Cultura. *Mapa del Patrimonio Histórico Inmueble. Tomo I. Bienes de Interés Cultural*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Ministerio de Cultura. *Memoria '91*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992
- Ministerio de Cultura. *Memoria '92*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993
- Ministerio de Cultura. *Memoria 93/94*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994
- Ministerio de Cultura. *Memoria 94/95*. Madrid, Ministerio de Cultura 1995
- Ministerio de Cultura. *Objetivos y líneas de actuación de la política cultural (1983-1992)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, [Inédito].
- Ministerio de Cultura. *Perfil y formación de los Gestores Culturales*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1995.
- Ministerio de Cultura. *Plan General de Fomento de la Danza. Documento de Trabajo*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Inédito [1995?]
- Ministerio de Cultura: *Puntos cardinales de la acción cultural en la España de nuestro tiempo*. Madrid, 1995.
- Ministerio de Cultura. *La Realidad cultural de España*. Madrid. Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.
- Ministerio de Cultura. *Reflexiones compartidas, diciembre-1995-febrero 1996*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1996
- Ministerio para las Administraciones Públicas. *Régimen de distribución de competencias entre el Estado y las Comunidades Autónomas*. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1993.
- Ministerio de Economía y Hacienda. *Presupuestos Generales del Estado*. [de 1982 a 1996].
- Moleón Gavilanes, Pedro: *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid, Museo del Prado, 1996
- Monleón, José "A vueltas con el Centro Dramático Nacional". *Primer Acto* nº 260 Septiembre-Octubre, 1995.

- Monnier, Eric. *Evaluación de la acción de los poderes públicos*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1994.
- Montaner, Josep María. "Un museo frío". *El País*, 19/1/1991. *Suplemento Artes*
- Moral, Antonio. "Tempus Fugit" . *Scherzo*. Extra 100. Diciembre de 1995.
- Moulinier, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris, Presses Universitaires, 1999
- Olmo, Santiago: "Miradas oblicuas". *Lápiz*, 172. Abril, 2001
- Pascual García, José : *Régimen jurídico de las subvenciones públicas*. Madrid, Ministerio de la Presidencia, Boletín Oficial del Estado, 1999.
- Pereda, Rosa María "La cultura de la década". *Letra Internacional*, nº 33. Verano, 1994
- Pommerehne, Werner , Frey, Bruno S.. "Public Promotion of the Arts: A Survey of Means". *Journal of Cultural Economics* 14 December, 1990.
- Pérez Sánchez, Alfonso. *Museo del Prado*. Barcelona, Océano, 1994
- Portús, Javier. *Museo del Prado. Memoria escrita: 1819-1994*. Madrid, Museo del Prado, 1994
- Prieto de Pedro, Jesús: *Cultura, Culturas y Constitución*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1993.
- Primer Acto*. Enero-Febrero-1992. Núm 242. Separata
- PSOE. *Resoluciones de Congresos Ordinarios y Extraordinarios, 1978-1996*.
- Rausell Koster, Pau. *Políticas y sectores culturales en la comunidad Valenciana*. Valencia. Tirant lo blanc. Universitat de Valencia, 1999.
- Requejo, Jaime : "Mirando hacia atrás con cierto asombro". *Delibros*. Núm. 55-56. Julio-Agosto 2001.
- Rigaud, Jacques. *Pour una refondation de la politique culturelle*. La Documentation Française, 1996
- Rodríguez Morató, Arturo. "La definición posmoderna de las reglas del arte". En AA.VV. *Prólogos y epílogos de un fin de siglo*, CAIA, Buenos Aires, 1999.
- Rodríguez Morató, Arturo. *Los compositores españoles. Un análisis sociológico*. CIS-Fundación Autor, Madrid, 1996
- Sagot-Duvaurox, Dominique. "Le marché de la subvention publique au théâtre: du monopsonne au monopole". En Dupuis, Xavier: *Economie et culture. Del'ère de la subvention au nouveau libéralisme*. La Documentation Française, 1990.
- Sánchez Horcajo, Juan José. *Los teatros madrileños. Un estudio sociológico*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1999.
- Satrústegui Gil-Delgado, Miguel. "Barcelona y la política de Museos". *El País* 16/3/1989.
- Saura, Antonio. "El museo presente/ 1". *El País*, 6/4/84.

Savater, Fernando . “La izquierda centrifugada”. *El País*, 5/2/2002.

Schuster, Mark D. “Deconstructing a Tower of Babel: Privatization, Decentralization, Devolution and Other Ideas in Good Currency in Cultural Policy”. *Seminar on European Cultural Co-Operation*. Strasbourg, 4-6 March, 1993. Council of Europe.

Schuster, Mark D. “Questions to Ask of a Cultural Policy: Who Should Pay?, Who Should Decide?”. Seminar: *Cultural Policy: State of the Art*. Griffith University . Institute for Cultural Policy Studies. Brisbane. Australia. 28-30 June, 1995.

Schuster, Mark D. “The Performance of Performance Indicators (in the Arts). Arts Council of Great Britain Seminar: *Measure for Measure: A Seminar on the Used of Performance Indicators in the Arts*. Birmingham, February, 1990.

Schwartz, Pedro (sel.) *El precio de los libros. Argumentos para una polémica*. Madrid, IDELCO, 1998.

SGAE. *Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales.1999*. Madrid, Fundación Autor, 1999

SGAE. *Informe SGAE sobre hábitos de consumo cultural*. Madrid, Fundación Autor, 2000.

V. Skok [Ed.]. *Participation à la vie culturelle en Europe: Tendances, stratégies et défis*. Paris, Circle, Conseil de L'Europe, La Documentation Française, 1993

Sotelo, Ignacio. “La cultura española actual: apunte para un diagnóstico”. *Revista de Occidente*. Julio-agosto, nº 122-123, 1991.

Subirats, Joan. *Análisis de políticas públicas y eficacia de la administración*. Madrid, Ministerio para las Administraciones Públicas, 1994.

Touraine, Alain. “La Excepción cultural”. *El País*, 11/12/93.

Tribunal de Defensa de la Competencia. *La Competencia en España: balance y nuevas propuestas*. Ministerio de Economía y Hacienda, 1995.

Trujillo, Elena. “Entrevista a Edmon Colomer”. *Ritmo*. Nº 655, junio, 1994

Tusell, Javier. “Actualidad y problemas del Museo del Prado”. *Cuenta y Razón* núm 88 julio-septiembre 1994

Tusell, Javier, Pérez de Armiñán, Alfredo. “Dalí y el Estado Español (1979-1982)”. *El País* 7/2/1989.

Urfalino, Philippe: “Les politiques culturelles: Mécénat caché et académies invisibles”. *l'Année sociologique*, nº 39, 1989

Urrutia, Juan. “20 comentarios sueltos sobre economía y mecenazgo”. *Revista de Occidente* núm. 180, Mayo, 1996

Valles Copeiro del Villar, Antonio. “La política de fomento del cine español”. En AAVV: *La industria cinematográfica*. Servicio de publicaciones del BBV, 1994

Vidal Beneyto, José (ed.), Bobillo, Francisco (cord.). *España a debate. I La política*. Madrid, Tecnos, 1991.

Villa, Rocío de la. *Guía del usuario de arte actual*. Madrid, Tecnos, 1998.

Zallo, Ramón, Bustamante, Enrique. *Las industrias culturales en España. Grupos multimedia y transnacionales*. Madrid, Ediciones Akal, 1988.