

Las exposiciones temporales

Paula Crespo Roselló

2014

CUADERNOS DE DERECHO DE LA CULTURA nº 7

Director de la colección:

Marcos Vaquer Caballería (UC3M)

Consejo Editorial:

Icía Alzaga Ruiz (UNED)

Domenico D'Orsogna (Università di Sassari, Italia)

Javier García Fernández (UCM)

Luciano Parejo Alfonso (UC3M)

Francisco Piñón (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)

Jesús Prieto de Pedro (UNED)

Honorio Velasco Maíllo (UNED)

Secretaria de redacción:

Raquel Rivera

Cuadernos de Derecho de la Cultura quiere ser un portal abierto para la difusión de los mejores trabajos de investigación que se desarrollan en el seno del Instituto, así como de otros estudios y colaboraciones externas que merezcan ser publicados. Para garantizar su calidad, los originales cuya publicación se nos proponga serán sometidos a una evaluación ciega por pares. Con objeto de favorecer su máxima difusión y visibilidad, se ofrece en acceso abierto en el repositorio institucional de la Universidad Carlos III, *e-Archivo*, bajo una licencia *Creative Commons*, de modo que estos *Cuadernos* sean accesibles a todos en todas partes.



Esta obra se encuentra sujeta a la licencia Creative Commons
Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/19102>

Edita:
INSTITUTO INTERUNIVERSITARIO PARA LA COMUNICACIÓN CULTURAL
UC3M-UNED
C/Madrid 126, 28903 Getafe (Madrid) España
Despacho 15.1.59 Correo-e: icultura@pa.uc3m.es
Tel.: (+34) 91 624 57.81 Fax: (+34) 91 624 57.37
<http://www.uc3m.es/iicc>

ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	6
2. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES	12
a) Concepto	12
b) Características	17
3. ORGANIZACIÓN DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES	19
A. GESTIÓN DE LOS PRÉSTAMOS INTERNACIONALES	19
a) La protección del Patrimonio Histórico Español	19
b) El préstamo	25
c) Préstamos internacionales	30
d) Movilidad de los bienes culturales. Régimen Jurídico de la exportación	32
a') La exportación en los tres niveles de protección de nuestra legislación	35
b') Régimen jurídico de la importación	38
B. EL SEGURO DE LA OBRA DE ARTE	39
a) Seguro privado	40
a') Cláusulas de la póliza	41
b') Primas	43
c') Disminución de costes	44
b) Seguro público: Garantía del Estado	45
a') Concepto	45
b') Instituciones	46
c') Cesión para su exhibición pública	47
d') Formalización del acuerdo	48
e') Cobertura e indemnización	49
f') Exclusiones	50
C. EL TRANSPORTE	51
a) Contacto con el prestador	52
b) Embalaje	52
c) Tipos de transporte	53
d) Escolta	56
e) Documentación	56
f) Agente de aduanas	58
g) Coordinación con el receptor o el agente en el punto de destino	59
4. CONCLUSIONES	60
5. BIBLIOGRAFÍA	62

Resumen

Durante siglos el tráfico de bienes culturales ha sido tremendamente habitual, pero sin control, en el contexto de guerras o de colonizaciones. Afortunadamente en la actualidad el desarrollo de exposiciones en museos y centros culturales es uno de los principales motivos de movilidad de las obras de arte, no sólo en España, sino a nivel mundial. En concreto es en la última década cuando las exposiciones temporales se han convertido en uno de los mecanismos más potentes para la difusión del patrimonio histórico y de la diversidad cultural. El objeto del presente trabajo tiene como fin ofrecer una perspectiva amplia, pero ordenada, sobre la organización de las exposiciones temporales en España, abarcando todos los apartados pertinentes, desde el propio concepto de temporalidad, pasando por la gestión del contrato de préstamo o el seguro de la obra de arte, hasta el transporte utilizado con el propósito de trasladar un bien cultural al lugar de celebración de la exposición.

Palabras clave

Exposición temporal, movilidad de bienes culturales, préstamo de obra de arte, seguro de obra de arte, transporte de obra de arte.

Abstract

Throughout the centuries the movement of cultural assets has been extremely usual in the context of armed conflicts or colonizations. Fortunately nowadays the development of exhibitions in museums and culture centers is one of the main reasons of mobility of art collections, not only in Spain but throughout the world, and it has been in this last decade when temporary exhibitions have become one of the most powerful mechanisms for the promotion of the heritage and the cultural diversity. The objective of the present work is to offer a broader perspective, although under an obligation, in respect to the organization of temporary exhibitions in Spain and how they get organized, covering for this purpose all relevant sectors, starting by the proper concept of short-term nature, then the management of a loan contract, insurance for the work of arts and the usual transportation used with the purpose of moving a cultural asset to the location where the exhibitions takes place.

Keywords

Temporary exhibition, mobility of cultural assets, loan contracts for work of art, work of art insurance, work of art transportation.

1. INTRODUCCIÓN

El objeto del presente trabajo es ofrecer una perspectiva amplia sobre la celebración de las exposiciones temporales en España, abarcando desde su organización, hasta el transporte que suele utilizarse, pasando por el préstamo y seguro de la obra de arte que se emplean en estos casos.

Antes de adentrarnos en el objeto del apartado, resulta interesante ofrecer una visión general del panorama artístico actual, para a continuación abordar la cuestión de la protección de los bienes culturales en España. Sólo así será entendible el contexto en el que es posible gestionar un préstamo de una obra de arte por parte de una institución española, con el fin de realizar una exposición temporal en España.

Durante siglos el tráfico de bienes culturales se ha producido sin control alguno, en el marco de conflictos armados y de procesos de colonización.

De hecho es necesario esperar hasta el siglo XX para que los estados empiecen a ver en las obras de arte algo más que una simple mercancía, estableciendo mecanismos de protección de tales bienes¹. Un ejemplo lo tenemos en nuestro país con la **Ley de 25 de junio de 1985, reguladora del Patrimonio Histórico Español**, en la que se establecen los mecanismos de protección y control de los bienes culturales españoles.

Sin embargo, desgraciadamente hoy en día el robo de bienes culturales, así como la importación y exportación ilícitas, siguen siendo frecuentes y por tanto un tema de actualidad. Afectan a museos, colecciones públicas y privadas, propietarios o poseedores legítimos, edificios religiosos, instituciones culturales y sitios arqueológicos de todo el mundo. Afectan tanto a los países desarrollados como en vías de desarrollo.

¹ JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estudios sobre el Derecho del Patrimonio Histórico”, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, Madrid, 2008, p. 210: “Esta elaboración nacional de un Derecho destinado a regular (con fines normalmente obstativos) la circulación internacional de los bienes culturales ha dado lugar, como señala María Gema Prieto, a la formación de un derecho internacional de la cultura que tiene sus pilares actualmente, en el artículo primero de la Carta de San Francisco, y que se va consolidando con las diversas Convenciones propiciadas por la UNESCO o por organizaciones regionales como el Consejo de Europa”.

Y además constituyen un delito transnacional que perjudica a los países de origen, tránsito y destino y que no hace sino deteriorar el patrimonio cultural.

Este fenómeno delictivo se ve propiciado por la demanda de los mercados de arte (mercado internacional de gran importancia y en constante expansión)², la apertura de fronteras, la mejora de los sistemas de transporte y la inestabilidad política de determinados países.

Por otro lado el comercio de obras de arte es un sector en el que confluyen características que le hacen merecedor de un tratamiento diferenciado, entre otras razones, “por la particular naturaleza del producto objeto de la actividad comercial, revestida de un cualificado interés público, y porque en la propia exposición del objeto de comercio, la actividad de venta es accesoria o, por lo menos conexa a la de exhibición”³.

Pero también hay que tener en cuenta que cada vez es más frecuente la apetencia de obras artísticas, apetencia que en algunos casos llega a alcanzar cifras astronómicas en el mercado internacional, teniendo en cuenta que, junto al mercado del comercio controlado, el que se lleva a cabo a través de galerías de arte, anticuarios, salas de subastas, etc., existe el mercado clandestino desde el que se realizan operaciones comerciales de un volumen económico por lo menos similar, conducto por el que se ha producido un importante expolio del Patrimonio Histórico.

Esta “apetencia” por el mundo del arte se refleja también en la multiplicación de exposiciones temporales que se celebran por todo el mundo y que cada vez son más frecuentes.

A todo ello hay que añadir el contexto en el que nos encontramos en la actualidad, caracterizado como ya es de sobra conocido, por la globalización, con las consiguientes consecuencias para el mundo del arte.

² FÉLIX VACAS FERNÁNDEZ, “La cuestión del retorno de los bienes culturales a sus estados de origen: la posición española”, en “Cultura y Comercio en la Comunidad Internacional”, Dir. Carlos Fernández Liesa y Jesús Prieto de Pedro, Ed. Escuela Diplomática, p. 443.

³ MARIA DEL ROSARIO ALONSO IBAÑEZ, “El Patrimonio Histórico. Destino Público y Valor Cultural”, Civitas-Universidad de Oviedo, Madrid, 1992, p. 297.

Entrando en una dialéctica más filosófica que jurídica, pero en la que hay que detenerse para comprender las circunstancias que rodean la cuestión de los bienes culturales en el mundo en que vivimos, podemos decir, que “el mercado ha colonizado los modos de vida y ha impuesto una cultura que se caracteriza por la sobreabundancia (multiplicación de opciones, segmentación extrema de mercados, renovación acelerada de productos), el consumo bulímico y la contracción del espacio y el tiempo: el planeta se ha convertido en un microuniverso de acceso instantáneo”⁴.

Como ha sido apuntado por la doctrina, particularmente en la crítica artística y literaria latinoamericana se ha impuesto un término que cree responder a esa fase más avanzada de la historia universal cosmopolita que llamamos globalización, ya que trata de superar las tensiones entre la universalidad y la particularidad, el centro y las periferias, mediante una síntesis entre modernidad y las tradiciones locales. Es el “**glocalismo**”, un neologismo que alude a la fusión entre lo global y lo local⁵.

Hay autores que han bautizado como “cultura-mundo” el episodio que muestra el estado actual de la cultura en la era de la globalización. Así pues, la cultura-mundo es la expresión de la producción cultural contemporánea, que acarrea males pero al mismo tiempo dispone de un inmenso potencial, como lo demuestra el interés por la multiculturalidad⁶.

Como contrapunto a todo esto se introduce en el plano jurídico internacional, a iniciativa de la UNESCO la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, que entra en vigor el nuestro país en el año 2007⁷. La finalidad de la misma es la de que aporte respuestas a las amenazas concretas

⁴ GILLES LIPOVETSKY Y JEAN SERROY, “La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada”, Barcelona, Anagrama, 2010.

⁵ SIMÓN MARCHÁN FIZ, “Centro y periferia en la Modernidad, Postmodernidad y la época de la Globalización”, en Seminario Atlántico de Pensamiento: Centro y periferia en tiempos de aceleración, Las Palmas de Gran Canaria, Vicepresidencia del Gobierno, 2006, p. 96.

⁶ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, “La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada”, Barcelona, Anagrama, 2010.

⁷ “Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales”. Se adoptó en París, durante la 33ª Conferencia General de la Unesco, el 20 de octubre de 2005, por una mayoría de 148 votos a favor, dos en contra (Estados Unidos e Israel) y cuatro abstenciones. Publicado en el «BOE» núm. 37, de 12 de febrero de 2007, páginas 6069 a 6076.

a la diversidad cultural en la era de la globalización y que defienda el derecho de las naciones y pueblos a proteger y estimular su creación cultural⁸.

Existen otras convenciones que comparten con esta la finalidad de proteger el patrimonio cultural, sin embargo cabe referirse a esta última en concreto, por ser la que a mi entender, en su empeño por defender y promocionar la diversidad cultural, impulsará con gran fuerza la creación cultural local y al mismo tiempo la internacionalizará. Es decir, fomentará la exportación de bienes culturales españoles hacia otros países y la importación de obras de otros lugares hacia España. Como ya he mencionado más arriba, es esta movilidad de las obras de arte el motivo principal de elaboración de este trabajo.

Como indica la doctrina, “si se impuso el concepto de diversidad cultural, es porque respondía de manera realista y eficaz a una cuestión claramente identificada: ¿cómo procurar que la liberalización de los intercambios, comprometida en la Organización Mundial del Comercio (OMC), no se traduzca ni por una invalidación de las culturas sometidas a la ley del mercado ni por un desmantelamiento de las políticas públicas de apoyo a la creación? Con esta segunda cuestión como corolario, ¿Cómo ir en contra del hegemonismo cultural y de la concentración de las industrias sin romper la dinámica de los intercambios, ni suscitar una reacción de reflejo proteccionista o un retraimiento de la identidad?”⁹.

La Convención se convirtió en un acuerdo internacional jurídicamente vinculante que garantiza que los artistas, los profesionales y otros actores de la cultura y los ciudadanos de todo el mundo puedan crear, producir, difundir y disfrutar de una amplia gama de bienes, servicios y actividades culturales, incluidos los suyos propios¹⁰.

⁸ *Ibidem*, artículo 1 de la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*.

⁹ Jean Musitelli, “La Convención sobre la Diversidad Cultural: anatomía de un éxito diplomático”, p. 2. <http://www.diplomatie.gouv.fr/es/IMG/pdf/0701-MUSITELLI-ES.pdf> [Consulta: 10/7/2014] (Ex embajador, delegado permanente de Francia ante la Unesco (1997-2002), miembro del grupo de expertos internacionales encargado de preparar el anteproyecto de Convención sobre la Diversidad Cultural (2002-2004).

¹⁰ “*Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*”, artículo 1, Objetivos, apartados a-i.

“Por primera vez, la relación cultura/comercio se piensa a través de un cuestionamiento cultural y no de un objetivo comercial. Por primera vez también, se reconoce la diversidad cultural como un principio autónomo, no menos legítimo que el principio de la libertad de comercio. Traduce la aspiración general de que la mundialización se vea gobernada por reglas negociadas colectivamente, en vez de que se entregue a las relaciones forzadas o a la ley del mercado”¹¹.

Así pues, junto a la globalización se extiende un modelo de diversidad que enriquece las culturas, fortalece la identidad cultural de los pueblos y contribuye a su creatividad.

Como ya he avanzado al principio de esta introducción, la multiplicación de exposiciones temporales desarrolladas en los últimos tiempos, podría ser una consecuencia de la circunstancias que rodean al mundo del arte en la actualidad, pero también, posiblemente, de la aplicación de la Convención para la Diversidad Cultural. ¿De qué otro modo podría si no difundirse toda esa diversidad cultural que la Convención propugna? Desde luego las exposiciones temporales son un gran mecanismo de transmisión cultural.

Para poner orden y establecer prioridades en este conjunto de conceptos, partiré de la legislación sobre la protección del Patrimonio Histórico Español, para continuar dirigiendo la mirada hacia la figura jurídica del préstamo en el contexto de las exposiciones temporales. Y por último ofrecer una perspectiva sobre la movilidad de los bienes culturales, en concreto su exportación e importación, como consecuencia de la utilización del contrato de préstamo ya comentado.

En cuanto a la metodología de trabajo utilizada y el motivo de elección del tema, me interesan el tráfico de bienes culturales y todo lo que implique un viaje por el mundo y sus legislaciones, la confluencia de culturas y la solución de los conflictos que pudieran surgir.

Dentro del mundo de la cultura, el arte para mí son aquellos objetos realizados por artistas cuya elaboración es digna de ser admirada y disfrutada por cualquiera. Una

¹¹ Jean Musitelli, “La Convención sobre la Diversidad Cultural: anatomía de un éxito diplomático”, p. 1, <http://www.diplomatie.gouv.fr/es/IMG/pdf/0701-MUSITELLI-ES> [Consulta: 10/7/2014]

manera que tenemos los que no somos artistas de tomar contacto con la grandiosidad, el prestigio y respeto que las obras de arte merecen, puede ser organizar su exposición. Y reflexionar sobre cómo poner orden a un conjunto de obras de arte dispersas, para que exista un hilo conductor, una historia coherente que contar. Como si fuera un guion. Esta es un modo de aproximarse a este mundo apasionante.

Y lo que lo hace todavía más interesante es pensar en el viaje que esas obras tendrán que realizar para poder ser expuestas en un lugar concreto del mundo. ¿Qué asuntos habrá que tener presentes para organizar un proyecto semejante? ¿Cómo ponerlo en marcha? ¿Con qué mecanismo jurídico se da forma al traslado de una obra de arte? A lo largo de la exposición iré dando respuesta a todas estas cuestiones.

La idea partió porque desde un principio me interesaba la materia del traslado de bienes culturales por diversas razones. La primera, quizá la dimensión internacional que comporta, el viaje por países que tienen sus propias circunstancias jurídicas, históricas, culturales, con todo lo que ello supone. El hecho de estar viviendo en el extranjero también ha suscitado en mí, más si cabe, el interés por el uso de los recursos de toda índole que ello comporta: el manejo de otras lenguas, la ubicación en el lugar, el conocimiento de nuevas gentes con sus culturas y el desarrollo cada vez en ti de las herramientas necesarias para integrarte etc. Es un trabajo constructivo, de aprendizaje continuo, porque implica un comienzo desde cero con cada país.

Pensando en la manera de profundizar en la materia, partiendo de alguna perspectiva, me di cuenta que una manera podía ser pensando en la causa principal por la que se producen hoy en día la mayoría de traslados de obras de arte en el mundo. Las exposiciones temporales son una de los motivos principales por los que las instituciones artísticas de todo el mundo realizan grandes esfuerzos en gestionar la venida de los bienes culturales. Así que esas ideas iniciales, que a priori desconocía, fueron tomando forma.

A partir de ahí, el fomento de la cultura, su desarrollo, el trabajo por una idea con la que construir algo positivo, es la segunda de las motivaciones. Creo en la cultura como motor de la resolución de conflictos entre países de muy distintas características, pero sobretodo como motor de acuerdos y de alianzas.

2. LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

a) Concepto

Señala la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, hecha en París el 20 de octubre de 2005, que la diversidad cultural es patrimonio común de la humanidad. Ente los principios que la rigen está el de acceso equitativo a la diversidad de expresiones culturales procedentes de todas las partes del mundo, y la difusión de las culturas como elementos de expresión para propiciar el entendimiento mutuo (art. 2.7 Convención de la Unesco de 2005)¹².

Entre las medidas para promover las expresiones culturales, se menciona que las partes han de procurar que las personas y grupos tengan acceso a las diversas expresiones culturales procedentes de su territorio, así como a las de los demás países del mundo (art. 7.1 b) Convención de la Unesco de 2005)¹³.

Una de las vías para lograr este acceso al patrimonio cultural de otros países es recurrir al préstamo internacional de obras de arte. Aunque cabe distinguir entre préstamos de larga duración y préstamos de corta duración, será este último el que más se utilizará para la celebración de exposiciones temporales¹⁴.

Indica la doctrina que las exposiciones temporales son una de las vías más eficaces para difundir el patrimonio histórico¹⁵. En este sentido, el “Programa Cultura 2007-2013”¹⁶, se plantea como uno de los objetivos el fomento de la circulación transnacional de bienes culturales. Por ello se indica que resulta preciso fomentar la movilidad de las

¹² CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional* (Marzo 2012), Vol. 4, nº 1, p. 38. ; Vid. B. BARREIRO CARRIL, “La diversidad cultural en el Derecho Internacional: la Convención de la Unesco”, Iustel 2011, pp. 219-138 y 239 a 255.

¹³ B. BARREIRO CARRIL, pp. 219-138 y 219 a 255.

¹⁴ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional* (Marzo 2012), Vol. 4, nº 1, p. 38.

¹⁵ *Ibidem*, p. 38.

¹⁶ Decisión Nº 1855/2006/CE, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 12 de diciembre de 2006, por la que se establece el Programa Cultura (2007-2013), DOUE núm. L. 372, de 27 de diciembre de 2006. Art. 3.2: “Los objetivos específicos del programa serán los siguientes: a) promover la movilidad transnacional de los agentes culturales; b) fomentar la circulación transnacional de obras y productos artísticos y culturales; c) favorecer el diálogo intercultural”.

colecciones, pues ello “es clave para que los ciudadanos europeos comprendan, disfruten y compartan un patrimonio histórico común”¹⁷.

Así pues, en los últimos años la producción de exposiciones temporales en los museos y centros culturales de nuestro país se ha multiplicado, quizá debido al ritmo con que el interés por el arte se ha ido desarrollando, o quizá debido al impulso que desde las Instituciones Europeas se ha dado a la cultura, en la línea de lo arriba mencionado. Existe, en definitiva, una demanda muy fuerte de exposiciones temporales, cuya consecuencia es el movimiento masivo de obras procedentes de instituciones públicas y en, menor grado, de colecciones privadas¹⁸.

Exposición es un término amplio, abierto, que sirve para denominar cuestiones de diversa índole. No obstante, ciñéndonos al ámbito que nos ocupa, podemos decir que las exposiciones son en general el “canal principal de comunicación entre un Museo y su público y sobre ellas recae la responsabilidad principal de la actividad divulgadora y de difusión del patrimonio de un museo”¹⁹.

No obstante, la función de las exposiciones está claramente diferenciada según sean estas permanentes o temporales. Las primeras tienen la misión de transmitir los contenidos estables de un museo, siendo el punto de referencia permanente del museo hacia su público. Los expertos apuntan que ello permite favorecer la cooperación entre museos así como beneficiarse la investigación científica²⁰.

Sin embargo, mediante las exposiciones temporales los museos muestran ordenadamente un conjunto de obras de arte, siguiendo un recorrido expositivo y un hilo argumental, durante un periodo de tiempo delimitado²¹.

¹⁷ Conferencia “Incrementando la movilidad de las colecciones”, Manchester 27-28 noviembre 2005. Vid. MARÍA DE PRADA LÓPEZ, “Incrementando la movilidad de las colecciones, RdM, *Revista de Museología*, 2008, p. 114.

¹⁸ PILAR BARRACA DE RAMOS, “Exposiciones temporales y gestión del patrimonio”, RdM, *Revista de Museología*, nº 38, p. 123.

¹⁹ CARMEN BUENO, “Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades. *Mus-A: Revista de los Museos de Andalucía*, nº 2, 2003, p. 93.

²⁰ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional* (Marzo 2012), Vol. 4, nº 1, p. 38.

²¹ CARMEN BUENO, “Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades. *Mus-A: Revista de los Museos de Andalucía*, nº 2, 2003, p. 95 y 96.

Debido a este carácter efímero se pueden plantear con mucha más libertad que las permanentes. Debe existir un motivo que justifique esa ordenación. En ocasiones puede consistir en algo tan sencillo como reunir la obra de un autor, desde sus inicios hasta el momento coincidente con la exposición, es decir, una retrospectiva. Pero las excusas pueden ser tan diversas como imaginación tenga el organizador. Desde una conmemoración o aniversario, pasando por programas de intercambio entre instituciones o dar luz a las colecciones permanentes del museo en el que se exponen, hasta políticas culturales de colaboración entre instituciones de ámbito nacional y/o internacional²². Todo es posible, para alimentar la curiosidad y el interés del público por la exposición.

Su función primordial es la de complementar, actualizar, reflexionar o profundizar en cuestiones relacionadas con la temática del museo. Las exposiciones temporales son por ello un modo tremendamente eficaz de difusión cultural. Al mismo tiempo constituyen el recurso esencial que tiene un Museo para conseguir recurrencia de visitantes y también puede convertirse en el vehículo para conseguir nuevo público²³.

A partir de este momento pasaremos a referirnos exclusivamente a las exposiciones temporales y sus circunstancias.

Saber cuáles son los códigos éticos y principios deontológicos que deben tutelar estas muestras, además de la legislación aplicable, ayudará asimismo a comprender el alcance del concepto de exposición temporal.

En cuanto a los principios, son los que siguen²⁴:

²² F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes: Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p.13.

²³ CARMEN BUENO, “Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades. *Mus-A: Revista de los Museos de Andalucía*, nº 2, 2003, p. 95

²⁴ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes: Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p.16. Y *vid.* Código de Deontología Profesional ICOM. Recomendaciones sobre Movilidad de las colecciones de los Museos Europeos. Informe elaborado sobre un grupo independiente de expertos del Consejo de la Unión Europea, 2005.

[http://www.icom-
ce.org/recursos/File/Permanentes/Documentos%20ICOM/codigo%20deont%20nueva%20version%20ene
ro07.pdf](http://www.icom-
ce.org/recursos/File/Permanentes/Documentos%20ICOM/codigo%20deont%20nueva%20version%20ene
ro07.pdf) [Consulta: 10/7/2014]

- La solicitud de préstamo de bienes culturales para exposiciones temporales debe hacerse únicamente cuando su presencia resulte imprescindible para la comprensión del discurso expositivo.
- El organizador debe asegurarse de la procedencia lícita de los bienes culturales.
- Se tendrán que respetar la confidencialidad y permanencia en el anonimato del prestador, cuando el mismo así lo solicite.
- El estado de conservación del objeto permitirá su movilidad sin riesgos añadidos a los propios de su manipulación y traslado al lugar de exposición.
- La exposición deberá hacerse en salas idóneas y adecuadas a los objetos que se expongan.
- Los objetos se exhibirán en condiciones óptimas para su preservación y conservación.

Estos principios deberán ser causa y motor del desarrollo de la exposición en sus diferentes fases. Pretenden establecer las conductas que deben respetar los profesionales y los titulares de los museos, con independencia de que estas conductas les sean exigibles por los mandatos establecidos en las normas jurídicas.

Como indica la Introducción al Código de Deontología del ICOM (Consejo Internacional de Museos) para los Museos, este Código constituye un instrumento de autorregulación profesional. Establece normas mínimas de conducta y desempeño del cometido profesional a las que pueden aspirar razonablemente los profesionales de los museos del mundo entero, enunciando a la vez lo que el público puede esperar de estos.

Por otro lado, la organización de una exposición temporal en territorio español requiere de la sujeción a la normativa jurídica estatal y autonómica vigente que regule los variados aspectos que afectan al desarrollo del proyecto.

Habrà de estar pues a la normativa vigente en todas las fases de organización de la exposición temporal.

Antes de continuar con las características de las exposiciones temporales, es conveniente hacer un pequeño resumen sobre las fases y los agentes intervinientes en la

exposición y en definitiva la metodología de la organización de una muestra de este tipo.

En cuanto a los agentes que intervienen, por un lado está el **prestador**, que puede ser un museo de titularidad pública o privada, o un propietario particular; y por otro lado está el **solicitante**, que representa a la organización de las muestras y que busca el préstamo de las obras que son de su interés.

El **comisario** es quien elige el tema e idea la exposición, en definitiva quien elabora el proyecto de exposición temporal. Es habitual que el comisario se ocupe de cualquier tarea, no sólo científica sino también de gestión del montaje.

Los criterios para solicitar las obras pueden ser diversos, atendiendo a la temática de la exposición, pero, como opina la doctrina “se debería atender a un criterio más personalizado de elección de objetos, exigiendo que los comisarios seleccionen “in situ” los futuros préstamos, puesto que desgraciadamente suele ser habitual una recopilación a partir de catálogos de otras exposiciones”²⁵.

Lo ideal es que exista un **diseñador** que proyecte y materialice el contenido expositivo. Suele ser un arquitecto de interiores, que deberá realizar planos en diferentes fases hasta definir con exactitud el diseño, la ubicación de las piezas, materiales a utilizar²⁶.

Las grandes exposiciones cuentan con un **equipo multidisciplinar**, ya que demandan una infraestructura cada vez más complicada: comisario, diseñador, cuerpo administrativo, empresa de transporte, empresa de montaje, personal de seguridad, mantenimiento, etc.²⁷. Este equipo necesario para llevar a cabo el proyecto expositivo, estará especializado en distintas disciplinas: responsables de fondos patrimoniales, equipos científicos, expertos en museografía, etc.²⁸.

²⁵ PILAR BARRACA DE RAMOS, “Exposiciones temporales y gestión del patrimonio”, RdM, *Revista de Museología*, nº 38, p. 124.

²⁶ *Ibidem*, p. 125.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

²⁸ CARMEN BUENO, “La producción de las exposiciones temporales”, *Museo*, nº 8, 2003, p. 192.

Tras el montaje de la exposición, se continuará la gestión para proceder al desmontaje y devolución²⁹.

Una figura muy importante, que cada vez es más habitual es el “**coordinador**” de la exposición. Su labor principal es la de ser el interlocutor entre todo el personal encargado de la exposición temporal en cualquiera de sus fases. Entre sus funciones destacan la de la gestión de los préstamos, la elaboración de las condiciones de movimiento de las obras, control de las salas, supervisión del montaje y revisión de la exposición durante el periodo expositivo³⁰.

b) Características de las exposiciones:

1.- Su característica esencial es la **temporalidad**.

Las exposiciones temporales tienen carácter efímero, es decir tienen un tiempo limitado de existencia. Lo que “permite concebirlas con estilos y tratamientos más arriesgados y marcados por las tendencias del momento”³¹. Permitiendo innovar y experimentar en sistemas de comunicación, materiales y formas con mucha más libertad que las permanentes³².

Como entiende parte de la doctrina la temporalidad permite el recurso a soluciones constructivas más simples y económicas, en las que prime su aspecto sobre su durabilidad³³.

Y en esa provisionalidad es donde reside la gran complejidad de la organización de una muestra de este tipo. No es lo mismo, por ejemplo, un cuadro perteneciente al patrimonio histórico nacional y que su exposición se produzca en el museo que constituye su sede natural, como el Museo del Prado, que otro, cuyo propietario sea un particular de cualquier lugar del mundo y que su exposición se pretenda durante un

²⁹ PILAR BARRACA DE RAMOS, “Exposiciones temporales y gestión del patrimonio”, RdM, *Revista de Museología*, nº 38, p. 125.

³⁰ PILAR BARRACA DE RAMOS, “Exposiciones temporales y gestión del patrimonio”, RdM, *Revista de Museología*, nº 38, p. 126.

³¹ CARMEN BUENO, “Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades. *Mus-A: Revista de los Museos de Andalucía*, núm.2, 2003, p. 95

³² *Ibidem*, p. 95.

³³ *Ibidem*, p. 95.

determinado periodo de tiempo en el Museo del Prado, con el traslado y las consiguientes circunstancias, incluido el factor de riesgo. Ya que ese traslado internacional presupone preservar el bien como si del propietario original se tratase, durante todo el itinerario, desde que sale hasta que se devuelve, pasando por la exposición en sí misma.

La temporalidad puede asimismo convertirse en el recurso para conseguir recurrencia de visitantes y a su vez obtener nuevo público³⁴.

2.- La función principal es la **comunicación**. Y esta puede coincidir con la misión de la institución organizadora. Mediante estas muestras itinerantes los museos dan cumplimiento a los fines que les fueron encomendados, fundamentalmente la actividad divulgadora. Las exposiciones temporales son concebidas como actos de comunicación, planeadas con el objeto de explicar algo, transmitir ideas e impresiones, etc.³⁵.

3.- La exposición implica la formalización de un **argumento** en el espacio, de un discurso expositivo³⁶. Es decir, la narración de una historia en la que el espectador selecciona el ritmo de visita (al contrario de lo que ocurre en el cine, donde el ritmo es secuencial y al espectador le viene dado)³⁷.

4.- **Adecuación** de los bienes culturales que forman parte de la exposición a ese discurso expositivo o hilo argumental³⁸. Son exposiciones que no salen directamente de un almacén, sino que su comunicación implica la elaboración de un argumento, donde se pueden integrar cosas del almacén pero no estarán aisladas ni siquiera serán necesariamente las protagonistas³⁹.

5.- **Interés cultural** y **valor pedagógico** para el público. No cabe duda de que la exposición del contenido del patrimonio cultural de un museo, tiene un valor cultural y una función a su vez pedagógica, en la medida en que contribuye a proporcionar el

³⁴ CARMEN BUENO, "Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades. *Mus-A: Revista de los Museos de Andalucía*, núm.2, 2003, p 95.

³⁵ *Ibidem*, p. 96

³⁶ *Ibidem*, p. 96.

³⁷ *Ibidem*, p. 96.

³⁸ *Ibidem*, p. 96

³⁹ *Ibidem*, p. 96.

aprendizaje de nuestro legado histórico y cultural, y por tanto ofrece también la adquisición de conocimientos a quienes se acercan a visitarla.

6.- **Rigurosidad científica** del discurso expositivo. Por ello en su proyecto y diseño deberán intervenir cuantos colaboradores especializados en la materia sean necesarios y que la formación de todos ellos será determinante para que el trabajo final tenga la calidad y el prestigio que se requiere.

3. ORGANIZACIÓN DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES.

A) GESTIÓN DE LOS PRÉSTAMOS INTERNACIONALES

a) La protección del Patrimonio Histórico Español en la Ley. Marco Jurídico General.

Comenzar a hablar sobre la protección del patrimonio histórico español obliga a rememorar el origen de la conocida “*doctrina Giannini*”⁴⁰.

Tras la Segunda Guerra Mundial y sabido el desastre patrimonial sufrido por Italia, el Parlamento de ese país encargó al Catedrático de Derecho Constitucional Massimo Severo GIANNINI que plasmara en la teoría porqué debemos proteger nuestro patrimonio cultural, dando origen así a esta doctrina.

Afirma parte de la doctrina, que esta teoría de Giannini, es la que prima actualmente en el sur de Europa, Mediterráneo e Iberoamérica sobre los bienes culturales, y parte de la distinción feudal entre dominio directo y dominio útil de la cosa⁴¹.

Distingue en la cosa dos valores: el valor de pertenencia, la cosa como objeto físico, que es susceptible de propiedad individual, de apropiación individual; y el valor de disfrute, el cual no puede ser objeto de propiedad exclusivamente individual, sino que por

⁴⁰ MASSIMO SEVERO GIANNINI, “I beni culturali”, *Rivista Trimestrale di diritto pubblico*, año 26, fasc. 1, 1976, p. 3-38.

⁴¹ LUIS LAFUENTE BATANERO, “Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo”, en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 348.

representar el aspecto inmaterial de la cosa que da lugar a un derecho de propiedad colectiva, da origen a la función social que cumple el patrimonio cultural⁴². Es decir, “más allá de su titularidad dominical, (los bienes culturales) están afectados a un doble uso público que no es otro que su conservación y su acceso a los ciudadanos, en el presente y en el futuro”⁴³.

Ello justifica que los poderes públicos garanticen su conservación, aun limitando los derechos de propiedad de sus dueños⁴⁴.

Esta teoría ha sido asumida plenamente por nuestro ordenamiento jurídico, no ya sólo porque se vean síntomas de ella en el propio art. 46 de la Constitución (“garantizar la conservación... cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad”), sino porque se plasma nítidamente en los dos últimos párrafos del preámbulo de la propia Ley de Patrimonio Histórico Español⁴⁵, en los que se enfatiza la acción social que cumplen los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español, derivada del aprecio que los ciudadanos sienten hacia esas obras. Y con esa protección que la legislación brinda a nuestro patrimonio, se pretende dar acceso a un número cada vez más amplio de población que contemple y disfrute del legado cultural e histórico de nuestro país.

⁴² *Ibidem*. p. 348.

⁴³ JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico”, Fundación Registral, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008, p. 157.

⁴⁴ LUIS LAFUENTE BATANERO, “Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo”, en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 348.

⁴⁵ Preámbulo de la Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español: “*El Patrimonio Histórico Español es una riqueza colectiva que contiene las expresiones más dignas de aprecio en la aportación histórica de los españoles a la cultura universal. Su valor lo proporciona la estima que, como elemento de identidad cultural, merece a la sensibilidad de los ciudadanos. Porque los bienes que lo integran se han convertido en patrimoniales debido exclusivamente a la acción social que cumplen, directamente derivada del aprecio con que los mismos ciudadanos los han ido revalorizando.*”

En consecuencia, y como objetivo último, la ley no busca sino el acceso a los bienes que constituyen nuestro Patrimonio Histórico. Todas las medidas de protección y fomento que la ley establece sólo cobran sentido si, al final, conducen a que un número cada vez mayor de ciudadanos pueda contemplar y disfrutar las obras que son herencia de la capacidad colectiva de un pueblo. Porque en un Estado democrático estos bienes deben estar adecuadamente puestos al servicio de la colectividad en el convencimiento de que con su disfrute se facilita el acceso a la cultura y que ésta, en definitiva, es camino seguro hacia la libertad de los pueblos”.

A mayor abundamiento, afirma la doctrina, que “y si bien las formulaciones de Giannini han sido ulteriormente criticadas desde posiciones neoliberales que rechazan toda vinculación de los bienes privados a fines públicos, lo cierto es que sólo la idea de destino público explica que una masa heterogénea de bienes, tanto en sentido material como jurídico, pueda integrarse conceptualmente bajo una misma categoría”⁴⁶.

Como se ha comentado, la Ley de Patrimonio Histórico Español arranca de los artículos 44 y 46 de la Constitución Española, que dice, que los poderes públicos promoverán el acceso a la cultura, la investigación científica y la ciencia en beneficio del interés general; y que deberá, también, conservar y promover el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de todos los pueblos de España⁴⁷. Se perfilan ya unas características nuevas que se observarán en la posterior legislación: el acceso de todos a la cultura y al patrimonio, como obligación de los poderes públicos, y la amplia concepción del patrimonio que incluye los bienes de propiedad pública y privada, que deberán ser igualmente protegidos.

En su artículo primero, la Ley de Patrimonio Histórico Español define a éste como los muebles e inmuebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico; el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas y los sitios naturales, jardines y parques con valor histórico, artístico o antropológico; y especifica como objetivo de la ley su protección, acrecentamiento y transmisión a generaciones futuras.

Es destacable que por primera vez que en la legislación española aparecen los conceptos de transmisión a generaciones futuras y conservación. Hay también, en este caso en el preámbulo y subyaciendo luego en toda la ley, “**ideas** que adquieren formulación jurídica por primera vez, como explicar que el valor del patrimonio, en tanto que elemento de identidad cultural, está en función de la estima y de la sensibilidad de los

⁴⁶ JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico”, Fundación Registral, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008, p. 157.

⁴⁷ PAZ CABELLO CARRO, “Legislación del patrimonio histórico español para museólogos”, B. Anabad XXVIII (1988), núm. 3, p. 5.

ciudadanos”; y si se han convertido en patrimoniales se debe a la acción social que éstos cumplen, derivada del aprecio que sienten los ciudadanos esos bienes⁴⁸.

Esto supone un reconocimiento del elemento subjetivo y emocional en los criterios de valoración; como también se reconoce el derecho de toda la población a su contemplación y disfrute, explicando que así se facilita el acceso a la cultura, siendo esta el camino hacia la libertad.

Indica la doctrina que el fundamento de la Ley de Patrimonio Histórico Español está en las clasificaciones que ésta hace de los bienes que lo integran, siguiendo tres criterios diferentes⁴⁹.

La primera clasificación es esencial para la comprensión posterior de la ley y recoge las recomendaciones de los organismos internacionales. Señala dos niveles de protección según la importancia de los bienes (1.3): son **los Bienes de Interés Cultural**, que gozan del máximo nivel de protección (9.1) y **aquellos que deban figurar en el Inventario General de Bienes Muebles**, que tendrán un nivel de protección menor (26.1). En el caso del patrimonio documental y bibliográfico, cabe distinguir un tercer nivel de protección que serían los **libros que figuren en el Catálogo del Patrimonio Bibliográfico, y los documentos incluíbles en el Censo del Patrimonio Documental** (51.1). El menor rango, del Censo y Catálogo, queda claro al especificar la ley que sólo aquellos libros y documentos de singular relevancia serán incluidos en una sección especial del Inventario General de Bienes Muebles (53). Se supone que hay bienes u objetos no incluíbles en ningún nivel de protección⁵⁰.

Como indica el profesor Javier García Fernández⁵¹, ese conjunto de bienes de tan variada naturaleza material tienen en común una misma cualidad jurídica: que más allá de su titularidad dominical (como dice el artículo 46 de la Constitución) están afectados por el doble uso público de conservación y acceso a los ciudadanos, en el presente y en

⁴⁸ PAZ CABELLO CARRO, “Legislación del patrimonio histórico español para museólogos”, B. Anabad XXVIII (1988), núm. 3, p. 6.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 6.

⁵⁰ *Ibidem*. p. 7.

⁵¹ JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico”, Fundación Registral, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008, p. 157.

el futuro. En esta dualidad reside la importancia que ha tenido la doctrina de los bienes culturales formulada por **Giannini**.

Para hacer efectiva la unificación jurídica de una masa heterogénea de bienes, la Ley del Patrimonio Histórico Español establece diversos instrumentos jurídicos de protección. En síntesis, son⁵²: unas categorías de protección, unos efectos jurídicos inherentes a cada una de las categorías, unas vías de acción administrativa y la previsión de un cuadro de infracciones y sanciones para aquellas conductas dañosas de los bienes.

Las categorías de protección que ha establecido la Ley del Patrimonio Histórico Español se expresan en dos niveles, como ya se ha indicado con anterioridad, los Bienes de Interés Cultural y los bienes inscribibles en el Inventario General de Bienes Muebles.

La categoría de los **Bienes de Interés Cultural (B.I.C.)** conlleva una “singular protección y tutela”, como expresa el artículo 9.1 de la Ley, y puede ser aplicada tanto a bienes muebles como inmuebles. Su declaración, corresponde al Consejo de Gobierno de la respectiva Comunidad Autónoma o bien al Consejo de Ministros si se trata de bienes adscritos al Patrimonio del Estado o a Patrimonio Nacional. Pero sea cual sea el órgano que efectúe la declaración, ésta ha de ser inscrita en el Registro General de Bienes Culturales que depende de la Administración General del Estado (Ministerio de Educación y Cultura).

Por el contrario, la categoría de **Bienes Inventariados** sólo es aplicable a bienes muebles y corresponde a la administración autonómica o a la Administración General del Estado si bien es a esta última a la que corresponde la llevanza del Inventario General. Además, en el ámbito del Patrimonio Documental y Bibliográfico existen el Censo de los bienes integrantes del Patrimonio Documental y el Catálogo colectivo de los bienes integrantes del Patrimonio Bibliográfico.

Por último indicar que integran el Patrimonio Histórico Español muchos más bienes de los declarados Bienes de Interés Cultural, de los inscritos en el Inventario General, en el Censo Documental o el Catálogo Bibliográfico. Conforme al artículo 1.2 de la Ley

⁵² JAVIER GARCÍA FERNÁNDEZ, “Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico”, Fundación Registral, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008, p. 158.

integran este Patrimonio Histórico todos los inmuebles y objetos muebles que tengan valor artístico, histórico o antropológico, los más relevantes de los cuales se integran en las diversas categorías de protección contempladas en la Ley.

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, a través de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, es responsable del mantenimiento y actualización del *Registro General de Bienes de Interés Cultural y del Inventario General de Bienes Muebles*, donde se recoge la información de los bienes que las Comunidades Autónomas o el Estado han decidido establecer algún tipo de protección.

Según el artículo 335 del Código Civil, se consideran **bienes muebles** los susceptibles de apropiación que no sean considerados inmuebles, y en general todos los que se puedan transportar de un punto a otro sin menoscabo de la cosa inmueble a que estén unidos.

Estos pueden tener la declaración de Bien de Interés Cultural o haber sido incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles.

Son considerados **bienes inmuebles** los que recoge el artículo 334 del Código Civil, y cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su entorno o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original (Ley 16/1985, art. 14.1).

Los bienes inmuebles integrados en el Patrimonio Cultural Español pueden ser declarados:

- **Monumentos**
- **Jardín histórico**
- **Conjunto histórico**
- **Sitio histórico**
- **Zona arqueológica**

b) El préstamo.

Como ya se ha indicado en la introducción a este trabajo, el préstamo será la fórmula más utilizada para el traslado de bienes culturales con motivo de la celebración de exposiciones temporales. El bien saldrá de España, pero regresará en un plazo de tiempo.

El contrato de préstamo se regula en el derecho interno español por el artículo 740 del Código Civil, que establece que *“Por el contrato de préstamo, una de las partes entrega a la otra, o alguna cosa no fungible para que se use de ella por cierto tiempo y se la devuelva, en cuyo caso se llama comodato, o dinero u otra cosa fungible, con condición de devolver otro tanto de la misma especie y calidad, en cuyo caso conserva simplemente el nombre de préstamo. El comodato es esencialmente gratuito”*. El contrato implica una serie de obligaciones para ambas partes:

Obligaciones del prestatario⁵³:

- Conservar la cosa prestada.
- Satisfacer los gastos necesarios para su uso.
- Devolver la cosa prestada a la terminación del contrato.
- Responder del objeto cuando se pierda, en cuyo caso entregará el valor de la tasación pactada de la cosa.
- El prestatario no responde de los deterioros que sobrevengan a la cosa prestada por el solo efecto del uso y sin culpa suya.

Obligaciones del prestador⁵⁴:

- El prestador no puede reclamar la cosa prestada sino después de concluido el uso para que la prestó.
- Respetar las condiciones del préstamo.

⁵³ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p.75.

⁵⁴ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 75.

Tanto los prestadores como los prestatarios podrán ser personas físicas o jurídicas, y a su vez, estas últimas, de carácter público o privado. Para que la tramitación de los préstamos se realice de la manera más ágil y adecuada posible será necesario tener en cuenta las regulaciones específicas sobre esta materia.

En el ámbito de la Titularidad Pública los bienes del Patrimonio Histórico Español se custodian con carácter general en Archivos, Bibliotecas y Museos dependientes de las diferentes administraciones (Local, Autonómica o Estatal), cada una de ellas con sus propias normativas desarrolladas en el ámbito de sus competencias.

Para los bienes del Patrimonio Histórico Español, pertenecientes a la administración del Estado y sus Organismos Autónomos, asignados a Museos, Bibliotecas y Archivos de Titularidad Estatal la normativa básica aplicable es:

- Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español y normas de desarrollo⁵⁵.
- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos⁵⁶.
- Real Decreto 582/1989, de 19 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento de Bibliotecas Públicas del Estado y del Sistema Español de Bibliotecas⁵⁷.
- Decreto de 22 de noviembre de 1901, por el que se aprueba el Reglamento de Archivo del Estado⁵⁸. Real Decreto 1708/2011, de 18 de noviembre, por el que se establece el Sistema Español de Archivos y se regula el Sistema de Archivos de la Administración General del Estado y de sus Organismos Públicos y su régimen de acceso⁵⁹.

Como ya se ha dicho en el apartado anterior, en lo referente al préstamo de bienes del Patrimonio Histórico Español para exposiciones temporales el Reglamento de Museos

⁵⁵ Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español, publicada en BOE de 29 de Junio de 1985.

⁵⁶ Real Decreto 620/1987, de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, Publicado en el BOE de 13 de Mayo de 1987.

⁵⁷ Real Decreto 582/1989, de 19 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento de Bibliotecas Públicas Estado y del Sistema Español de Bibliotecas, Publicado en BOE núm. 129 de 31 de Mayo de 1989.

⁵⁸ Decreto de 22 de noviembre de 1901, por el que se aprueba el Reglamento de Archivo del Estado, Gaceta del 26 de noviembre de 1901.

⁵⁹ Real Decreto 1708/2011, de 18 de noviembre, por el que se establece el Sistema Español de Archivos y se regula el Sistema de Archivos de la Administración General del Estado y de sus Organismos Públicos y su régimen de acceso. Publicado en el BOE N° 284, de 25 de noviembre, p. 125573.

de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos establece, en su artículo 6, que: “*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*”.

Para los bienes del Patrimonio Histórico de Titularidad de las Comunidades Autónomas y Entidades Locales, se aplicarán sus normas al respecto, y con carácter subsidiario la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

En el ámbito de la titularidad privada, y entre las instituciones habitualmente relacionadas con el préstamo para exposiciones temporales, destacan las fundaciones sin ánimo de lucro, las instituciones eclesíásticas, colecciones corporativas, colecciones particulares, etc. En general todas ellas deberán actuar de acuerdo a su propia regulación interna para que los órganos directivos, consejos de dirección o patronatos procedan a autorizar el préstamo de los bienes culturales.

Tramitación de los préstamos.

La organización de una exposición temporal debe partir de la realización de un proyecto de viabilidad.

Una vez propuesto el motivo de la exposición y con carácter previo a la decisión sobre la producción de la exposición, el organizador deberá realizar un estudio amplio que contemple su valoración cultural y económica, “con el fin de proceder a la estimación de su necesidad, oportunidad y viabilidad”⁶⁰. Estas actuaciones deben preceder a la producción de la exposición temporal.

Una vez aprobado el proyecto y definida la relación total de los bienes culturales que se desea que participen en la exposición, localizados en los diferentes museos, Instituciones o colecciones, se envía la **solicitud formal de préstamo** a cada uno de los prestadores, a través de:

⁶⁰ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 14.

Carta de solicitud de préstamo

Es el escrito mediante el cual el organizador de la exposición solicita, a los diferentes propietarios o titulares, el préstamo temporal de los bienes culturales.

Entre los aspectos que debe reflejar, destacan⁶¹:

- Institución o Entidad organizadora
- Título de la exposición
- Lugar y fechas de su celebración
- Presentación del comisariado de la exposición
- Objeto y finalidad de la exposición
- Enumeración de los objetos solicitados y justificación de su inclusión en la exposición.
- Compromisos a que se obliga el organizador en materia de conservación preventiva y seguro de los objetos solicitados.
- Datos de contacto de la Coordinación.

A esta carta de solicitud de adjuntarán los siguientes documentos:

- Formulario de préstamo
- Condiciones técnicas de la sala de exposición.

Formulario de Préstamo:

A través de este formulario se recaban una serie de datos que resultan imprescindibles para iniciar la preparación de la exposición⁶².

Sobre el prestador (forma en la que desea ser mencionado en el catálogo y la gráfica de la exposición, lugar de recogida y devolución de los bienes solicitados, etc.).

⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

⁶² F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 77.

Sobre cada uno de los bienes solicitados (objeto, autor, fecha, medidas del objeto, medidas para su embalaje, etc.).

El prestador deberá cumplimentar y firmar este formulario y retornarlo al organizador de la exposición.

A la recepción de los formularios se plantearán diferentes posibilidades:

- Aceptación del préstamo
- Aceptación condicionada a la restauración de los objetos solicitados
- Denegación del préstamo, con propuesta alternativa de otros objetos.
- Denegación del préstamo.

A partir de la información recibida se elaborará la lista definitiva de los objetos que integrarán la exposición, que se construye en el documento básico de trabajo.

Documento de condiciones técnicas de la sala de exposición temporal.

Las condiciones técnicas que reúna la sala donde se celebrará la exposición, serán una garantía para el prestador de que los bienes culturales cedidos se exhibirán en las condiciones idóneas para su mantenimiento y conservación.

En este documento se detallarán los siguientes datos⁶³:

- Descripción del edificio y su situación en el entorno.
- Descripción de la sala de exposiciones temporales.
- Condiciones ambientales de la sala, detallando parámetros de temperatura, humedad relativa, iluminación.
- Control de agentes contaminantes.
- Condiciones de seguridad de la sala.
- Protección contra incendios.
- Protección contra intrusión, daños y robos.

⁶³ *Ibidem*, p.78.

- Vigilancia humana y mecánica.
- Accesibilidad y servicios para el público.

c) Préstamos internacionales

La colaboración de carácter internacional entre Instituciones y entidades de diferentes países para la realización de exposiciones temporales, ha hecho que la movilidad de bienes culturales entre países se haya convertido en una práctica habitual y consolidada en el ámbito de las exposiciones temporales⁶⁴. Dicha práctica se ha visto respaldada por diferentes Tratados y Convenios de carácter internacional. No obstante y con independencia de su firma y ratificación por los Estados, estos podrán a su vez establecer los mecanismos de protección que consideren oportunos para el control de su propio patrimonio histórico.

Resumiendo el contenido del apartado anterior, retomaré el tema de la exportación de los bienes culturales españoles. En este sentido la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español establece que todas las obras del Patrimonio Histórico Español que hayan sido declaradas Bienes de Interés Cultural, o hayan sido incluidas en el Inventario General de Bienes Muebles, o tengan una antigüedad igual o superior a cien años, con independencia de su titularidad pública o privada, requieren de un **permiso de Exportación Temporal**.

La Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales autorizará o denegará dicho permiso, visto el dictamen de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, órgano consultivo de la Administración del Estado, que tiene entre sus competencias la de informar todas las solicitudes de exportación temporal de bienes del Patrimonio Histórico Español (art. 48 RD 111/1986).

En las Comunidades Autónomas donde se haya legislado sobre la materia, será necesario tramitar el permiso de exportación temporal a través de sus propios órganos

⁶⁴ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p.78 y 79.

competentes con carácter previo a la autorización por parte de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (art. 47. 2 RD 111/1986).

A parte de los permisos señalados es necesario tramitar la documentación aduanera para que los bienes puedan salir y regresar del territorio español. Esta documentación es diferente según que el país de destino sea miembro de la Unión Europea o no. Con carácter general es obligatoria la cumplimentación del Documento Único Aduanero (D.U.A.)⁶⁵. Dicho documento, junto al Permiso de Exportación Temporal es de obligada presentación en la aduana y sin ellos, los bienes no podrán salir del país.

El control de las mercancías en el momento de pasar la aduana es riguroso, por lo que se recomienda gestionar que la inspección de los bienes se realice en la sede de la Institución prestataria, para evitar la apertura de los embalajes en las aduanas donde las condiciones no suelen ser las idóneas para la conservación de los objetos.

La solicitud de préstamo temporal deberá hacerse con el tiempo de antelación suficiente para que los prestadores puedan realizar los trámites necesarios dentro de sus organismos u organizaciones para la autorización de dicho préstamo (consultas de diferentes Órganos directivos, Patronatos, Consejos de dirección, etc.) y proceder a la solicitud de diferentes Órdenes Ministeriales (en el caso de instituciones de titularidad estatal), solicitud de permisos de exportación, etc.

El requisito habitual entre las Instituciones museísticas, que la solicitud de los préstamos temporales se realice con una antelación mínima de 6 meses para Instituciones que radican en España y de 12 meses para Instituciones que radican en el extranjero⁶⁶.

A nivel europeo también se puede afirmar que existe una tradición consolidada de compartir el patrimonio cultural entre museos e instituciones. Y ello porque partimos del principio fundamental de que la cultura debe estar a disposición de todos. Es

⁶⁵ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 79; <http://www.mcu.es/patrimonio/CE/ExpImp/Exportacion/Procedimiento.html> [Consulta: 10/7/2014]

⁶⁶ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 79 y 80.

importante que los ciudadanos europeos puedan apreciar, disfrutar y entender su propia cultura y la de otros y sean capaces de trasladar esta herencia cultural a las generaciones posteriores⁶⁷.

Como ya se ha señalado, los préstamos pueden ser de corta o de larga duración. Estos últimos permiten facilitar las exposiciones permanentes en los museos, fomentar la cooperación entre ellos, además de favorecer la investigación científica. Sin embargo, los de corto plazo son los que suelen utilizarse para celebrar exposiciones temporales⁶⁸. Estas exposiciones fomentan que el público visite de nuevo las colecciones permanentes y que, entre otras cosas, sea posible estudiar temas históricos o la obra de un artista o de un periodo o movimiento pictórico concreto.

d) Movilidad de los bienes culturales. Régimen jurídico de la exportación.

Llegados a este punto deberíamos detenernos a analizar qué panorama es el que nos encontramos a la hora de plantearnos celebrar un contrato de préstamo para la preparación de una exposición temporal y en su caso qué consecuencias tendría esa movilidad de los bienes culturales.

A los efectos de la LPHE se entiende por **exportación** de un bien cultural la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español⁶⁹.

Aunque los bienes culturales son mercancías, a efectos de su movilidad dentro del territorio aduanero común de la Unión Europea no les es de aplicación la libre circulación de mercancías, sino que se les aplica la excepción a ese principio general (no sometiéndose a él y aplicando en cada caso las respectivas normativas nacionales)⁷⁰.

⁶⁷ “Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums”, (a report produced by an independent group of experts, set up by Council resolution 13839, april 2005), Rotterdam 2005, p.50; en: http://www.museumcollectionsonthemove.nl/references/Lending_to_Europe.pdf [Consulta: 10/7/2014]

⁶⁸ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 4, nº 1 (marzo 2012), p. 38.

⁶⁹ LUIS LAFUENTE BATANERO, “Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo”, en “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, de Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 370.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 370.

La libre circulación de bienes culturales en la Unión Europea hubiese supuesto el libre expolio de estos bienes hacia los países del norte de Europa, donde se hubiesen sometido al mercado internacional. Se impusieron los países del sur (con una riqueza patrimonial importante, legislación proteccionista y débil mercado de antigüedades), estableciendo la excepción de los bienes culturales al principio de libre circulación, no sometiéndose a él y aplicando en cada caso las respectivas normativas nacionales.

Existen tres tipos de exportación: temporal, temporal con posibilidad de venta y definitiva.

La **exportación temporal** hace referencia a la salida del territorio español de un bien cultural por un periodo de tiempo determinado. Como ya he mencionado con anterioridad, será la fórmula más utilizada para el traslado de bienes culturales con motivo de la celebración de exposiciones temporales. El bien saldrá de España, pero regresará en un plazo de tiempo. La administración del Estado velará porque las condiciones del traslado, transporte, manipulación y estancia en el país de destino sean las adecuadas para garantizar su conservación. Y también atenderá a la finalidad de la exportación. El motivo principal para estas exportaciones suele ser el préstamo a exposiciones temporales en el extranjero. En este caso el Ministerio de cultura tendrá que velar porque las condiciones de la sala sean las adecuadas.

En los últimos años los grandes museos estatales han puesto en común estas condiciones de préstamo y hoy en día, como indica parte de la doctrina, podemos decir que el Museo Nacional del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Patrimonio Nacional y los museos estatales dependientes de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales han establecido un pliego de prescripciones mínimas que contienen las condiciones de préstamo que aseguran, la conservación de los bienes culturales objeto de préstamo⁷¹.

⁷¹ LUIS LAFUENTE BATANERO, "Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo", en "Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos", de Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 374.

Además de este, que es el motivo principal de exportación temporal, otro motivo de exportación temporal es la restauración de un bien cultural. El Ministerio de Cultura velará porque se justifique debidamente el motivo por el que se escoge un restaurador extranjero y no nacional.

Otro motivo para solicita el permiso de exportación temporal lo constituyen los depósitos de bienes culturales en sedes diplomáticas. Las embajadas o las residencias de embajadores de España en el extranjero están decoradas con bienes culturales procedentes del Prado, Reina Sofía o Patrimonio Nacional. Estos museos ceden temporalmente en depósito estos bienes con fines institucionales de representación.

Otro motivo, aunque escasamente utilizado, es el de conseguir una valoración económica de un bien cultural. En este caso, como se entiende que si el bien cultural es español, la mejor tasación se puede obtener en España, el Ministerio será muy riguroso a la hora de dar una autorización para exportación temporal por este fin.

Cualquier bien del Patrimonio Histórico Español, incluso los incluidos en el Inventario General o los declarados BIC, pueden solicitar el permiso de exportación temporal, que no supone la pérdida definitiva de un bien del Patrimonio Histórico Español, pues el bien debe volver al finalizar el plazo de tiempo otorgado.

Por otro lado está la **exportación temporal con posibilidad de venta**, está pensada para los comerciantes de arte y antigüedades que acuden a las ferias internacionales a vender sus mercancías. Al solicitarle este permiso a la Administración, le están comunicando que van a sacar del territorio español ese bien cultural por un tiempo determinado en el que van a intentar venderlo. Si la venta se produce el bien no regresará a España. Es decir, existe una posibilidad de que el bien no regrese jamás a España. Por este motivo la legislación le otorga el mismo régimen jurídico que el permiso de exportación definitiva.

En lo que respecta al permiso de **exportación definitiva**, el solicitante hace una declaración de intenciones a la Administración cultural, manifestando su propósito de sacar definitivamente del país un bien cultural determinado. El Ministerio de Cultura reflexionará sobre la pérdida irreparable que podría suponer para el Patrimonio

Histórico Español. Si no es así, permitirá la exportación. Si lo deniega, lo declarará inexportable. Y a continuación solicitará a la Administración autonómica la incoación del expediente de declaración de BIC, y cuando dicho expediente está finalizado el bien será inexportable *ope legis*.

El Ministerio de Cultura es consciente de que existe un mercado internacional de obras de arte y actúa con prudencia a la hora de denegar la exportación de un bien. No son muchos los bienes cuyo permiso de exportación se deniega y se declaran provisionalmente inexportables⁷².

a') La exportación en los tres niveles de protección de nuestra legislación.

En el primer nivel, el nivel más bajo de protección, los propietarios o poseedores de bienes del Patrimonio Histórico Español con más de cien años de antigüedad precisarán para su exportación, **autorización previa y expresa de la Administración del Estado** (art. 5.2 Ley PHE y 45.2 del RD 111/1986).

Se precisan dos requisitos: primero, que se trate de bienes del Patrimonio Histórico Español, que tengan un interés histórico, artístico, histórico, científico, técnico... Si no es el caso, aunque tengan más de cien años, no se les aplica este requisito. Segundo, que tenga más de cien años.

A esta normativa estatal hay que añadir lo que establece el Reglamento del Consejo de la Unión Europea 116/2009 del Consejo, de 18 de diciembre de 2008, relativo a la exportación de bienes culturales (Versión codificada)⁷³, que indica que también requieren permiso de exportación determinados bienes culturales, con la antigüedad allí reseñada, siempre y cuando su valor supere estas cifras:

⁷² LUIS LAFUENTE BATANERO, "Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo", en "Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos", de Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 375.

⁷³ LUIS LAFUENTE BATANERO, "Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo", en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), "Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos", Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 371 y Reglamento (CE) n° 116/2009 del Consejo, de 18 de diciembre de 2008, relativo a la exportación de bienes culturales (Versión codificada), publicado en el «DOUE» núm. 39, de 10 de febrero de 2009, páginas 1 a 7.

Tipo de bien	Valoración en euros
Piezas arqueológicas, desmembración de monumentos, incunables y manuscritos, archivos	Cualquiera que sea su valor.
Dibujos, grabados y fotografías	15.000
Acuarelas, aguadas y pasteles	30.000
Esculturas	50.000
Cuadros	150.000

Aquellos bienes de entre cincuenta y cien años que queden por debajo de las cantidades mencionadas no tienen que solicitar permiso de exportación, pero se les entregará un certificado del Ministerio de Cultura que acredite ante las autoridades aduaneras que dicha obra no precisa permiso de exportación.

Respecto al segundo nivel, el nivel medio de protección, los Bienes Muebles Inventariados (26.1 Ley PHE) y los bienes incluidos dentro del patrimonio documental y del patrimonio bibliográfico (art. 51.1 Ley PH), la ley establece que precisarán para su exportación **autorización expresa y previa del Ministerio de Cultura** (art. 5.2 Ley PHE y art. 45.2 RD 111/1986). En ese caso es indiferente la antigüedad del bien cultural. Pero si se autoriza la exportación definitiva de un bien mueble inventariado, automáticamente deja de estar incluido en el Inventario.

Respecto al tercer nivel de protección o nivel máximo, los Bienes de Interés Cultural (BIC), (art. 9.1 Ley PHE), establece la ley que **queda expresamente prohibida su exportación** (art. 5.3 Ley PHE y 45.3 RD 111/1986).

Se refiere a exportaciones definitivas o temporales con posibilidad de venta, ya que sí pueden exportarse temporalmente. También son inexportables los bienes así declarados por el Ministerio de Cultura como medida cautelar hasta que se incoe el expediente para su declaración como BIC. También son inexportables aquellos bienes culturales para los que se ha incoado el expediente de declaración de BIC pero aún no ha finalizado.

Asimismo se considera que son inexportables los bienes muebles del Patrimonio Histórico Español que pertenecen a las Administraciones Públicas. Lo mismo ocurre con los bienes de titularidad eclesiástica.

El incumplimiento de estas obligaciones en relación con el régimen de exportación de bienes culturales viene establecido en el art. 29 de la Ley PHE. Las consecuencias jurídicas son drásticas:

“Pertenece al Estado los bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico Español que sean exportados sin la autorización requerida en el art. 5 de esta ley”. Dichos bienes son inalienables e imprescriptibles”

Además corresponde a la Administración del Estado, en concreto al Ministerio de Cultura realizar los actos conducentes a la recuperación de los bienes culturales exportados ilegalmente. Para ello deberá acudir a los convenios internacionales de restitución de bienes culturales: Convenio de la UNESCO sobre medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de la propiedad ilícita de bienes culturales (París, 1970); Convenio UNIDROIT sobre bienes culturales robados o exportados ilegalmente (Roma, 1995), y normativa europea (Reglamento del Consejo de la Unión Europea 116/2009, relativo a la exportación de bienes culturales y Directiva 93/7/CEE del Consejo, de 15 de marzo de 1993, relativa a la restitución de bienes culturales que hayan salido de forma ilegal del territorio de un Estado miembro).

Cuando un bien del Patrimonio Histórico Español haya salido ilícitamente y se encuentre en países que no han suscrito este tipo de Convenios o no forman parte de la Unión Europea (por ejemplo, EEUU, Japón o Suiza), se deberá acudir a negociaciones diplomáticas o a la jurisdicción civil, sin que pueda asegurarse el éxito.

La persona que haya realizado este acto puede cometer un delito penal de contrabando, (art. 75. 1 y 2 Ley PHE; y Ley Orgánica 12/1995, de 12 de diciembre, de represión del

contrabando⁷⁴). O su actuación puede ser objeto de una sanción administrativa (art. 76.1 Ley PHE).

b') Régimen Jurídico de la Importación

La importación supone el hecho de traer para España bienes culturales que estaban fuera de nuestro país. Regulado en el art. 32 Ley PHE, declara que los bienes muebles cuya importación haya sido realizada legalmente y estén debidamente documentados, no podrán ser declarados de interés cultural en un plazo de diez años a contar desde la fecha de su importación (art. 32.1 Ley PHE).

Estos bienes podrán exportarse libremente, previa licencia de la Administración del Estado, sin que pueda ejercitarse derecho alguno de preferente adquisición respecto a ellos. Transcurrido el plazo de diez años dichos bienes quedarán sometidos al régimen general de la Ley.

El legislador lo que intenta es fomentar la recuperación de bienes del Patrimonio Histórico Español en el extranjero y los incluyan en sus colecciones en España⁷⁵. Si bien a efectos de contabilidad patrimonial esos bienes no pierden su valor de mercado internacional, pues pueden salir libremente de España, entran en nuestro país, **pueden prestarse para exposiciones temporales**, pueden difundirse, investigarse, y en un momento dado, se puede llegar a un acuerdo con el Estado para su adquisición si los propietarios lo quieren.

Esta posición puede variarse si el propietario solicita que un bien importado sea declarado como bien de interés cultural (art. 32.2).

La posibilidad de declarar esta importación y entrar dentro del régimen jurídico previsto no será aplicable a las adquisiciones de bienes del Patrimonio Histórico Español realizadas en el extranjero que se acojan a las disposiciones fiscales previstas en la Ley 49/2002 de incentivos fiscales al mecenazgo.

⁷⁴ Ley Orgánica 6/2011, de 30 de junio, de represión del contrabando. Publicada en BOE núm. 156 de 01 de Julio de 2011.

⁷⁵ LUIS LAFUENTE BATANERO, "Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo", en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), "Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos", Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 378 y 379.

Es decir, que el legislador da a elegir entre los dos regímenes ventajosos: o se escoge e de incentivos fiscales, pero el bien cultural queda protegido y se somete a la legislación del patrimonio, o se escoge la declaración de importación que no tiene ventajas económicas fiscales, pero en la que el bien cultural no está protegido y puede salir libremente del país.

B) EL SEGURO DE LA OBRA DE ARTE

Nos adentramos a continuación en la esfera de los seguros de las obras de arte que son objeto de una exposición temporal, no obstante, con el fin de delimitar conceptos, sólo se hará referencia a los seguros regidos por el ordenamiento jurídico español.

En España los contratos de seguro están regulados por la Ley 50/1980 de contrato de seguro, de acuerdo con la definición: “(un contrato de seguro es) aquel por el que el asegurador se obliga, mediante el cobro de una prima y para el caso de que se produzca el evento cuyo riesgo es objeto de cobertura, a indemnizar, dentro de los límites pactados, el daño producido al asegurador (...)”⁷⁶.

Un contrato de seguro se celebra ante la previsión de un posible riesgo a un interés asegurable, sobre el que el asegurado decide establecer una póliza de cobertura con el fin de hacer frente a esa eventualidad⁷⁷. Con carácter general se puede decir que cuanto mayor sea el riesgo, mayor será la prima a pagar, debiendo quedar establecido en el contrato el condicionado general y particular acordado por ambas partes.

En el caso que nos ocupa, la celebración de exposiciones temporales, requiere de la existencia de contratos de seguro que cubran los potenciales riesgos para la integridad física y conservación de los objetos que van a ser mostrados en dichas exposiciones. Pero la cobertura no acaba ahí, ya que estos seguros no están orientados única y exclusivamente a la cobertura de los riesgos inherentes al traslado y exposición temporal de las obras, sino que cubren también las colecciones privadas, las galerías,

⁷⁶ Boletín Oficial del Estado número 250 de 17 de octubre de 1980.

⁷⁷ ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 86.

casas de subastas, etc. lo que amplía el abanico de actuaciones y dificulta la concreción de las necesidades específicas⁷⁸.

No puede decirse que exista una normativa específica para los **Seguros de Obras de Arte en España**, sino que conforma una modalidad dentro del conjunto general que es el contrato de seguro.

Sin embargo, como apunta la doctrina, no se puede obviar el hecho de que se trata de objetos de incalculable valor, únicos e irremplazables, de ahí las altas cifras que se manejan y que sean considerados por las aseguradoras como de “lujo”. Deben asegurarse no sólo frente a daños propios (incendio, robo, pérdida, demérito), sino frente a la responsabilidad civil de quienes los manipulan, por error o fallo⁷⁹.

El tiempo de protección de dicho riesgo no se limita al de la exposición en sí misma, sino que se ampliará a los trabajos de embalaje, transporte con traslado a la sala de exposición y posterior devolución a su lugar de procedencia⁸⁰. El tipo de seguro empleado para las exposiciones temporales es el de todo riesgo, en la modalidad denominada “**clavo a clavo**”, nomenclatura que indica de forma muy gráfica, que la póliza cubre los riesgos desde el momento en que se inicia la desinstalación de la obra hasta que se vuelve a instalar en el mismo emplazamiento⁸¹.

Además existen cada vez más “especificaciones concretas”, requeridas por los propietarios, que incluyen desde el tipo de moneda en que deben aparecer los valores de las obras, hasta los idiomas de los clausulados o la inclusión de cláusulas específicas⁸².

a) Seguro privado.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹ ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 87.

⁸⁰ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 80.

⁸¹ *Ibidem*. p. 80, en la que se indica que, aunque en sentido estricto el concepto “clavo a clavo” evoca los objetos que se cuelgan en una pared, su uso generalizado se hace extensible para todo tipo de instalación, “indicando principio y fin de la manipulación necesaria para el traslado del objeto”.

⁸² ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 87.

En la suscripción de una póliza de seguro con una compañía privada, es habitual que el tomador sea la institución que organiza la exposición⁸³.

a') Cláusulas de la póliza:

Las pólizas que se suscriben con las Compañías de Seguros se rigen de acuerdo a las Normas Internacionales de Seguros de carga o mercancías. Con carácter general se contempla la cláusula:

- *Institute Cargo Clauses* (tipo A)⁸⁴ Seguro de carga o mercancías contra todo riesgo, que cubre daño o pérdida del objeto asegurado, excepto pérdida inevitable por vicio inherente o natural del objeto o por embalaje insuficiente o inadecuado.

Hay un tipo de riesgos que no están cubiertos por la cláusula *Institute Cargo Clauses* (A) por lo que, se incluirán las siguientes cláusulas en la póliza:

- Cobertura en caso de huelga (*Institute Strike Clauses*).
- Cobertura en caso de situación de guerra (*Institute War Clauses*).
- Cláusula de exclusión por contaminación radioactiva.
- Cláusula que proporcione cobertura de terrorismo.

Además y en relación con el movimiento de bienes culturales para exposiciones temporales se tendrán en cuenta otras cláusulas más específicas⁸⁵. Estas cláusulas o especificaciones concretas requeridas por los propietarios de las obras han evolucionado muchísimo en los últimos veinte años. En los años 80 las instituciones contrataban seguros a todo riesgo. En la actualidad hemos pasado a regular desde el tipo de moneda

⁸³ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional* (Marzo 2012), Vol. 4, N° 1, p. 39.

⁸⁴ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 80. Las normas internacionales de seguros *Institute Cargo Clauses* (ICC) contemplan las modalidades “A”, “B” y “C”. Para el seguro de los bienes culturales se contratará siempre la modalidad “A” por ser la que da cobertura contra todo riesgo.

⁸⁵ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 81 y 82.

en que deben aparecer los valores individuales de las obras, hasta los idiomas en que debe aparecer el clausulado o determinadas cláusulas muy específicas⁸⁶.

- Cláusula de daños ocasionados por terceras personas ajenas a la exposición.
- Cláusula de exoneración a transportistas, por daños o desperfectos ocasionados a los objetos asegurados durante su manipulación y transporte, salvo apreciación de dolo.
- Cláusula de liquidación de siniestros sin franquicia. Los siniestros se liquidarán sin deducción de franquicia alguna.
- Cláusula de descabalamiento. Cubre la depreciación o demérito que pueda sufrir un conjunto o colección, en caso de avería o daño parcial o total de un objeto u objetos que formen parte de la misma.
- Cláusula de opción de recompra, sin límite de duración. Si los aseguradores recobrasen una propiedad por la cual ellos hubieran indemnizado al asegurado, este tendrá el derecho de recompra sobre dicha propiedad a los aseguradores.
- Cláusula de depreciación y/o demérito artístico. Cuando se produce como consecuencia de un accidente incluido en la póliza. El importe de la restauración o reparación sumado al de la pérdida de valor, no excederá el importe correspondiente al valor del objeto asegurado.
- Cláusula de museo. Independientemente de la naturaleza y el importe total de los daños, las obras de arte aseguradas seguirán en propiedad de la persona o personas que detentan dicha propiedad en el momento inmediatamente anterior al siniestro, no pudiendo, en ningún caso, superar la indemnización el valor asegurado pactado entre las partes.
- Cláusula de marcos. Incluye la cobertura de daños producidos a los marcos de las obras de arte aseguradas.
- Cláusula de cristal. Incluye la cobertura de daños producidos a cristales protectores de pinturas, grabados, dibujos, etc.

Con carácter general y salvo especificaciones de cada póliza en particular, se comunicará el siniestro en un plazo máximo de 7 días, tras su conocimiento (art. 16 Ley 50/1980 de Contrato de Seguro).

⁸⁶ ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 87.

A efectos de solicitar la indemnización se deben conservar restos y vestigios del siniestro que permitan la actuación pericial, aportando documentación probatoria de los daños como fotografías, actas notariales, etc.

b') Primas:

Para la determinación del valor de la prima del seguro que el tomador habrá de satisfacer, ha de ser valorada la obra, pero también el “riesgo implícito”⁸⁷, que se calcula teniendo en cuenta todos los componentes, por ejemplo si los traslados van acompañados de escolta o no, si la empresa de transportes es una empresa especializada y de reconocido prestigio...⁸⁸. Siendo por ello importante la información que la organizadora ofrezca a la compañía aseguradora, detalles tales como el título, las sedes, las fechas en que se va a realizar la exposición, cantidad y tipo de traslados previstos, fechas de realización de los mismos, medidas de seguridad, etc. La aportación de todos esos elementos redundara en una mejor valoración del riesgo y en una prima más favorable a pagar por el tomador.

En relación con las cláusulas arriba indicadas, aquella que da cobertura de terrorismo es la que sin duda presenta mayor complejidad, principalmente por el coste que implica en primas. Como apunta la doctrina, determinados acontecimientos sucedidos en los últimos tiempos han convertido al terrorismo en un problema a nivel mundial que preocupa mucho a los prestadores. Lo mismo sucede con la cláusula de guerra, que dispara los presupuestos destinados a la organización de exposiciones temporales⁸⁹.

Algunos autores consideran que la razón principal de la alta incidencia del coste del seguro en el conjunto de costes de organización de las exposiciones temporales, radica en el importante aumento experimentado en la valoración de las obras de arte en los últimos años. Aunque las aseguradoras acceden a reducir las tasas de prima para estos

⁸⁷ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional* (Marzo 2012), Vol. 4, N° 1, p. 39

⁸⁸ ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 89.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 89.

riesgos, el coste del seguro alcanza un porcentaje tan importante, que en ocasiones limita la realización de la exposición⁹⁰.

Una práctica que se produce con cierta frecuencia es la de sobrecargar las primas de los seguros, con el objetivo de que el sobreprecio se convierta en una vía de financiación para las instituciones prestadoras⁹¹. En el seno de la Unión Europea se vienen proponiendo iniciativas para dar solución a la problemática, como “*Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European Museums*”⁹².

c’) Disminución de costes:

Así pues, los elevados costes derivados del pago de las primas de los seguros, están obligando a instituciones de diferentes países a arbitrar nuevas soluciones, plantearse otras fórmulas alternativas que alivien los costes desorbitados de las exposiciones temporales y que aseguren el préstamo de las obras de arte.

Como indica parte de la doctrina, en algunos lugares de Europa y América se está utilizando la “**póliza flotante**”, con la que “se aseguran en su totalidad y de forma anual las colecciones de distintos museos. Dicha póliza se renueva anualmente y cuenta con la flexibilidad de permitir incluir dentro de su cobertura aquellas obras procedentes de colecciones externas que son expuestas temporalmente dentro de dicha institución”⁹³. La utilización de esta fórmula está comenzando con precaución en España, como una alternativa que permite agilizar la gestión interna de las instituciones.

Además de esta, también existen otros modelos de seguro como son el “**no seguro**” (non-insurance) y el **auto-seguro** (self-insurance). El primero es un acuerdo al que llegan instituciones financiadas por un mismo presupuesto, para cuando las obras se

⁹⁰ MANUEL VILA CALSINA, “El mercado asegurador de obras de arte”, en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.) “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p 501 y 502.

⁹¹ *Ibidem*. p. 502.

⁹² “Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums”, (a report produced by an independent group of experts, set up by Council resolution 13839, april 2005), Rotterdam 2005, p.50; en: http://www.museumcollectionsonthemove.nl/references/Lending_to_Europe.pdf [Consulta: 10/7/2014]

⁹³ ISABEL BENNASAR CARRERA, “El Seguro de la Obra de Arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, p. 89.

prestan internamente entre ellas⁹⁴. Y la segunda se aplica entre instituciones cuyos ingresos tienen distintas procedencias⁹⁵. En ambos casos se prescinde del pago de primas al asegurador, pero se mantiene intacta la obligación contraída por la institución prestadora de cubrir cualquier pérdida que pudiera producirse⁹⁶.

Sin embargo, como ha sido apuntado por la doctrina, acuerdos de este tipo distan mucho de ser una solución de alcance global para la problemática planteada por los seguros de exposiciones, aunque pueden ser válidos en situaciones y para instituciones muy concretas⁹⁷.

Además de este mecanismo, existe asimismo la Garantía del Estado, cuyo uso permitirá reducir considerablemente los costes del seguro, como a continuación se expone.

b) Seguro público: Garantía del Estado.

a') Concepto.

Otro mecanismo alternativo al seguro tradicional es la **Garantía del Estado**. Instrumento que se rige por la Disposición Adicional novena de la **Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español**, desarrollado en el **Real Decreto 1680/1991**⁹⁸.

La Garantía del Estado “*es un instrumento en base al cual un Estado a través de sus presupuestos, se compromete a tomar a su cargo las compensaciones económicas por los daños que puedan sufrir las obras de arte propiedad de terceros (nacionales o extranjeros) tomadas en préstamo por determinados museos de su país, con objeto de*

⁹⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 89.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 89.

⁹⁷ BENITO BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado, Marco teórico y jurídico”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2006, núm.2, p. 63.

⁹⁸ *Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español*, Publicado en el BOE de 28 de noviembre de 1991, p. 38643.

formar parte de una exposición o en determinados casos de un depósito a largo plazo”⁹⁹.

Este tipo de seguro para obras de interés cultural implica el cumplimiento de tres condiciones que se extraen del apartado 1 de la Disposición Adicional novena de la Ley 16/1985 y del artículo 1 del Real Decreto 1680/1991¹⁰⁰:

- a) el compromiso de indemnización se refiere a los supuestos de destrucción, pérdida, sustracción o daño de las obras;
- b) las obras protegidas han de tener un relevante interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico; y
- c) las obras han de ser cedidas temporalmente a museos, bibliotecas o archivos para su exhibición pública.

b’) Instituciones.

Así pues, cuando la exposición temporal se organice en Museos, Bibliotecas o Archivos de Titularidad Estatal y gestión exclusiva del Ministerio de Cultura y sus Organismos Autónomos o entidades asimiladas, se podrá solicitar la Garantía del Estado para asegurar las obras que participan en la exposición (Disposición Adicional 9 Ley PH).

Los mismos efectos que a los museos se concederá a la Fundación Thyssen-Bornemisza.

Por otro lado, no pueden solicitar la garantía del Estado ni las entidades de titularidad no estatal ni las instituciones cuya gestión corresponde a las Comunidades Autónomas¹⁰¹.

⁹⁹ MANUEL VILA CALSINA, “El mercado asegurador de obras de arte”, en Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.) “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, p. 503.

¹⁰⁰ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 4, núm. 1, 2012, p. 42.

¹⁰¹ BENITO BURGOS BARRANTES, “La garantía del Estado, Marco teórico y jurídico”, p. 68, en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2006, núm.2, p. 62-73.

c') Cesión para su exhibición pública.

Se trata, por tanto, de una garantía concedida por el Estado español para las obras de arte que se reciben en concepto de cesión para su exhibición pública, por lo que se encuentran excluidos de esta cobertura los bienes que pertenecen a la Administración¹⁰² y las obras que se prestan entre sí las Administraciones en España.

Por el contrario, están incluidas las cesiones temporales de las obras de arte, en la modalidad de préstamo o de depósito, para su exposición en museos, bibliotecas o archivos de titularidad estatal y competencia exclusiva del Ministerio de Cultura y sus organismos autónomos, previa solicitud de la institución cesionaria y acuerdo positivo por parte del citado Ministerio. Quedan excluidas de esta modalidad de cobertura las cesiones definitivas.

Al indicar literalmente el precepto que se exige su “exhibición pública”, algunos autores entienden que no estarían incluidas en el ámbito de aplicación las cesiones cuya finalidad sea la restauración o la investigación de una obra¹⁰³. En mi opinión esta idea no aporta beneficio alguno, ya que el uso de la garantía del Estado para estos supuestos, en tanto que reduce los costes del traslado de las obras, permitiría el aumento de estudios de investigación o de restauración de las obras de arte, lo cual no haría sino favorecer la protección y cuidado del patrimonio cultural español en su conjunto.

En resumen, el listado de entidades que pueden solicitar la garantía del Estado son (Disposición Adicional 9 de la Ley 16/1985 PHE):

- Museos, Bibliotecas o archivos de titularidad estatal competencia del Ministerio de Cultura y sus organismos públicos adscritos.
- Salas de Exposición de Patrimonio Nacional.
- Sedes de la Fundación Thyssen-Bornemisza.

¹⁰² CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 4, núm. 1, 2012, p. 43: “La doctrina emplea el término “autoseguro” o “garantía pública implícita” para dar a entender que no se recurre al mecanismo del seguro, sino que el Estado asume los riesgos”.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 44.

- Exposiciones en instituciones dependientes de la Administración General del Estado organizadas por: la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

d') Formalización del acuerdo.

Del trámite de solicitud ante el Estado español se encarga la entidad organizadora de la exposición temporal¹⁰⁴. Se tramita ante la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, y en la solicitud deberán constar los siguientes datos¹⁰⁵ (Art. 2 R.D 1680/1991):

- a) Duración de la exposición y lugar de la misma.
- b) Descripción de las obras, justificando su relevante interés artístico, cultural, científico y técnico.
- c) Valor de cada una de las obras declarado por el cedente y aceptado por el Director de la Institución que formula la solicitud. En el caso de que intervengan tasadores o peritos, se adjuntará copia de la valoración efectuada por éstos.
- d) Procedimientos previstos para realizar los informes sobre el estado de conservación de las obras antes de su entrega a la institución cesionaria y en el momento de su devolución al cedente.
- e) Medidas de conservación y seguridad en el embalaje, transporte y durante la exhibición de las obras, con mención expresa del valor máximo de las obras que se trasladarán en un solo transporte.
- f) Seguros contratados, o que se proyecte contratar, para atender las cantidades no cubiertas por la garantía.

En el escrito debe hacerse constar la conformidad del cedente o prestador de la obra sobre los extremos contenidos en la solicitud, así como el sometimiento expreso al Real Decreto 1680/1991, de 15 de noviembre y demás normas reguladoras de la Garantía del Estado para obras de interés cultural.

¹⁰⁴ CELIA M. CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 4, núm. 1, 2012, p. 46.

¹⁰⁵ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 83 y 84.

Deberá solicitarse con una antelación mínima de tres meses antes de iniciarse el embalaje y traslado de objetos a la sala de exposición (Art. 2 R.D. 1680/1991).

La concesión de la Garantía del Estado se realiza a través de una Orden Ministerial que se publica en el Boletín Oficial del Estado, con la indicación de todas las obras acogidas a esta garantía y sus valoraciones. Antes de la recogida de las obras, el prestador recibirá una comunicación escrita de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes por la que le informará de dicha publicación¹⁰⁶ (Art. 3 RD 1680/1991).

e') Cobertura e indemnización

Los riesgos señalados por la doctrina como aquellos que pueden afectar con mayor asiduidad a las obras de arte son¹⁰⁷:

- la destrucción,
- el robo
- daños provocados
- factores climáticos
- Envejecimiento, desgaste, deterioro, desintegración, parásitos.
- Daños provocados por una manipulación inadecuada.

A la hora de determinar la cuantía de las indemnizaciones, la Disposición Adicional Novena de la Ley PHE distingue entre¹⁰⁸:

- a) En caso de *pérdida, sustracción o destrucción*: el cedente recibirá una cantidad igual al valor declarado en la solicitud de Garantía del Estado.
- b) En caso de *daño de la obra*: la indemnización se compondrá del coste de la restauración y de una cantidad igual a la depreciación en el valor de mercado de la obra después de la restauración. El coste de la “restauración” y “depreciación” lo determinarán en primer lugar las partes (cedente y Ministerio de Cultura) de común acuerdo y en su defecto un perito aceptado por ambos.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰⁷ CELIA M. CAAMIÑA DOMINGUEZ, “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional*, vol. 4, núm. 1, 2012, p. 47.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 47.

El importe máximo que puede ser satisfecho como indemnización es el valor de la obra declarado en la solicitud y reconocimiento en la Orden de otorgamiento¹⁰⁹.

f) Exclusiones

La Garantía del Estado no cubre la destrucción, pérdida, sustracción o daño de las obras debidos a¹¹⁰ (Art. 5 R.D 1680/1991):

- Vicio propio o cualidad intrínseca del bien objeto de garantía.
- El simple transcurso del tiempo.
- La acción u omisión deliberada del cedente de la obra, sus empleados o agentes.
- Incautación, retención, embargo de la obra o medida similar instada por un tercero y acordada por el órgano competente.
- Explosión nuclear.

Todo aquello no recogido en las exclusiones anteriores queda implícitamente cubierto por Garantía del Estado (los daños por actos terroristas sí se incluyen).

El RD 1680/1991 indica también una serie de cantidades de las indemnizaciones que no se encuentran cubiertas por la Garantía, para las obras integrantes de una misma institución.

Se trata de un sistema combinado de seguro: la cobertura de una cantidad inicial hasta un determinado límite (franquicia), que es contratada por la institución organizadora con una compañía aseguradora privada; por encima de ese límite, es el Estado quien asume la responsabilidad indemnizatoria¹¹¹. Los límites de la franquicia aparecen recogidos en el Real Decreto 1680/1991, art. 6.2¹¹².

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 49.

¹¹⁰ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/garantia-del-estado/exclusiones.html>
[Consulta: 10/7/2014]

¹¹¹ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/garantia-del-estado/funcionamiento.html> [Consulta: 10/7/2014]

¹¹² *Ibidem*

C) EL TRANSPORTE

El traslado de bienes culturales implica aceptar una serie de riesgos para su integridad que obligan a extremar las medidas de protección y seguridad durante su manipulación y tránsito¹¹³. Este es el motivo por el cual el transporte de obras de arte está cada vez más especializado.

Al transporte en sí se le añade el trabajo de embalaje en el punto de origen de las obras y desembalaje en el de destino, pasando por la tarea de garantizar unas condiciones ambientales idóneas durante el trayecto. Es por ello que la práctica habitual del sector es la de contratar una empresa experta en este tipo de transporte, para que efectúe todas las actividades mencionadas¹¹⁴.

Asimismo es responsabilidad del organizador de la exposición la de controlar todo el proceso de manipulación de las obras. Su seguimiento es clave para evitar cualquier contratiempo en la recogida de los bienes en los lugares de origen, su traslado y entrega en el destino¹¹⁵.

Detrás del traslado de obras de arte hay una compleja estructura que comienza con la recepción del listado de bienes solicitada por el organizador, a los distintos prestadores, para esa exposición. En esta relación que recibe la empresa transportista, se incluirán “el nombre del autor, el título de la obra, el año en el que fue hecha, la técnica empleada por el artista, las dimensiones de la obra, su valoración y el nombre del prestador”¹¹⁶. Para cada objeto a transportar se elabora un Pliego de Condiciones técnicas donde se incluyen “las características del tipo de embalaje, cajas, tipo de transporte, y cantidad de gente que se solicita para el desembalaje y manipulación de las obras en el montaje de la exposición, así como para el desmontaje y devolución de la obra a su origen”¹¹⁷. Es también interesante que el transportista obtenga la copia del contrato de préstamo. Cuanta más información se maneje que ayude a gestionar el envío, tanto mejor.

¹¹³ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 86.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 86.

¹¹⁶ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *Revista de Museología*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 36.

¹¹⁷ PILAR BARRACA RAMOS, “Exposiciones temporales y gestión del Patrimonio”, *Revista de Museología*, nº 38, 2007, p. 130.

Se pueden distinguir diversas fases en la actividad del transportista de obras de arte: Contacto con el prestador, documentación (licencia de exportación y Orden Ministerial), embalaje, transporte, escolta, agente de aduanas y coordinación con el receptor o el agente en el punto de destino.

a) Contacto con el prestador:

La finalidad de este primer contacto del transportista con el prestador es la de cotejar los datos contenidos en la relación indicada. Lo más conveniente es concertar una visita con el fin de confirmar fundamentalmente tres cuestiones: las dimensiones exteriores de la obra con marco (en caso de que se trate de una obra con marco), las dificultades de acceso al lugar donde se encuentra y las necesidades particulares del prestador (en cuanto a horarios particulares o momento del día en que se desea que se retire la obra)¹¹⁸.

Este contacto permitirá en obtener los datos necesarios para fabricar el embalaje con el que proteger la obra durante su transporte.

b) Embalaje

Las características de cada embalaje dependerán del tipo de objeto, material, fragilidad, medidas, peso y estado de conservación, así como del tipo de transporte que se utilice: terrestre, aéreo o marítimo, la distancia del recorrido y el tipo de exposición. Para la construcción de los embalajes, se tendrán en cuenta los siguientes criterios:¹¹⁹

- Se utilizarán cajas metálicas o de madera resistente (no de tablero aglomerado) tratadas con ignífugas y antiparasitarios.
- Se construirán con material que amortigüe golpes y vibraciones.
- Llevarán tacos o listones externos para aislarlas del suelo y evitar su arrastre, así como asas metálicas para su manipulación.

¹¹⁸ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *Revista de Museología*, nº 6, p. 36, Edit. AEM, Madrid, 1995.

¹¹⁹ F. SÁEZ LARA (res.), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 86.

- El sistema de cierre será con tornillos a presión, o mediante anclajes.
- Todos los embalajes dispondrán de aislantes térmicos para mantener los parámetros adecuados de temperatura y humedad relativa del objeto.
- Los materiales empleados en los embalajes serán químicamente estables y neutros y los que se utilicen en contacto directo con la obra no podrán ser abrasivos. Además serán resistentes a la rotura.
- Podrán ser embalajes individuales o compartidos dependiendo de la fragilidad y tamaño de los objetos. Si se trata de un embalaje compartido, deberá estar compartimentado para individualizar e inmovilizar cada uno de los objetos.
- Se señalará con flechas de posición vertical, en lugar visible, para su almacenamiento y transporte.

En caso de necesidad se pueden construir embalajes con materiales ignífugos, impermeabilizar las cajas con cierres herméticos empleando neopreno en las juntas, etc.¹²⁰.

Durante el transporte podrán incrementarse las medidas de seguridad mediante candados o precintos de seguridad para evitar su apertura durante el traslado, teniendo en cuenta que nunca se señalará el contenido en el exterior y sólo se identificarán las cajas a través de números que serán referenciados en los listados de transporte¹²¹.

c) Tipos de transporte:

Adentrándonos ya de lleno en la logística del transporte, se puede decir que una obra de arte puede viajar hacia el lugar de la exposición por diferentes medios. Los más comunes son el terrestre y el aéreo y, en menor medida, el marítimo¹²². La decisión sobre la modalidad más adecuada corresponde al transportista.

¹²⁰ F. SÁEZ LARA (res.), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 86.

¹²¹ *Ibidem*, p. 87.

¹²² *Ibidem*, p. 87.

Todos ellos comportan riesgos particulares (además de los generales), como son las vibraciones cuando se viaja por carretera, los cambios de presión cuando se vuela y la humedad si el transporte se realiza por mar¹²³.

Cuando el traslado es a algún país dentro de Europa, lo más habitual es que se viaje por carretera. Así se disminuyen los riesgos de daños en la mercancía, ya que no suele haber cambios bruscos de temperatura (se viaja en camiones refrigerados con la temperatura estable) y la obra solo se manipula en la carga y la descarga¹²⁴. Además, se admiten objetos de gran tamaño, flexibilidad horaria, control de la conservación preventiva y seguridad. Y normalmente será el personal que ha recogido la obra en el lugar de origen, quien la entregue en su destino¹²⁵.

Las empresas especializadas cuentan con camiones equipados con aislamiento térmico, suspensión neumática, trampillas elevadoras y en ocasiones hasta carrocería blindada¹²⁶. También cuentan con sistemas de detección y extinción de incendios, medición y regulación de temperatura y humedad y alarma contra intrusos¹²⁷. Son obligatorios dos conductores por vehículo.

Cuando se opta por el transporte por avión, lo normal es que se elija un avión que viaje directamente a su destino, sin escalas. Solo en ocasiones, cuando el tamaño del avión o el de la bodega aconsejan el uso de un avión de mayor capacidad, se puede optar por una ruta con escala¹²⁸.

Cuando las obras viajen en el interior de la bodega del avión deberá tenerse en cuenta las siguientes premisas¹²⁹:

- Lo harán en el interior de contenedores.
- Si esto no es viable, lo harán debidamente paletizadas.
- Siempre en la posición indicada en el exterior del embalaje.

¹²³ *Ibidem*, p. 87.

¹²⁴ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, "Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación", *Revista de Museología*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 36.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹²⁶ F. SÁEZ LARA (res), "Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación", Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 87.

¹²⁷ *Ibidem* p. 87.

¹²⁸ *Ibidem*, p.88.

¹²⁹ *Ibidem*, p.88.

- Siempre en cámaras presurizadas.

A veces será necesaria la contratación de un agente cualificado en el destino de la ruta. Allí se encargará de controlar la llegada, “formalizar el control aduanero si se trata de un destino dentro de la CEE o tramitar el despacho de aduanas oportuno en el caso de obras no comunitarias”, recibir la obra y entregarla en el lugar donde se vaya a exponer¹³⁰.

Si hay escalas, será necesario un agente en ese punto para vigilar el tránsito y la descarga y carga en los aviones¹³¹.

Tanto un transporte como otro, aconsejan en ocasiones, por indicación del prestador y/o del organizador, la presencia e intervención del “**correo**” que supervise las manipulaciones. Su función es la de acompañar, salvaguardar y supervisar la manipulación de la obra¹³².

El transportista deberá tener presente dicha intervención a la hora de hacerle espacio para que viaje en el mismo vehículo en que se transporta la obra o proporcionarle un coche piloto, o reservar los billetes de avión¹³³. En ocasiones será necesario reservar hoteles durante la ruta o en destino, y adelantar las dietas a él asignadas. En definitiva tenerle presente en la preparación del viaje¹³⁴.

En el caso del viaje en avión, cuando así lo desee el prestador y siempre que las dimensiones de la obra lo permitan, será posible que la obra viaje en la cabina de pasajeros junto al “correo”.

¹³⁰ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *“Revista de Museología”*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 37.

¹³¹ *Ibidem*. p. 37.

¹³² *Ibidem*. p. 37.

¹³³ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *“Revista de Museología”*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 37.

¹³⁴ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *“Revista de Museología”*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 37.

Es norma consensuada entre instituciones museísticas que la duración del desplazamiento será de 2 días y 1 noche para viajes en España; 4 días y 3 noches para viajes en Europa; y 6 días y 5 noches, en viajes intercontinentales¹³⁵.

Respecto del transporte marítimo, ya se ha indicado que es el menos utilizado, entre otras cuestiones porque alarga excesivamente el tiempo de tránsito de los bienes. No obstante, cuando se decida por este medio, deberán construirse los embalajes adecuados para evitar la humedad¹³⁶.

d) Escolta

En ocasiones, y cuando los objetos transportados superan determinadas valoraciones, algunos prestadores podrán exigir la presencia de escolta durante su transporte como medida de seguridad complementaria. La escolta puede ser oficial o privada, dependiendo si el organizador de la muestra es un organismo público o privado, y podrá ser en territorio nacional o internacional. La gestión de la misma y la asunción del gasto se realizarán por el organizador de la exposición¹³⁷.

Dicha petición debe ser presentada con un periodo de antelación de un mínimo de 4 días dentro de la misma ciudad o provincia, 6 días si es un traslado interprovincial y 10 días para países extranjeros.

e) Documentación

Solicitud de exportación temporal.

Como ya se ha explicado en apartados anteriores, para el traslado de una obra de arte es necesario solicitar el permiso de exportación temporal al Ministerio de Cultura (Art. 45

¹³⁵ F. SÁEZ LARA (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, p. 89.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 88.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 89.

R.D. 111/1986 de 10 de enero, de desarrollo parcial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español)¹³⁸.

- La exportación de la obra de un autor vivo debe estar respaldada por este permiso.
- Tanto en el caso de autores vivos como fallecidos debe cumplimentarse un **formulario** en el que “se especifican los datos del solicitante, la descripción técnica del objeto (materia, procedimiento y dimensiones), época, escuela o autor, descripción bibliográfica, valoración, finalidad, duración de la exportación temporal y lugar donde se envía. Además el formulario se acompañará de dos fotografías de la obra de 8 x 12 cms., en color” (Art. 46.2 R.D 111/1986)¹³⁹.
- Si la obra tiene cien o más años de antigüedad o está incluida en el Inventario General o tiene incoado un expediente para su inclusión, el Ministerio de Cultura someterá el Permiso a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español (Art. 45.2 R.D. 111/1986).
- Si la obra tiene una autoría inferior a cien años, pero su autor está fallecido, el Ministerio determinará si el Permiso debe presentarse a la Junta.

Si el prestador de la obra es un Museo o Institución deberá adjuntarse al impreso de la solicitud de exportación un **informe** dirigido a la Junta detallando el estado de conservación de la obra (Art. 52.3 R.D. 111/1986).

A la Junta le corresponde dictaminar las solicitudes de permiso de exportación (Art. 47.3 y 53 R.D. 111/1986).

El plazo para la obtención del permiso de exportación puede ser corto en el caso de un autor vivo. Pero si se trata de un autor ya fallecido, como la solicitud se somete a la decisión de la Junta de Calificación, su concesión no se otorgará hasta que esta se reúna.

Orden Ministerial.

Las obras de arte propiedad del Estado destinadas a exposiciones dentro de España o en el extranjero, deben contar con este documento para ser trasladadas (Art. 6, Real

¹³⁸ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *“Revista de Museología”*, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 37.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 37.

Decreto 620/1987, de 10 de abril de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de titularidad estatal y del Sistema Español de Museos)¹⁴⁰.

Licencia de exportación

Es el documento necesario para la salida de todas las obras de arte que se dirijan a países no comunitarios (Art. 1, Reglamento (CE) N° 116/2009 del Consejo, de 18 de diciembre de 2008, relativo a la exportación de bienes culturales). Su concesión la otorga el Ministerio de Economía y Hacienda¹⁴¹.

La tramitación tarda aproximadamente una semana.

f) Agente de Aduanas

La documentación indicada se entregará al agente de aduanas (Art. 4 Reglamento (CE) N° 116/2009 del Consejo)¹⁴². Este trámite puede durar poco tiempo, aunque a veces por razón de la obra, su importancia histórica, etc., pueda demorarse algo más.

Cuando la obra viaja a un país miembro de la Unión Europea, ya no se dice que se realice el “despacho de aduanas” sino que la obra se somete a un “control aduanero”. Si se traslada a cualquier otra parte del mundo, sí que será necesario el “despacho de aduanas”.

Una vez finalizado el trámite aduanero, el despachante entrega la documentación sellada al transportista para que pueda seguir el trayecto.

A su salida de España, si la obra se dirige a un país comunitario y se viaja por carretera, irá directamente al Receptor. Pero si viaja en avión, la obra será recibida por un agente especializado. No habrá más gestiones aduaneras.

Si la obra se traslada a un país no comunitario deberá someterse a un nuevo despacho en la aduana de destino.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴¹ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, *“Revista de Museología”*, n° 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 38.

¹⁴² *Ibidem*, p. 38.

g) Coordinación con el receptor o el agente en el punto de destino.

Tanto en los transportes por carretera como en los aéreos la comunicación entre el transportista y el receptor es constante (a través de conversaciones telefónicas, fax o envío de documentación por Courier). El receptor o agente será conocedor de la fecha y hora de llegada de la obra. Lo que le permitirá hacer los arreglos que sean necesarios para recibirla¹⁴³.

La documentación que se remite al receptor o agente en el transporte de una obra por carretera es:

- Copia del C.M.R. (Carta de Porte Internacional)
- Factura pro forma
- Packing-list (lista de contenido), si se trata del embarque de varias obras)
- Copia del Permiso de Exportación (sólo para obra comunitaria).
- Copia del D.U.A sellado por la Aduana de salida.

Para los embarques aéreos, habrá de sustituir el C.M.R. por una copia del Conocimiento Aéreo.

Una vez examinadas las características del de obras de arte, procede realizar las pertinentes conclusiones sobre la elaboración de las exposiciones temporales.

¹⁴³ MARISOL HIGUERUELA EXTREMERA, “Exposiciones Temporales, gestión del transporte y documentación”, “*Revista de Museología*”, nº 6, Edit. AEM, Madrid, 1995, p. 38.

4. CONCLUSIONES

PRIMERA: En España la protección del Patrimonio Histórico está bien afianzada con los diferentes instrumentos jurídicos de control de los bienes culturales, enumerados a lo largo del presente trabajo, en los que se refleja la vocación proteccionista de nuestros legisladores.

SEGUNDA: La diversidad cultural es patrimonio común de la humanidad. Por ello la Convención sobre la Protección y Promoción de las expresiones culturales de 2005, establece que las personas deberán tener acceso a las expresiones culturales de su territorio y de las de los demás países del mundo.

Así pues, partiendo de la idea de que el patrimonio histórico común europeo es un vehículo de comunicación y entendimiento clave entre los pueblos y con la finalidad de favorecer una identidad común europea, las instituciones europeas establecieron el programa Cultura 2007 (2007-2013), fijando como objetivos el de promover la movilidad transnacional de las personas que trabajan en el sector cultural, fomentar la circulación transnacional de obras artísticas y favorecer el diálogo intercultural.

Todas estas iniciativas han dado los frutos esperados, toda vez que en la última década las exposiciones temporales se han convertido, sin duda, en uno de los medios más potentes para la difusión del patrimonio histórico y por tanto de la diversidad cultural.

TERCERA: A lo largo de esta exposición se han detallado las claves para la organización de una exposición temporal y se ha puesto de manifiesto la dificultad de su preparación, a la vista de la gran cantidad de circunstancias a tener en cuenta, desde la gestión del préstamo hasta la elección del seguro y el transporte adecuado.

Por ello, y debido al incremento en la organización de exposiciones temporales en los últimos años, desde Europa se impulsado la necesidad de definir ciertos criterios de actuación uniforme entre las distintas instituciones artísticas implicadas. Todo ello con el fin de establecer una línea de trabajo común que facilite la labor del movimiento de bienes culturales y agilice los trámites necesarios, permitiendo una comunicación fluida entre instituciones.

Al respecto, ya se ha mencionado la conveniencia de la utilización de la Garantía del Estado, mecanismo que contribuye a minimizar el coste de los seguros necesarios. Además sería aconsejable la aceptación de las garantías de otros países cuando bienes pertenecientes al Patrimonio Histórico Español participen en exposiciones fuera de nuestras fronteras. Como también se ha indicado en la exposición de este trabajo, existen además otros mecanismos que pueden contribuir a la disminución de los costes del seguro y cuya utilización sería interesante valorar.

Por otro lado, la documentación necesaria para concretar el préstamo es otro de los puntos sobre los que sería conveniente establecer protocolos comunes.

Por tanto, establecer que tanto a nivel nacional como europeo se empleen los mismos documentos es clave para agilizar los trámites. De hecho, en opinión de parte de la doctrina, desde la incorporación de España en la Unión Europea se han simplificado dichos trámites para el traslado de bienes con finalidad temporal.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados, en mi opinión todas estas directrices siguen siendo una utopía difícilmente alcanzable a día de hoy, dada la profusión de normativa relativa al tráfico de bienes existente en cada país miembro de la Unión Europea. No obstante, observadas como declaraciones de intenciones (plasmadas en documentos como “*Lending to Europe*”¹⁴⁴), son una importante fuente de inspiración, en la medida en que dirigen la mirada hacia esa pretendida línea de trabajo común.

CUARTA: No obstante los principios deontológicos enumerados en el apartado de “Exposiciones Temporales” de este trabajo, en concreto los relativos a que la exposición deberá hacerse en salas idóneas para los objetos que se exponen y que estos se exhibirán en condiciones óptimas para su preservación y conservación, opina parte de la doctrina que los museos son cada vez más conscientes de que no todas estas muestras presentan dichas condiciones para proceder al préstamo.

¹⁴⁴ “*Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums*”, (a report produced by an independent group of experts, set up by Council resolution 13839, april 2005), Rotterdam 2005, p. 50; en: http://www.museumcollectionsonthefly.nl/references/Lending_to_Europe.pdf [Consulta: 10/7/2014]

Es probable, por tanto, que la gestión de las exposiciones temporales en España y fuera de España no haya llegado todavía a un nivel apropiado. Y también que la cesión de bienes se realice, sin que en ocasiones se tenga en cuenta la garantía de estas medidas mínimas de seguridad que debieran ser exigidas.

En mi opinión, esta fuerte inclinación por la organización constante de exposiciones temporales, no debería estar en ningún caso reñida con las medidas de control necesarias que garanticen la preservación del patrimonio histórico.

QUINTA: Por otro lado, en opinión de algunos autores determinados bienes salen continuamente de ciertos museos en España, siendo solicitado su préstamo casi de forma automática. Así pues, sería conveniente reflexionar también sobre el hecho de que las instituciones artísticas deberían apostar por obras de arte que puedan tener el mismo o mayor interés que las más comúnmente solicitadas y a las que no se presta la atención merecida.

SEXTA: A pesar de la publicación de “*Lending to Europe*” y de “*Nemo*”, no existe en España una guía que facilite la información completa relativa a la preparación y organización de exposiciones temporales. La información está dispersa y en ocasiones el contenido se encuentra exclusivamente en artículos de opinión en revistas especializadas o en otras de contenido cultural sin vocación investigadora.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO IBAÑEZ, MARIA DEL ROSARIO, “El Patrimonio Histórico. Destino Público y Valor Cultural”, Civitas-Universidad de Oviedo, Madrid, 1992.
- BARRACA DE RAMOS, PILAR (comp.), “Estableciendo una garantía del Estado (resumen del seminario), RdM. Revista de Museología, 2008, núm. 42, pp. 124-126.
- BARRACA DE RAMOS, PILAR, “Exposiciones temporales y gestión de Patrimonio”, *RdM. Revista de Museología*, núm. 38, 2007, pp. 123-133.
- BENNASAR CABRERA, ISABEL, “El seguro de la obra de arte”, *Mus-A. Revista de museos de Andalucía*, núm. 11, 2009, pp. 85-89, en

http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_11.pdf

[Consulta: 10/7/2014]

- BUENO, CARMEN, “Exposiciones temporales: afinidades y peculiaridades, *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, núm. 2, 2003, pp. 93-98, en http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/PORTAL_musa_n2.pdf [Consulta: 10/7/2014]
- BURGOS BARRANTES, BENITO, “La garantía del Estado: marco teórico y jurídico”, en *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 2006, núm. 2, pp. 62-73, en http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev02/Rev02_Benito_Burgos.pdf [Consulta: 10/7/2014]
- CAAMIÑA DOMÍNGUEZ, CELIA M., “La Garantía del Estado”, *Cuadernos de Derecho Transnacional.CDT*, vol. 4, núm. 1, 2012, pp. 37-51.
- Código de Deontología Profesional ICOM. Recomendaciones sobre Movilidad de las colecciones de los Museos Europeos. Informe elaborado sobre un grupo independiente de expertos del Consejo de la Unión Europea, 2005.
- DE PRADA LÓPEZ, MARÍA, “Incrementando la movilidad de las colecciones”, *RdM. Revista de Museología*, 2008, pp. 114-119.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, JAVIER, “Estudios sobre el derecho del Patrimonio Histórico”, Fundación Registral, Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España, 2008.
- Gobierno de España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://www.mecd.gob.es> [Consulta: 10/7/2014]
- HIGUERUELA, MARISOL, “Exposiciones temporales: gestión del transporte y documentación”, *RdM. Revista de Museología*, núm. 6, 1995, pp. 36-41.
- LAFUENTE BATANERO, LUIS, “Patrimonio Cultural de los Museos. La colección del museo”, en “Administración y Dirección de los Museos: Aspectos Jurídicos”, de Lluís Peñuelas y Reixach (Ed.), Fundación Gala-Salvador Dalí, Ed. Marcial Pons, 2008, Paz Cabello Carro, “Legislación del patrimonio histórico español para museólogos”.
- *Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums*. (A report produced by an independent group of experts, set up by Council resolution 13839/04, april 2005), Rotterdam, 2005,

http://www.museumcollectionsonthemove.nl/references/Lending_to_Europe.pdf

[Consulta: 10/7/2014]

- LIPOVETSKY, GILLES Y SERROY, JEAN, “La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada”, Anagrama, 2010.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN, “Centro y periferia en la Modernidad, Postmodernidad y la época de la Globalización”, Seminario Atlántico de Pensamiento: Centro y periferia en tiempos de aceleración, Las Palmas de Gran Canaria, Vicepresidencia del Gobierno, 2006.
- MUSITELLI, JEAN, “La Convención sobre la Diversidad Cultural: anatomía de un éxito diplomático”, <http://www.diplomatie.gouv.fr/es/IMG/pdf/0701-MUSITELLI-ES.pdf> [Consulta: 10/7/2014]
- SÁEZ LARA, F. (res), “Exposiciones Temporales: organización, gestión y coordinación”, Subdirección General de Promoción de Bellas Artes, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006, en <http://www.calameo.com/read/000075335586d490a82c6> [Consulta: 10/7/2014]
- VACAS FERNÁNDEZ, FÉLIX, “La cuestión del retorno de los bienes culturales a sus estados de origen: la posición española”, “Cultura y Comercio en la Comunidad Internacional”, Dir. Carlos Fernández Liesa y Jesús Prieto de Pedro, Ed. Escuela Diplomática.