

La polarización del campo cultural y su apropiación del espacio urbano. El caso de la ciudad de Valencia

Juan Pecourt
Pau Díaz-Solano

Universitat de València. Departament de Sociologia i Antropologia Social

0000-0001-6218-6398; juan.pecourt@uv.es

0000-0003-3018-8430; pau.diaz@uv.es



© de los autores

Recepción: 03-08-2023

Aceptación: 01-08-2025

Publicación anticipada: 21-11-2025

Publicación: 20-01-2026

Cita recomendada: PECOURT, Juan y DÍAZ-SOLANO, Pau (2026). «La polarización del campo cultural y su apropiación del espacio urbano: El caso de la ciudad de Valencia». *Papers*, 111(1), e3269. <<https://doi.org/10.5565/rev/papers.3269>>

Resumen

El concepto de campo, desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, ha demostrado ser una herramienta fructífera para el análisis del mundo cultural. Sin embargo, se ha prestado escasa atención a la inscripción de los campos culturales en el espacio urbano y a cómo las jerarquías culturales se naturalizan en la ciudad. Para abordar este déficit, en el presente trabajo se analiza la genealogía del campo cultural en la ciudad de Valencia, identificando los actores y las relaciones más relevantes, así como su apropiación diferenciada del espacio urbano. De este modo, se identifica una primera etapa de construcción y estabilización del campo cultural (hasta la década de 1960), una segunda etapa de crisis y reforma (de la década de 1970 a la de 1980) y una tercera etapa de polarización y división en dos submundos claramente diferenciados (a partir del nuevo milenio). La apropiación de la ciudad variará según el momento histórico.

Palabras clave: campo cultural; espacio urbano; polarización cultural; institución cultural; autonomía cultural

Abstract. *The polarization of the cultural field and its appropriation of urban space: The case of the city of Valencia*

The concept of the field developed by French sociologist Pierre Bourdieu has proved to be a useful tool for analysing the cultural world. However, little attention has been paid to the development of cultural fields in the urban space, and how cultural hierarchies take root in the city. To address this deficit, this paper analyses the genealogy of the cultural field in the city of Valencia, identifying the most significant actors and relationships, and their diverse appropriations of the urban space. The paper identifies an initial phase of construction and stabilization of the cultural field (up to the 1960s), a second phase of crisis and reform (from the 1960s to the 1980s) and a third phase of polarization and division into two clearly differentiated subworlds (since the start of the new millennium). Appropriation of the city will vary according to the historical period.

Keywords: cultural field; urban space; cultural polarization; cultural institution; cultural autonomy

Sumario

- | | |
|--|---|
| 1. Introducción | 4. El «efecto Ciudad de las Ciencias»
y la polarización del campo cultural |
| 2. El campo cultural y el espacio urbano | Conclusión |
| 3. Genealogía estructural del campo
cultural valenciano | Referencias bibliográficas |

1. Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la organización del campo cultural de la ciudad de Valencia atendiendo a su inscripción en el espacio urbano. Para ello, pretendemos ir más allá del tradicional análisis de clústeres, basado en el estudio de la aglomeración de industrias culturales en determinados distritos urbanos (Pratt, 2004; Evans, 2009), para identificar las dinámicas divergentes que se establecen en diferentes espacios de la ciudad, relacionados con posiciones simbólicas en el mundo cultural. Más concretamente, mostraremos cómo el análisis del campo de interacción (Bourdieu, 2021) no solamente puede utilizarse para posicionar a los distintos agentes culturales y sus relaciones, sino también su conexión con el espacio urbano.

En términos generales, el mundo cultural valenciano se ha analizado desde diferentes perspectivas. Por una parte, se han realizado estudios económicos de la cultura, centrados en defender la idea de que las artes, la cultura y la creatividad tienen efectos en la resiliencia urbana (Boix y Soler, 2015). Estos estudios muestran que la construcción de nuevas instituciones culturales y de infraestructuras monumentales supone un beneficio para la economía e impulsa el crecimiento del empleo en el sector cultural. Con todo, a pesar de sus beneficios económicos, este modelo puede mostrar deficiencias en tiempos de recesión (Boix et al., 2016).

Por otra parte, encontramos los estudios que se centran en el ambiguo proceso de democratización cultural producidos por las nuevas instituciones

culturales (Rius-Ulldemolins et al., 2015; 2017). Dichos estudios muestran que el objetivo principal era posicionar a Valencia en el mapa mundial (Rius-Ulldemolins et al., 2021) y generar una hegemonía política derivada del poder performativo de las grandes infraestructuras culturales (Rius-Ulldemolins y Díaz Solano, 2022). Esta visión de la política cultural generó elefantes blancos, es decir, edificios sobredimensionados, costosos e ineficientes (Linheira et al., 2018; Rius-Ulldemolins et al., 2017), sin usos culturales claros.

Finalmente, existen otros estudios con un carácter más crítico sobre el impacto de las políticas culturales en la ciudad de Valencia, muchas veces orientados desde la antropología (Cucó i Giner, 2013). Esta perspectiva se ha centrado fundamentalmente en criticar la dotación masiva de fondos públicos al capital privado, sin tener en cuenta la sostenibilidad económica y social (Cucó i Giner, 2013; Boira, 2012; Gaja, 2002). Esta falta de sostenibilidad generó un aumento de la deuda pública, así como la despreocupación por los servicios culturales vecinales (Boira, 2012; Castillo, 2013; Tudela, 2014; Miralles, 1997; Torres y García, 2014). Así pues, la estructura urbana de la ciudad genera *zonificaciones monofuncionales* que imponen lógicas urbanas jerárquicas (Ascher, 2005).

Podría decirse que gran parte de los trabajos existentes son sectoriales (es decir, se centran en ámbitos o instituciones culturales específicas) o, si abordan el mundo de la cultura en su conjunto, lo abordan sin considerar la lógica específica del mundo cultural, aludiendo sobre todo a factores externos, como el impacto económico o el intrusismo político. Consideramos que el mundo cultural funciona como un espacio social que cuenta con una cierta autonomía —tiene unas propiedades, una genealogía y una dinámica propias que no pueden equipararse, de forma automática, con las existentes en otras esferas sociales—. En este artículo, más allá del análisis de clústeres, rastreamos la formación de un espacio específicamente cultural en la ciudad de Valencia, del siglo XIX al siglo XXI, teniendo en cuenta sus tensiones internas, pero también las fuerzas externas (especialmente políticas y económicas) que han condicionado su desarrollo.

Más concretamente, analizaremos las relaciones (de cooperación o competencia) que se establecen entre las instituciones valencianas y cómo estas tensiones configuran el mundo artístico y literario en un determinado momento histórico, con su plasmación en el espacio urbano. Creemos que la perspectiva del sociólogo Pierre Bourdieu es muy relevante, porque permite identificar las relaciones (algunas muy visibles y otras más opacas) que condicionan las dinámicas de los distintos universos culturales. El autor francés afirma que «lo real es lo relacional» (Bourdieu y Wacquant, 1992), y nosotros partimos de esta máxima para plantear los criterios básicos que guiarán nuestro análisis, siguiendo los estudios del propio Bourdieu (1997), así como Charle (1990), Sapiro (2014) y Vázquez-García (2009). Asumir esta mirada hace emerger realidades y procesos que, sin ella, quedarían ocultos bajo el manto de un individualismo metodológico más o menos sofisticado. Aunque el texto se presenta como un estudio de caso de las instituciones culturales valencianas, la pretensión es elaborar un marco analítico, basado en la identificación de

polos culturales antagónicos, que sirva de modelo para analizar la relación entre el campo cultural y la ciudad, atendiendo sobre todo a la constitución de relaciones espaciales y simbólicas de carácter jerárquico.

2. El campo cultural y el espacio urbano

El campo cultural es un espacio de relaciones sociales en el que podemos identificar determinadas pautas de cooperación y acuerdo (los actores tienden a generar proyectos colectivos), pero también de rivalidad y competencia (los miembros del campo compiten para obtener o monopolizar los beneficios materiales o simbólicos que estos espacios proporcionan) (Bourdieu y Wacquant, 1992; Bourdieu, 2021; Hilgers y Mangez, 2015). Los actores (artistas individuales, colectivos artísticos, instituciones culturales, etc.) se lanzan a la competencia mutua, porque buscan acumular un recurso escaso y que no todo el mundo puede poseer en la misma medida. El resultado de estas luchas generará una lógica de ganadores y perdedores, y estructurará jerárquicamente el campo. En el ámbito cultural, el recurso básico que fomenta la competencia de los participantes es el prestigio o el reconocimiento, aunque también tienen un papel importante los recursos no culturales, como el capital económico o la autoridad política (Bourdieu, 1993). El grado concreto de infiltración de estos poderes en el universo cultural deberá revelarlo la investigación empírica. La estructura del campo cultural, los recursos sociales que proporciona a los participantes, condiciona en gran medida las trayectorias colectivas (una institución como un museo) o individuales (un artista o una escritora).

a) El campo cultural y las relaciones entre campos

Para entender la dinámica de un campo cultural necesitamos analizar los conflictos internos (la rivalidad entre artistas o instituciones por el prestigio), pero también es fundamental atender a los conflictos externos que estructuran estos espacios, es decir, los conflictos entre el campo cultural y otros campos sociales externos, como el campo económico o el político. Según Bourdieu (2021), los distintos campos sociales tienen diferentes lógicas de funcionamiento, y las estrategias de dominación se basan en el intento de imponer las normas y los valores propios sobre campos que tienen otros distintos. Esta lucha entre campos sociales está jerarquizada, es decir, existen campos dominantes y campos dominados; los dominantes son aquellos que consiguen imponer su lógica de funcionamiento sobre los dominados. Por ejemplo, la comercialización del campo cultural sería una muestra de imposición del dinero sobre la cultura y, en consecuencia, un paradigma de la dominación del campo económico sobre el cultural. Todo campo social, asegura Bourdieu, aspira a gobernarse por sus propios criterios, sin que se inmiscuyan poderes externos.

Por tanto, las luchas entre campos sociales tienen dos vertientes: por un lado, son luchas por la dominación y la supremacía, y, por otro, son luchas por la resistencia y la autonomía. Los campos más poderosos, el económico y

el político, tienden a imponerse (a imponer su lógica y su visión del mundo) sobre los campos más frágiles, entre ellos, los diferentes campos culturales (Pecourt, 2007). La filtración de poderes externos y las luchas que se establecen para mantener las fronteras y los límites del campo tienden a generar estructuras duales en los campos dominados. Bourdieu, por una parte, surge un sector autónomo, gobernado por los principios propios del campo, y con sus instancias particulares de consagración y reconocimiento, y, por otra, un sector heterónomo, dominado por los principios propios de los campos dominantes (Swartz, 1997). En el caso de la dominación del campo económico, este sector estará plenamente inscrito bajo los criterios de la rentabilidad, y en el caso de la dominación del campo político (el Estado), el sector se caracterizará básicamente por la difusión propagandística. En ambos casos se trata de una subordinación estructural que condiciona la organización institucional y las trayectorias individuales.

Un campo cultural autónomo se caracteriza, según el autor francés, por la existencia de un tipo de recurso no económico (Bourdieu, 1995). En otras palabras, el objetivo no es ganar dinero, sino adquirir prestigio y ser reconocido dentro del campo, especialmente por el grupo de iguales. La autonomía de las instancias de consagración, es decir, de las instituciones que otorgan el prestigio y el reconocimiento a los participantes del campo, es un elemento central para valorar la autonomía o la heteronomía del campo cultural. Las instituciones autónomas proporcionarán las formas de prestigio inherente al campo, que equivalen al reconocimiento de los iguales; mientras que las instancias de consagración heterónomas otorgarán formas de prestigio foráneas, ajenas al campo y que se basarán en factores como el índice de ventas (la lógica del *best-seller*) o la sumisión a los principios ideológicos del Estado (la lógica de la propaganda).

b) El campo cultural y el «efecto de lugar»

Los campos son estructuras sociales que también tienen su plasmación en el espacio urbano (Bourdieu, 1999). Esto resulta evidente si estudiamos el papel de las instituciones que conforman un determinado campo social y que tienden a distribuirse en el espacio físico de acuerdo con una lógica subyacente. Los poderes sociales ocupan el espacio urbano y, a diferencia de otros actores sociales, tienden a desarrollar un consumo ostentoso del mismo. Por ello, para comprender las lógicas internas de los diferentes campos, así como la relación entre los distintos campos sociales, es necesario observar su inscripción (y, en cierta medida, su «naturalización») en el ámbito urbano. Los poderes sociales tienden a ocupar los espacios que favorecen su propia escenificación (mediante la identificación de valores patrimoniales, ecológicos, etc.), mientras que huyen de los espacios que potencialmente podrían cuestionar dicha escenificación pública (evidencias de pobreza, degradación urbana, inseguridad, etc.) (Wacquant, 2008; 2023). De esta forma, la situación de los distintos poderes sociales en la ciudad (y la ocupación que realizan del «lugar») puede desvelar las lógicas subyacentes y los intercambios que se producen entre ellos. El espacio

físico no es más que el soporte vacío de las propiedades sociales de los agentes y de las instituciones que se distribuyen en él (Bourdieu, 1977). Los distintos campos sociales, con sus agentes y propiedades, se instalarán en el espacio urbano, de forma relativamente diferenciada. En este sentido, la disposición del espacio urbano puede mostrar las relaciones que se establecen entre campos sociales y también las que existen dentro de los propios campos.

A este respecto, la ciudad de París es paradigmática: a grandes rasgos, la *rive gauche* (Barrio Latino, Boulevard Saint-Germain) constituye el polo cultural, el espacio donde se concentran los poderes culturales más relevantes de la ciudad (editoriales, galerías de arte, etc.), mientras que la *rive droite* es el espacio del poder político y económico, el ámbito de las grandes empresas, las tiendas de lujo y las sedes ministeriales (Rue Rivoli, Campos Elíseos, etc.) (Pinçon, 2008). Más allá de esta oposición básica, pueden observarse otras bifurcaciones del poder en cada uno de los polos (Moulin, 1992). La distribución geográfica es importante para entender la separación y la competencia entre distintos campos sociales, pero también para analizar los «espacios entre campos», es decir, los espacios intermedios definidos por lógicas mestizas, que no son exclusivas de ningún campo social y que permiten la circulación de diferentes poderes (y de sus portadores institucionales o personales) de unos espacios a otros. La ciudad de Valencia también muestra una oposición básica entre el polo económico y el cultural, que debe matizarse y objetivarse en base al análisis de las propiedades y de las dinámicas básicas de estos espacios. Mediante un análisis documental, histórico y comparativo, mostraremos su origen en el siglo XIX, su desarrollo durante el siglo XX y su posterior polarización a principios del siglo XX.

3. Genealogía estructural del campo cultural valenciano

Las estructuras del Estado (y, más concretamente, las instituciones locales del Estado como la Diputación o la Generalitat) tienen un papel fundamental en la emergencia del campo cultural valenciano. En el caso parisino, Bourdieu (1995) analiza la aparición del campo autónomo en el siglo XIX como una escisión del campo comercial. En el caso valenciano apenas existe un espacio desligado del Estado y la cuestión de la autonomía solo puede plantearse en momentos puntuales. El origen se produce por una escisión del mundo religioso, y más adelante se producirán diversas fracturas internas dentro del propio campo cultural, en las que las instituciones estatales tienen siempre un papel central. Estamos más cerca del Estado cultural de Marc Fumaroli (2007) que del campo cultural autónomo de Bourdieu. En las siguientes páginas haremos un breve bosquejo de la aparición, la estabilización y la posterior fractura del campo cultural en la ciudad de Valencia.

a) El momento de construcción y estabilización

El campo cultural de la ciudad de Valencia se origina durante el siglo XIX como consecuencia de la escisión respecto al mundo religioso y también de la uni-

versidad. El origen institucional de este espacio diferenciado se encuentra en la Real Academia de San Carlos, fundada en el año 1768 por el rey Carlos III. Al margen de la universidad, la Academia de San Carlos se dedicará a formar jóvenes artistas, además de comenzar una colección de obras de arte propias. Un siglo más tarde, a raíz de las desamortizaciones de Mendizábal (1836) y Madoz (1854), se expropiaron bienes eclesiásticos de iglesias, monasterios y conventos, lo que permitió un progresivo incremento del patrimonio cultural del Estado. Muchas de las obras de arte expropiadas a la Iglesia, que no cayeron en manos privadas, formarán parte de la colección de la Academia de San Carlos, y más tarde, del Museo de Bellas Artes (1913), instalado en el antiguo Convento del Carmen (Gil, 2000). Tanto la Academia de San Carlos como el Museo de Bellas Artes se convertirán en pilares centrales del campo cultural valenciano a lo largo del siglo xx. En la fundación de San Carlos, y después el Museo de Bellas Artes, vemos la lógica de la diferenciación de esferas sociales descrita por Max Weber (1922) y la transferencia de la sacralidad del mundo religioso al mundo del arte. La sacralidad religiosa y el aura divina se trasfiere del monasterio al museo, del sacerdote al artista. La formación de este espacio institucional se complementa con la aparición de otras iniciativas más efímeras, pero puntualmente importantes, como revistas intelectuales o cenáculos literarios (Sanchis Guarner, 2007).

Durante el siglo xix, las nuevas instituciones del Estado liberal, especialmente las diputaciones provinciales, tienen un papel fundamental en la construcción del campo cultural (Chust, 1995). En sintonía con la actividad de San Carlos, en 1863, la Diputación de Valencia lanzará un programa de becas de formación para pintores en el extranjero, en el que participan artistas como Joaquín Sorolla o Ignacio Pinazo, que dará como resultado nuevos movimientos pictóricos conectados con las corrientes internacionales (Gracia, 1995). Además de las políticas culturales de la Diputación de Valencia, la burguesía también participa en este proceso de construcción de instituciones culturales: mientras la *intelligentsia* valenciana, liderada por Constantí Llombart, inaugura Lo Rat Penat (1878) para promover la cultura valenciana, la burguesía agraria y financiera lanza el Ateneo Mercantil de Valencia (1879), que tendrá un papel cultural muy relevante a lo largo del siglo xx (incluyendo el periodo republicano de la década de 1930, cuando pasa a llamarse Ateneo Popular). Más tarde, gracias al impulso de los propios artistas, surgiría el Círculo de Bellas Artes (1894) (Gil, 2000). Finalmente, otra institución fundamental que se crea a lo largo de estos años fundacionales es el Teatro Principal (1854), que se convierte en la pasarela por donde desfila la burguesía valenciana (Sanchis Guarner, 2007).

Después de unas décadas de creación intensa de nuevas instituciones y agentes del campo cultural, emerge una fase de asentamiento y estabilización. De este modo, fracasado el espíritu revolucionario de la República, el franquismo asienta y reafirma las instituciones existentes. Eso sí, se produce una reversión en el proceso de secularización cultural, y esta vuelve a estar dominada por la lógica eclesiástica y por una burguesía que asume, sin excepciones,

los principios fundacionales de la religión católica, rechazando toda expresión secular (Reig y Picó, 1978). Los pilares fundamentales del campo cultural se adaptan a los principios ideológicos del régimen franquista y las instituciones se reconfiguran cuando es necesario (AA. VV., 2021). El mantenimiento de lo existente, adoptado para las propias finalidades ideológicas, solo se ve alterado por la fundación del Museo Nacional de Cerámica González Martí, dependiente del Estado, y por la fundación de la Institución Alfonso el Magnánimo, lanzada por la Diputación de Valencia.

La disposición espacial del campo cultural en la ciudad de Valencia refleja su homología con los grandes poderes de la ciudad: eclesiásticos, políticos y económicos. Los museos que se fundan a lo largo del siglo xx ocupan edificios históricos que antes eran propiedad de la Iglesia (el Convento del Carmen, en el caso del Museo de Bellas Artes) o de la aristocracia (el Palacio del Marqués de Dos Aguas, en el caso del Museo de Cerámica González Martí). Estas instituciones se encuentran en el centro histórico, relativamente cerca de las sedes del poder político y económico. El Museo de Bellas Artes, aunque no está en el centro histórico, forma parte del conjunto monumental de la ciudad situado al otro lado del río Turia. La imbricación entre el poder político y el poder cultural (estabilizada durante el franquismo) se muestra en el hecho de que la Diputación de Valencia (poder político local) y el centro cultural Alfonso el Magnánimo (poder cultural) compartían sede física en el actual Palacio de la Generalitat (Chust, 1995). El patrimonio histórico queda al servicio del poder político, y el poder cultural asume un claro papel de legitimación política en el ámbito de un Estado cultural autoritario. Bajo el monopolio de instituciones como la Academia de San Carlos, reproducen lo que Josep Vicent Marqués (2000) define como la «trinidad folklórica» valenciana (la cultura de la barra-ca, las fallas y la paella), que difumina los hallazgos vanguardistas de pioneros como el pintor Joaquín Sorolla o el novelista Vicente Blasco Ibáñez.

b) El momento de crisis

La estabilización del campo cultural durante el franquismo empieza a quebrarse a partir de la década de 1960, aunque sea de forma muy débil. Frente a los creadores «establecidos» del campo, que controlan sus resortes institucionales y reciben el reconocimiento social, aparecen los creadores «rebeldes» y marginales (Salcedo, 1974), que empiezan a cuestionar los principios básicos de funcionamiento del campo (sus principales instituciones como la Academia de San Carlos) y su sumisión al Estado franquista y centralizador. En el mundo del arte, un precedente de la rebelión es el Grupo Z (Manolo Gil, Jacinta Gil) que actúa en la década de 1940 y rechaza la pintura academicista de San Carlos para reivindicar nuevos estilos pictóricos. Más adelante, en la década de 1960, surge el grupo Parpalló (con Vicente Aguilera Cerni como teórico) o Estampa Popular (con Tomás Llorens como teórico), que, recurriendo a las nuevas técnicas pictóricas como el *pop art*, se lanzan a la crítica ideológica del régimen. Entre ellos, el futuro Equipo Crónica, Ana Peters o Andreu Alfaro (Gracia, 1995).

En el mundo literario se produce una escisión similar, con la emergencia de una nueva generación de escritores «rebeldes», con una fuerte conciencia nacional, que tratan de enfrentarse a la «ideología franquista» (Picó, 1987) que domina el campo cultural de la época. Entre ellos destaca el escritor Joan Fuster, cuya obra *Nosaltres, els valencians* (1962) supondrá un verdadero terremoto en el panorama social valenciano, incluida la persecución por parte de las fuerzas reaccionarias de la ciudad (Ribera, 2023). Otro autor de referencia, situado en la periferia institucional del campo cultural —de hecho, se ganaba la vida como periodista de *Las Provincias*—, sería el poeta Vicent Andrés Estellés. En todos los casos, se trata de autores rebeldes y marginales, que no participan en el establecimiento cultural franquista (López Aranguren, 1975), pero cuyas posiciones tendrán una gran influencia en la futura sociedad democrática. En el campo literario, la batalla lingüística será un elemento fundamental que separará a los establecidos (que se expresan en castellano) de los rebeldes (que reivindican el valenciano como elemento distintivo de la identidad nacional) (Sirera, 1995).

La transición política y la constitución de las comunidades autónomas supone la aparición de la Generalitat Valenciana como agente fundamental, ensombreciendo el papel dominante de la Diputación de Valencia en el campo cultural valenciano. Bajo la dirección del socialista Ciprià Ciscar (1982-1989), la Generalitat Valenciana desarrolló un conjunto de políticas culturales destinadas a modernizar el sector (Hernández et al., 2014). En este momento se produce una redefinición de las reglas de juego y la democratización de las instituciones culturales (la Institución Alfons el Magnànim se transforma en la Institución Valenciana de Estudios e Investigación [IVEI]), así como la creación de otras nuevas (como el Instituto Valenciano de Arte Moderno [IVAM] en 1989), que tendrá una repercusión importante en la modernización y la internacionalización del campo cultural valenciano, y en cuya fundación tuvieron un papel fundamental antiguos miembros de Estampa Popular, así como el crítico Tomás Llorens (Gracia, 1995). En el caso del IVAM, se observa claramente el reemplazo ideológico y generacional del campo cultural, y como los «rebeldes» de la década de 1960 se convierten en los «establecidos» de la década de 1980. Este proceso de institucionalización de la rebeldía se consolida con la fundación del Consell Valencià de Cultura (1985), dependiente de la Generalitat Valenciana y que fue presidido por intelectuales disidentes del franquismo, como el escritor Juan Gil-Albert o el crítico de arte Vicente Aguilera Cerni.

En las décadas de 1980 y 1990 se producen transformaciones importantes en la estructura social valenciana que ayudan a comprender las nuevas dinámicas del campo cultural. El proceso de democratización y descentralización se complementa con la aparición de una sociedad de consumo que desarrolla una nueva relación con el mundo de la cultura y que tendría una sensibilidad que muchos han calificado de posmoderna o posmaterialista (García-Ferrando y Ariño, 2001). El campo cultural decimonónico, que surge en la década de 1870 y perdura hasta la de 1980, sometido a los principios del Estado cen-

tralista y a los intereses de la burguesía agraria, evoluciona hacia un campo relativamente descentralizado, aunque aún muy dependiente del poder político local. No puede hablarse de revolución, sino más bien de transformación. Los gobiernos democráticos promueven la creación de nuevas instituciones culturales que continúan en cierta medida la lógica establecida del campo cultural, se ubican en sedes monumentales del centro histórico, como el Museo de la Ciudad (1989), situado en el antiguo Palacio del Marqués de Campo, o al borde del río Turia, como el nuevo edificio del Palau de la Música (1987). La democracia supone una reivindicación del patrimonio histórico de la ciudad, que rompe la tendencia a la desvalorización patrimonial que se había producido durante el segundo franquismo y la etapa del desarrollismo (Boira, 2022). Sin embargo, esta evolución no rompe la cercanía física con el poder político y económico (situados en la plaza del Ayuntamiento y la plaza de la Virgen), ni una concepción restringida de la alta cultura, que se asocia, gracias al impulso del IVAM, a las vanguardias históricas del siglo XX, así como a las reivindicaciones nacionales prohibidas durante el franquismo. En esta redefinición desempeñan un papel fundamental la nueva generación de gestores culturales de la democracia, como Vicent Todolí, asesor y *alma mater* del primer IVAM.

4. El «efecto Ciudad de las Ciencias» y la polarización del campo cultural

Sometido a fuertes tensiones durante las décadas de 1970 y 1980, el campo cultural valenciano mantuvo una remarcable homogeneidad. Situado geográficamente en el ámbito de Ciutat Vella, acompañando a los grandes centros del poder político como la Generalitat o la Diputación, las instituciones culturales siguen instaladas en la oposición entre cultura elevada y cultura popular, y funcionan como instrumentos legitimadores del aparato político. Frente al regionalismo y la «trinidad folklórica», las nuevas instituciones culturales, especialmente el IVAM, adquieren un carácter cosmopolita y tratan de adaptarse a las grandes corrientes artísticas internacionales. Sin embargo, tanto el Museo de Bellas Artes como el IVAM siguen anclados en los principios de la alta cultura y mantienen sus fronteras con la cultura popular. Por tanto, desde el punto de vista estructural, las nuevas instituciones complementan, pero no transforman, las reglas de este espacio.

Las relaciones entre los diferentes agentes, ya sean instituciones, grupos o individuos, son las que articulan los efectos del campo (Bourdieu, 2021). En el cambio de milenio se introduce un nuevo agente que ejercerá un efecto decisivo, podríamos decir que revolucionario, en el campo cultural valenciano: la Ciudad de las Ciencias. Se trata de un proyecto ideado inicialmente por el gobierno socialista de Joan Lerma y readaptado después por el gobierno popular de Eduardo Zaplana. Hay que decir que los efectos disruptivos de la Ciudad de las Ciencias no son inmediatos. En un primer momento (la etapa socialista), mantiene su compromiso con la alta cultura, aunque geográficamente rompe su ubicación en el centro histórico —se sitúa en las orillas del Túria, que desde su ajardinamiento se ha convertido en un espacio de creciente valor simbólico

para la ciudad, aunque bastante alejado del núcleo monumental—. El objetivo es construir un museo científico, tomando como modelo el museo de La Villete, en París, que aúne el vanguardismo arquitectónico con la innovación científica. Como elemento distintivo de modernidad, en su origen incluye un museo científico y una torre de telecomunicaciones que competiría en la silueta urbana valenciana con los campanarios barrocos de la ciudad. Todo ello se realiza bajo el diseño orgánico y monumental del arquitecto Santiago Calatrava.

Pero los efectos de la introducción de un nuevo agente en el campo (que en un principio tiene un componente más científico que artístico) no tardaron en desbordar las previsiones iniciales. La redefinición del proyecto por parte del Partido Popular es importante para entender este cambio. El gobierno popular rebautiza el proyecto como Ciudad de las Artes y las Ciencias, suprimiendo la torre de telecomunicaciones en favor de un teatro de la ópera. Por tanto, el proyecto pierde su dimensión científica pura y adquiere una mayor tonalidad artística. Al mismo tiempo, se complementa con la inclusión de un gran acuario. Las inauguraciones de las diferentes sedes de la Ciudad de las Artes y las Ciencias (el Hemisférico, el Museo Príncipe Felipe, el Oceanográfico, el Palacio de las Artes y, más tarde, CaixaForum) suponen una revolución estructural del campo cultural valenciano. Podría decirse que se produce un verdadero «efecto Beaubourg» (Baudrillard, 1978) que dinamita las distinciones clásicas entre la alta cultura y la cultura popular, además de separarse de los escenarios patrimoniales habituales del campo cultural valenciano situados en el centro histórico. Baudrillard describe la irrupción de las masas en el centro Beaubourg y la implosión que imponen en las jerarquías tradicionales de la cultura, especialmente la distinción entre alta cultura y cultura de masas. La Ciudad de las Artes y las Ciencias produce un efecto similar e inaugura un nuevo polo cultural (de carácter eminentemente comercial), que trasciende las jerarquías tradicionales de la cultura que aún siguen manteniéndose en el polo artístico de Ciutat Vella, en torno a las instituciones del Museo de Bellas Artes y el IVAM.

Desde una perspectiva estructural, nos encontramos con la escisión del campo cultural en dos subespacios opuestos, con reglas y principios de legitimación también diferenciados: por una parte, un polo artístico, que procede del campo cultural tradicional y sigue asentado en Ciutat Vella, y, por otra parte, un polo comercial, que adquiere nuevos principios de legitimación y se sitúa en el lecho del río Turia. Mientras el polo artístico hereda los principios básicos del campo y se mantiene dentro del sistema canónico de la alta cultura, el polo comercial rompe con estos principios y asume unos valores ajenos al campo basados en la comercialización y la turistificación de sus actividades — la implosión de la distinción entre alta cultura y cultura de masas se muestra en la convivencia, en un mismo espacio urbano, de un palacio de la ópera y un inmenso acuario. Además de su compromiso diferenciado con el canon establecido, ambos polos ocupan el espacio urbano de forma diferente: mientras el polo artístico de Ciutat Vella consume la historia y el patrimonio de la ciudad, lo que produce réditos simbólicos y justifica su hegemonía; el polo comercial, situado en la Ciudad de las Artes y las Ciencias, consume el espacio de forma

ostentosa y se distingue por la monumentalidad y el futurismo de sus edificios, diseñados, en su mayor parte, por Santiago Calatrava y Félix Candela.

A pesar de las diferencias, ambos consumen el espacio de forma simbólica y se asientan en emplazamientos simbólicamente valiosos —en un caso, el valor lo aporta la tradición patrimonial del centro histórico, y en el otro, el futurismo monumental en los bordes del Turia—. En este sentido, ambos polos evitan los no lugares (Augé, 2008), o espacios urbanos sin historia patrimonial, sin valor ecológico o cualquier otra propiedad socialmente relevante que los haga atractivos y escenifique su poder cultural. La administración del Estado y el mercado económico se apropian de los espacios urbanos con propiedades «positivas» y los resignifican: desde los ámbitos de prestigio patrimonial, generalmente pertenecientes a las clases aristocráticas y eclesiásticas en decadencia, hasta los ámbitos revalorizados por las conquistas sociales y vecinales, como el cauce del río Turia, transformado gracias a la presión popular en una inmensa extensión ajardinada (Dolç, 2021)

4.1. La polarización del campo cultural y la apropiación del espacio urbano

Si el campo cultural se caracteriza por poseer una serie de categorías mentales —basadas, por ejemplo, en la distinción entre cultura elevada y cultura popular—, estas categorías tienen su concreción en el espacio físico y en las divisiones simbólicas que se generan en el propio entramado urbano (Wacquant, 2023). En el caso de la ciudad de Valencia, la concreción de las categorías mentales del campo cultural puede observarse en los dos polos que hemos identificado: por una parte, el polo artístico, que trata de apropiarse de la tradición histórica de la ciudad (y definirla), además de compartir el espacio simbólico de los poderes hegemónicos (políticos y económicos), y, por otra parte, el polo comercial, que trata de redefinir el ámbito urbano y su jerarquía simbólica (intenta generar nuevos mercados urbanos, nuevos procesos de gentrificación) para adaptarlos a las necesidades de una cultura orientada al consumo global y la potenciación de la marca urbana (Rius-Ulldemolins y Hernàndez i Martí, 2015).

En el ámbito ciudadano, las instituciones del polo comercial se materializan en las grandes infraestructuras de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Estas infraestructuras conforman un espacio simbólico segregado, o incluso independizado, de la zona social y urbana circundante. Mientras su construcción supuso la destrucción del estilo de vida de los antiguos habitantes dedicados a la agricultura, tampoco hace ningún esfuerzo por integrarse socialmente en el entorno de los nuevos barrios residenciales. Se trata más bien de una ciudadela futurista que niega cualquier relación con los vecinos; por el contrario, aspira a suprimir el espacio y conectarse con otros nodos globales (como el Museo Guggenheim de Bilbao), aunque sea mediante relaciones de competencia, más allá del territorio.

Dicha ruptura se logra mediante golpes de efecto basados en la monumentalidad y el exceso, que destacan en un ámbito de barrios residenciales

definidos por estéticas funcionales y estandarizadas. La importancia que tiene la separación del entorno y la necesidad de construir un espacio simbólico distinguido condicionan la preponderancia del aspecto exterior sobre la utilidad de los edificios. Su espectacularidad y ostentación se aprecia también en su coste: se calcula que el precio de la Ciudad de las Artes y las Ciencias ascendió a unos 1.282 millones de euros (Linheira et al., 2018). Forma parte de una era de arquitectura espectáculo (Moix, 2016) que pretende situar a las ciudades en el mapa global y de la que forman parte, además de Calatrava, arquitectos y arquitectas como Frank Gehry, Norman Foster o Zaha Hadid. En el caso del campo cultural valenciano, los edificios que componen el complejo (el Museo Príncipe Felipe, el Hemisférico, el Palacio de las Artes, el Oceanográfico y el CaixaForum) otorgan una pátina de modernidad globalizada a la «trinidad folklórica» del campo cultural señalada en su día por Marqués.

En el polo opuesto se encuentran las instituciones culturales que definen el eje artístico de la ciudad. A diferencia de las instituciones comerciales, sus sedes físicas se integran en el entramado urbano, ocupan edificios históricos y redefinen su sentido. Los antiguos palacios aristocráticos o conventos religiosos se transforman en museos, galerías y centros de exposiciones. Las instituciones culturales del polo artístico ocupan el espacio simbólico del centro histórico (cargado de memoria) y no necesitan, por tanto, generar jerarquías simbólicas *ex novo*, como hace el complejo de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Aprovechan el legado histórico de la ciudad y recuperan espacios patrimoniales anteriores a la era de la arquitectura espectáculo que transitan desde el gótico del siglo xv (la Lonja de la Seda) hasta el modernismo de principios del siglo xx (el Palacio de Correos, donde la Hispanic Society pretende exponer parte de su colección pictórica).

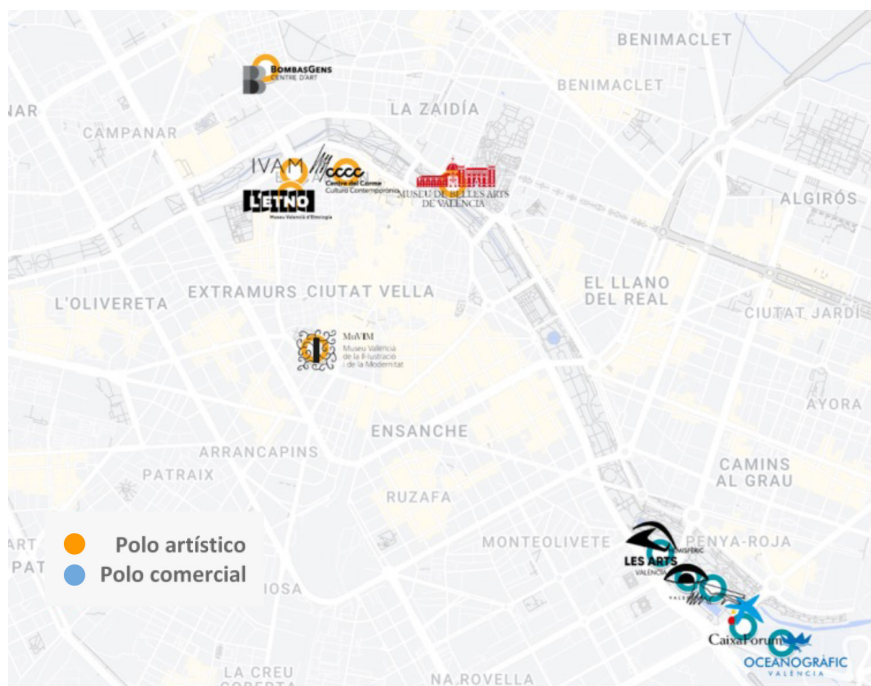
Más concretamente, las instituciones del polo artístico se integran en la ciudad de dos formas diferentes. Por una parte, encontramos instituciones culturales de nueva creación, como el MuVIM y el IVAM, que se presentan como construcciones modernas integradas en el entramado histórico, pero sin abandonar los signos de distinción de la modernidad arquitectónica —los guiños recatados a la arquitectura del movimiento moderno son evidentes—. Se trata de instituciones que tienen una inclinación artística (en términos de custodia y difusión de la alta cultura) y, por ello, están menos orientadas al beneficio económico o a la explotación turística. Sus contenedores culturales presentan una fórmula arquitectónica diferente respecto a los edificios del polo comercial, al dar más importancia a los contenidos, presentados como productos culturales sofisticados destinados a públicos selectos, por ejemplo, el IVAM ha confeccionado una estimable colección de las vanguardias artísticas del siglo xx.

El segundo tipo de instituciones que conforman el polo artístico son centros como L'ETNO (el Museo Valenciano de Etnología) y el Centro del Carmen Cultura Contemporánea, situadas en edificios históricos que anteriormente tuvieron otros usos. Este tipo de instituciones asumen y redefinen el legado histórico, transforman sus utilizaciones y, por tanto, los signos de

distinción. Así, L'ETNO forma parte del Centro Cultural la Beneficencia, un antiguo convento que, en el siglo XIX, pasó a convertirse en la Casa de Beneficencia (L'ETNO web, 2023). Por su parte, el Centro del Carmen Cultura Contemporánea era el Real Monasterio de Nuestra Señora del Carmen y, posteriormente, pasó a ser la parroquia de la Santa Cruz, más tarde un museo, hasta que, en 2015, inició sus pasos como centro cultural (Centro del Carmen Cultura Contemporánea web, 2023). Entre ellos podría incluirse también el Museo de Bellas Artes de Valencia, situado en la otra orilla del río Turia y que ocupa el antiguo Convento del Carmen. Este centro es especialmente importante por ser el núcleo originario del campo cultural valenciano y contiene una valiosa colección de arte, especialmente valenciano, que abarca desde el siglo XIV hasta principios del siglo XX.

Dentro del sistema de oposiciones existente, el caso más difuso es el Palacio de las Artes, que tiene una constitución híbrida: difumina los límites entre lo artístico y lo comercial. Se trata del agente más artístico dentro del polo comercial. Por tanto, se presenta como una institución híbrida con características comerciales, como la monumentalidad y la ostentación, que emanan de las políticas culturales impulsadas desde la Ciudad de las Artes y las Ciencias.

Mapa 1. Localización de las instituciones de polo artístico, comercial e híbrido



Fuente: elaboración propia.

Pero también tiene una función cultural (se sitúa en el ámbito clásico de la alta cultura) que lo aleja de la orientación exclusiva hacia el ocio y el turismo propia de las grandes infraestructuras comerciales. Aunque se trata de un edificio claramente anclado en la lógica de la arquitectura espectáculo, trata de asociarse con la tradición clásica de las artes escénicas que prevalece en la Ópera de París, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona o el Teatro Real de Madrid.

4.2. Las bases políticas de la autonomía cultural: Designaciones públicas y perfiles profesionales

En *Las reglas del arte*, Bourdieu (1995) presenta la autonomía del campo cultural como una aspiración irrenunciable. En algunos momentos históricos, como el París de finales del siglo XIX, pueden identificarse espacios de autonomía cultural que funcionan al margen de las decisiones empresariales o gubernamentales. En el caso valenciano es difícil encontrar espacios de autonomía, debido a la intensa presencia estatal (sobre todo a través de la Diputación de Valencia y la Generalitat Valenciana). De todas formas, sí pueden observarse movimientos o tendencias que inciden en un cierto intento de autonomización, de liberación de los poderes públicos. Una de las variables a considerar para valorar el grado de autonomía del campo cultural son las profesiones de origen de los máximos responsables de las principales instituciones, así como los principios de selección que se han utilizado para elegirlos. Desde este punto de vista, es fundamental atender a la titularidad pública o privada del centro; generalmente, los centros de polo artístico tendrán titularidad y gestión pública; frente a los centros de polo comercial, que —siendo el resultado de políticas públicas— habrían seguido procesos posteriores de privatización.

Por tanto, en el polo artístico, las instituciones culturales son de carácter público y están gestionadas, también, por las administraciones públicas. Por ejemplo, el IVAM depende de la Generalitat Valenciana y es gestionado por un órgano rector. Los miembros que forman parte del Consejo Rector son el consejero de Cultura como presidente, el secretario autonómico de Cultura como vicepresidente, la jefa de gestión administrativa, la dirección del IVAM, directores generales y secretarios autonómicos como vocales. La presencia de los poderes públicos en sus órganos de gestión, como puede verse, es muy importante. La evolución de los puestos de dirección puede resumirse en la tabla 1.

Se observa que, durante la etapa del Partido Socialista y del Partido Popular, se mantiene la designación directa por parte de los poderes públicos. En el último año del gobierno conservador se abrió a concurso de méritos y actualmente el centro mantiene la designación pública mediante dicho sistema. A nivel profesional, las personas que han gestionado el centro están vinculadas al sector artístico, a pesar de que durante las etapas socialistas y conservadoras hubo presencia de líderes políticos. Aunque existe una cierta continuidad en la lógica de las designaciones políticas, se observa un cambio desde las primeras direcciones, más asociadas a los movimientos heterodoxos y rebeldes (Tomás Llorens, Carmen Alborch), hasta las designaciones posteriores, que

Tabla 1. Lista de directores del IVAM (1986-2025)

Director o directora	Años de mandato	Designación	Profesión
Tomás Llorens	1986-1988	Designación directa (privada)	Historiador del arte
Carmen Alborch	1988-1993	Designación directa (privada)	Escritora, profesora y política
José Francisco Yvars	1993-1995	Designación directa (privada)	Historiador del arte
Juan Manuel Bonet	1995-2000	Designación directa (privada)	Crítico de arte
Kosme de Barañano	2000-2004	Designación directa (privada)	Historiador del arte
Consuelo Císcar	2004-2014	Designación directa (privada)	Política
José Miguel García Cortés	2014-2020	Pública (mediante un concurso de méritos)	Historiador del arte
Núria Enguita	2020-2025	Pública (mediante un concurso de méritos)	Historiadora del arte

Fuente: elaboración propia.

cuestionan la propia autonomía de la institución (Consuelo Císcar) y que están plenamente integradas en el poder establecido.

En el caso del Museo de Bellas Artes encontramos una situación similar. Se trata también de una institución pública, perteneciente al Estado central y no a la Generalitat Valenciana, aunque esta última se encarga de su gestión. En el organigrama del Museo de Bellas Artes cabe destacar un puesto de dirección (que desde el año 2020 ocupa Pablo González Tornel) y un puesto de gerencia (en el que se encuentra José Luís García Comas). Aunque, durante un breve periodo de tiempo, la dirección del museo se decidió mediante un concurso de méritos, a partir de mediados de la década de 1990 la designación directa por parte de los poderes públicos se convirtió en la norma. Los perfiles proceden del mundo artístico y universitario, aunque en algún caso destacan perfiles básicamente gestores, sin ninguna vinculación con el mundo del arte.

En el polo comercial destaca el caso del Palacio de las Artes. Es propiedad de la Generalitat Valenciana, pero la gestión recae en la Fundación Palacio de las Artes Reina Sofía, cuyo patronato está presidido por el presidente de la Generalitat, además de otros 25 patronos más, entre ellos importantes representantes de la cultura valenciana. En la comisión ejecutiva, además del presidente de la Generalitat, también se encuentran el consejero de Cultura, secretarios autonómicos y directores generales de diferentes departamentos de la Generalitat. El organigrama se compone de una dirección tricefálica, compuesta por un director general (de carácter más gestor), un director artístico y un director musical. Estos últimos dirigen también la Orquesta de la Comunidad Valenciana (OCV).

Tabla 2. Lista de directores del Museo de Bellas Artes de Valencia (1991-2025)

Director o directora	Años de mandato	Designación	Profesión
Carmen Gracia Beneyto	1991-1993	Designación pública (méritos)	Historiadora del arte
Joaquín Company Climent	1993-1996	Designación pública (méritos)	Historiador del arte
Fernando Benito Doménech	1996-2009	Designación directa (privada)	Historiador del arte
Paz Olmos Peris	2011-2015	Designación directa (privada)	Funcionaria
José Ignacio Casar	2015-2019	Designación directa (privada)	Arquitecto
Carlos Reyero	2019-2020	Designación pública (méritos)	Historiador del arte
Pablo González Tornel	2020-2025	Designación pública (méritos)	Historiador del arte

Fuente: elaboración propia.

En el caso del Palacio de las Artes, la designación del director musical es directa y sin concurso —y depende de una lógica puramente política—. La explicación de esta transgresión de la autonomía artística se encuentra en la voluntad de implantar un modelo de prestigio mundial, entrar en las redes y en los nodos internacionales de alta cultura (Rius-Ulldemolins y Hernández i Martí, 2015), más allá de las dinámicas locales existentes. Siguiendo esta lógica, la política Helga Schmidt (2005-2014) fue elegida para marcar el carácter internacional del centro, desligándose, de forma parecida al edificio monumental que lo contiene, del entorno local y los profesionales de la ciudad. En el Palacio de las Artes se observa la intensa erosión de los límites entre la lógica política, económica y cultural.

La posición ambigua del Palacio de las Artes en el polo comercial contrasta con la posición mucho más clara del Oceanográfico. De todas formas, aunque se trata de un espacio de gestión privada, la influencia estatal (sobre todo a través de la Generalitat Valenciana) sigue siendo esencial. De hecho, el Estado es uno de los actores fundamentales en la configuración del mercado cultural que con-

Tabla 3. Lista de directores musicales del Palacio de las Artes (2006-2025)

Directores musicales	Años de dirección	Designación	Profesión
Lorin Maazel	2006-2011	Privada	Director de orquesta
Omer Meir Wellber	2011-2014	Privada	Director de orquesta
Fabio Biondi y Roberto Abbado	2015-2018 y 2015-2019 espectivamente	Privada	Director de orquesta
James Gaffigan	2021-2025	Privada	Director de orquesta

Fuente: elaboración propia.

forma el polo comercial. Así, aunque la propiedad del Oceanográfico recae en la Generalitat Valenciana, la gestión ha sido realizada por empresas como Parques Reunidos, una de las compañías de parques de ocio más importantes del mundo, pero como las relaciones entre el campo político y económico no son siempre fáciles, la Generalitat Valenciana y Parques Reunidos terminaron con denuncias mutuas (Romero, 2015). Desde el mes de agosto del 2015 hasta la actualidad, el Oceanográfico está gestionado por la sociedad Avanqua, formada por Aguas de Valencia y el Acuario de Vancouver («Los más ricos de 2023 de España»).

Los directores generales del Oceanográfico durante los 20 años de historia son los siguientes:

Tabla 4. Lista de directores generales del Oceanográfico (2002-2025)

Directores generales	Años de mandato	Empresa de la cual forman parte	Designación	Profesión
Juan José de Torres	2002-2007	Parques Reunidos	Privada (a cargo de la empresa gestora)	Empresario
Pablo Areitio	2007-2015	Parques Reunidos	Privada (a cargo de la empresa gestora)	Veterinario
Juan José de Torres	2015-2017	Avanqua	Privada (a cargo de la empresa gestora)	Empresario
Eduardo Nogués	2017-2025	Avanqua	Privada (a cargo de la empresa gestora)	Ingeniero industrial

Fuente: elaboración propia.

El Oceanográfico, como ejemplo paradigmático del polo comercial, es la institución que presenta una mayor diferencia respecto al resto, al ser gestionada de forma privada por empresas como Parques Reunidos y Avanqua. La designación de los directores depende de decisiones empresariales que no responden a la lógica propia del campo cultural, asimismo, también están parcialmente liberadas del intrusismo de los poderes políticos. Aunque la titularidad es de la Generalitat Valenciana, esta delega la gestión de la institución a una empresa para que la gestione conforme a criterios que dependerán, claramente, de la rentabilidad económica.

4.3. Las bases económicas de la autonomía cultural: Patrocinios y presupuestos

Como hemos visto, la presencia del Estado es fundamental para entender las dinámicas propias del campo cultural valenciano, incluso en sus estadios de mayor autonomía. De alguna forma, la autonomía suele suceder como una concesión de los poderes públicos, una realidad acotada en el tiempo y que siempre puede revertirse. La existencia de una lógica puramente cultural, o una inversión total de la lógica económica (Bourdieu, 1995), no es aplicable en el caso valenciano, a no ser que acudamos a las iniciativas independientes y

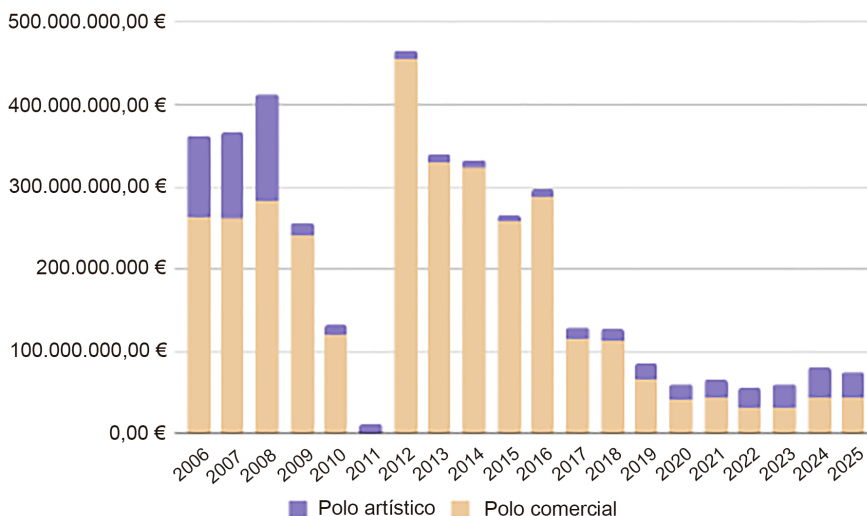
emergentes de la periferia cultural, que muestran un escaso grado de institucionalización y que no podemos tratar en este trabajo.

Analizando las bases económicas del campo cultural, observamos que la financiación es fundamentalmente pública, aunque se aprecia un aumento de la financiación privada, e incluso la apertura de centros artísticos privados, desde la establecida Fundación Bancaja hasta los más recientes CaixaForum, Bombas Gens o la Fundación Hortensia Herrero. Contrariamente a lo que cabría esperar, en las instituciones de polo artístico (IVAM y Las Artes), el patrocinio privado es ligeramente superior al público, ubicándose en ambos casos cerca del 50%. Por otro lado, en las instituciones del polo comercial, el Oceanográfico tiene una presencia igualitaria entre los dos tipos de patrocinio. En este sentido, aunque las instituciones del polo artístico son gestionadas públicamente, cuentan con un importante patrocinio privado. En cambio, el Oceanográfico, a pesar de tener una mayor presencia privada en la gestión, tiene una importante presencia pública en sus patrocinadores. Las instituciones estatales intervienen en el mercado para asegurar la rentabilidad económica de iniciativas que son gestionadas por manos privadas.

Si observamos los organismos específicos que patrocinan las distintas iniciativas, también encontramos diferencias reseñables. En las instituciones del polo artístico, como el IVAM, el patrocinio público procede de la Universidad de Valencia, el Ayuntamiento de Valencia y las Cortes Valencianas, mientras que el privado se divide entre entidades financieras con una importante implantación local (CaixaBank y Caixa Popular) o instituciones educativas (Instituto Francés, British Council). En cambio, en las instituciones del polo comercial observamos, curiosamente, una mayor presencia de organismos públicos (Generalitat Valenciana, Ministerio de Cultura, Consejería de Turismo, Diputación de Valencia, Ayuntamiento de Valencia), que denota el interés estratégico de esta institución para el sector público, así como importantes empresas españolas cotizadas en el IBEX (ACS, Telefónica, Eulen, Iberdrola).

Mientras los patrocinios del polo artístico (caso IVAM), tanto públicos como privados, están más anclados en el entorno de la ciudad, los patrocinios del polo comercial (caso Las Artes) están más desvinculados de dicho entorno. En este último caso, los poderes públicos aspiran a conectar la institución con el exterior, no con la comunidad local, y las empresas participantes no suelen tener ningún vínculo específico con la región, salvo algunas excepciones.

Además de los patrocinios, ambos polos dependen en gran medida de los presupuestos públicos. En el polo comercial, encontramos el conglomerado que forman las instituciones culturales de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, con una asignación presupuestaria común. Sin embargo, el presupuesto del polo artístico es más difícil de calibrar, porque se elabora desde diferentes organismos: la Generalitat Valenciana, la Diputación de Valencia y el Consorcio de Museos. Teniendo en cuenta estos dos conglomerados (el primero más homogéneo y el segundo más diversificado), pueden calcularse los presupuestos públicos destinados a cada uno de los polos identificados.

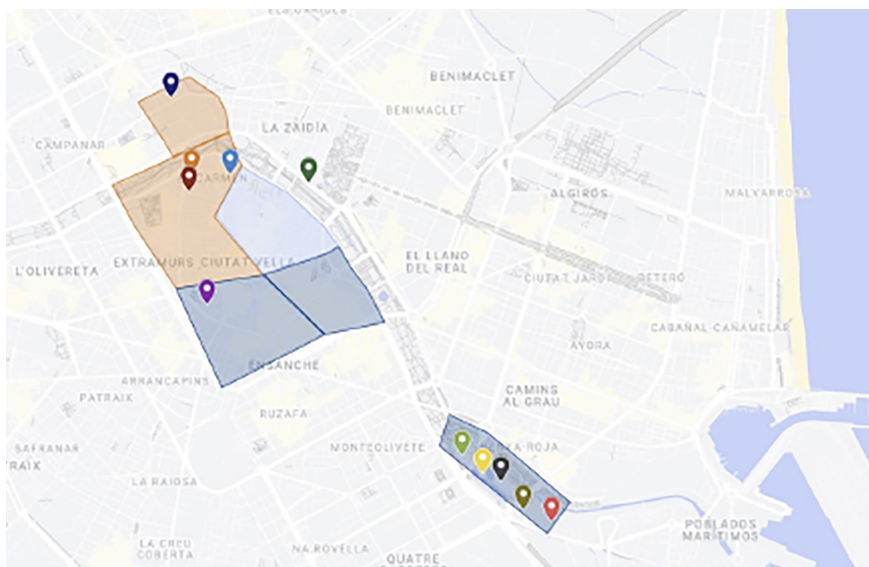
Gráfico 1. Evolución del polo artístico y del polo comercial entre 2006 y 2025

Fuente: elaboración propia a partir de los datos de los presupuestos anuales de la Generalitat Valenciana y de la Diputación de Valencia.

En este sentido, las diferencias presupuestarias entre ambos polos son importantes. En la etapa del gobierno conservador, la asignación presupuestaria se centró en el polo comercial, al cual se destinaba el 96,66% del presupuesto en 2015 (287.377.230,00 €). Puede interpretarse el énfasis conservador en el polo comercial como un intento de construir un proyecto de hegemonía política basado en los grandes eventos (campeonato de Fórmula 1 y Copa América) y en las construcciones de la arquitectura espectáculo. La llegada del gobierno del Botánico trastocó este proyecto de hegemonía y redujo la inversión en dicho ámbito (se observa una disminución de 5,83 puntos porcentuales en su primer año de gobierno). Esta situación ha generado una progresiva equiparación entre el polo comercial y el polo artístico, que antes se encontraban en una situación muy desigual, en favor del polo comercial. En el último año del que tenemos datos (2022), el presupuesto del polo comercial aún era superior (un 54,03%) al del polo artístico (un 45,97%), 32.194.770,00 € y 27.391.790,00 € respectivamente.

El mapa 2 muestra cómo la distinción entre el polo artístico y el polo comercial no se corresponde con la oposición clásica entre el sector público y el sector privado. La mayor parte de la inversión pública en el campo cultural no se destina al polo artístico, como podría pensarse de forma intuitiva, sino al polo comercial. El presupuesto público de cultura está sobre todo orientado a financiar una concepción mercantil y turística de este ámbito, aunque dicha tendencia (que era aplastante en el año 2015) se ha suavizado en los últimos tiempos, con una presencia creciente del polo artístico en las partidas presupuestarias.

Mapa 2. Partido más votado en los barrios donde se ubican las infraestructuras de polo artístico y de polo comercial (parte de abajo)



Fuente: elaboración propia a partir de los datos de Sánchez et al. (2023).

Conclusión

Las estructuras mentales del campo cultural valenciano tienen su plasmación en el espacio urbano y están condicionadas por las fuerzas políticas y económicas. En este sentido, hemos identificado un polo cultural, compuesto por instituciones definidas por criterios propiamente culturales, y un polo comercial, que entiende la cultura desde una perspectiva económica. Ambos polos se sitúan bajo el paraguas del Estado (Ministerio de Cultura, Generalitat Valenciana, Diputación de Valencia), que actúa como una especie de metacampo que condiciona la configuración tanto del polo artístico como del polo comercial. Aunque históricamente el campo cultural valenciano estuvo dominado por el polo artístico, desde principios del siglo XXI se observa una escisión entre un polo artístico y un polo comercial, que parten de diferentes concepciones de la cultura y tienen plasmaciones diferenciadas en el espacio urbano.

La correspondencia entre estructuras mentales y estructuras urbanas observable en el campo cultural valenciano podría extenderse, incluso, a las equivalencias con el espacio ideológico. Es decir, los distintos polos culturales de la ciudad tienen distintas materializaciones en el espacio urbano, pero además se caracterizan por mostrar orientaciones ideológicas divergentes. Si analizamos por barrios los resultados de las elecciones municipales de mayo de 2023, en el espacio urbano del polo comercial (los barrios situados en esa zona), donde anteriormente el Partido Popular centraba la mayor parte de su presupuesto, dicha formación política

obtiene entre el 42% y el 57% de los votos. Por tanto, existe una correspondencia entre las instituciones culturales del polo comercial y el voto a opciones políticas conservadoras. Por el contrario, en el polo artístico (en los barrios en los que se encuentra implantado), a pesar de la hegemonía política conservadora, el voto progresista es predominante. En términos porcentuales, la coalición Compromís obtiene entre el 31,3% y el 46,8% de los votos. Aquí Compromís alcanza una ventaja de 26 puntos porcentuales frente al Partido Popular (partido ganador de estas elecciones). Significativamente, en algunas zonas dominadas por el voto conservador (como, por ejemplo, el barrio de Tendetes), el voto progresista predominó en los entornos urbanos en los que se situaba una institución cultural escorada hacia el polo artístico (el caso del museo Bombas Gens).

Podría incluso delinarse una frontera ideológica en el propio centro de la ciudad, donde coexisten los poderes económicos (calle de las Barcas), políticos (plaza del Ayuntamiento y plaza de la Virgen) y culturales (Guillem de Castro). Los entornos urbanos donde se sitúan los poderes económicos y políticos votaron a partidos conservadores, mientras que los entornos donde se emplazan las instituciones artísticas votaron a partidos progresistas. Mientras que la correspondencia entre el polo artístico y la financiación pública (así como entre el polo comercial y el patrocinio privado) no es evidente, sí parece existir una correspondencia clara entre el polo artístico y los posicionamientos ideológicos progresistas (como también entre el polo comercial y los posicionamientos ideológicos conservadores). En definitiva, sugerimos que la plasmación social de las estructuras mentales del campo cultural no se limita al espacio urbano, sino que pueden extrapolarse al ámbito ideológico. Se trata de una cuestión que, sin duda, habría que investigar de forma más detallada en el futuro.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2021). *Guía de la Valencia del primer franquismo (1939-1948)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- ASCHER, François (2005). *Los nuevos principios del urbanismo: El fin de las ciudades no está a la orden del día*. Traducido por María Hernández Díaz. Madrid: Alianza Editorial.
- AUGÉ, Marc (2008). *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BOIRA, Josep Vicent (2012). *Valencia, la tormenta perfecta*. Barcelona: RBA.
- (2022). *Hacia la ciudad monstruo*. Valencia: Universitat de València.
- BOIX, Rafael; RAUSELL, Pau y ABELEDO, Raúl (2016). «The Calatrava model: Reflections on resilience and urban plasticity». *European Planning Studies*, 25(1), 1-19. <<https://doi.org/10.1080/09654313.2016.1257570>>
- BOIX, Rafael y SOLER, Vicent (2015). «Creative service industries and regional productivity». *Papers in Regional Science*, 96(2), 261-280. <<https://doi.org/10.1111/pirs.12187>>
- BOURDIEU, Pierre (1977). «La Production de la croyance». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 3-43. <https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1977_num_13_1_3493>

- (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2021). *Microcosmes: Théorie des champs*. París: Raisons d'Agir.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- CASTILLO, Sergi (2013). *Tierra de saqueo: La trama valenciana de Gürtel*. Valls: Ediciones LECTIO.
- CHARLE, Christophe (1990). *Naissance des intellectuels, 1880-1900*. París: Éditions de Minuit.
- CHUST, Manuel (1995). *Historia de la Diputación de Valencia*. Valencia: Diputación de Valencia.
- CUCÓ I GINER, Josepa (2013). *La ciudad pervertida: Una mirada sobre la Valencia global*. Barcelona: Anthropos.
- DOLÇ, Carles (2021). *Del Saler al Turia*. Valencia: Pruna Llibres.
- EVANS, G. (2009). «Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy». *Urban Studies*, 46(5-6), 1003-1040.
<<https://doi.org/10.1177/0042098009103853>>
- FUMAROLI, Marc (2007). *El Estado cultural: Ensayo sobre una religión moderna*. Barcelona: Acanalado.
- FURIÓ, Antoni (1995). *Història del País Valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- GAJA, Fernando (2002). *Revolución informacional, crisis ecológica y urbanismo*. Valencia: Tetragrama.
- GARCÍA FERRANDO, Manuel y ARIÑO, Antonio (2001). *Postmodernidad y autonomía: Los valores de los valencianos 2000*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- GIL, Rafael (2000). «Arte y coleccionismo privado en la Valencia contemporánea: El triunfo del arte entre el público». En: BARULL, Jaume y BOTARGUÉS, Meritxell. *Història de la cultura: Producció cultural i consum social*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- GRACIA, Carme (1995). *Història de l'art valencià*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- HERNÁNDEZ, Gil Manuel et al. (2014). *La cultura como trinchera: La política cultural en el País Valencià*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- HILGERS, Mathieu y MANGEZ, Eric (ed.) (2015). *Bourdieu's theory of social fields: Concepts and applications*. Londres: Routledge.
<<https://doi.org/10.4324/9781315772493>>
- LINHEIRA, Jorge; RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil Manuel (2018). «Política cultural, modelo de ciudad y grandes infraestructuras culturales: Análisis comparativo de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela y la Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia». *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 17(1), 153-178.
<<https://doi.org/10.15304/rips.17.1.4313>>
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1975). *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus.
- «Los más ricos de 2023 de España: Eugenio Calabuig y hermanos». *El Mundo*, 2023. Recuperado de <<https://www.elmundo.es/especiales/los-mas-ricos/eugenio-calabuig.html>>.
- MARQUÉS, Josep Vicent (2000). *País perplex*. Valencia: Edicions Tres i Quatre.

- MIRALLES, Eduard (1997). «Serveis personals i polítiques culturals per a la cultura». *Revista de Serveis Personals CIFA*, 6.
- MOIX, Llàtzer (2016). *Queríamos un Calatrava: Viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio*. Barcelona: Anagrama.
- MOLLÀ, Damià y MIRA, Eduard (1986). *De impura natione: El valencianisme, un joc de poder*. Valencia: Edicions Tres i Quatre.
- MOULIN, Raymonde (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- PARADINAS, Marcos (2012). «El empresario Eugenio Calabuig, un fiel comodín del PP valenciano». *Elplural.com* (20 de febrero). Recuperado de <https://www.elplural.com/politica/el-empresario-eugenio-calabuig-un-fiel-comodin-del-pp-valencia-no_54342102>.
- PECOURT, Juan (2007). «El intelectual y el campo cultural: Una variación sobre Bourdieu». *Revista Internacional de Sociología*, 47, 23-43.
<<https://doi.org/10.3989/ris.2007.i47.51>>
- PICÓ, Josep (1987). «País Valencià: Sociologia de la sociologia». *Papers: Revista de Sociologia*, 28, 57-76.
<<https://doi.org/10.5565/rev/papers/v28n0.1525>>
- PINÇON, Michel y PINÇON-CHARLOT, Monique (2008). *Sociologie de Paris*. París: La Découverte.
<<https://doi.org/10.3917/dec.pinco.2008.01>>
- PRATT, A. C. (2004). «Creative Clusters: Towards the Governance of the Creative Industries Production System?». *Media International Australia*, 112(1), 50-66.
<<https://doi.org/10.1177/1329878X0411200106>>
- REIG, Ramir y PICÓ, Josep (1978). *Feixistes, rojos i capellans: Església i societat al País Valencià*. Valencia: Editorial Moll.
- RIBERA, Borja (2023). *Una historia de violencia: La transición valenciana (1975-1982)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y DÍAZ SOLANO, Pau (2022). «Political power, performance and ritual: Cultural policy as a framework for the construction of political charisma in the city of Valencia (1991-2015)». *International Journal of Media and Cultural Politics*, 18(1), 21-45.
<https://doi.org/10.1386/macp_00056_1>
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim; FLOR, Vicent y HERNÁNDEZ y MARTÍ, Gil Manuel (2017). «The dark side of cultural policy: Economic and political instrumentalisation, white elephants, and corruption in Valencian cultural institutions». *International Journal of Cultural Policy*, 25(3), 1-16.
<<https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434>>
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim y HERNÁNDEZ i MARTÍ, Gil Manuel (2015). «El Palau de les Arts de Valencia, un “elefant blanc” desbocat?: Neoliberalisme, política urbana i política cultural». *Arxius de Sociologia*, 33, 99-116.
<<https://doi.org/10.5565/rev/papers/v99n1.542>>
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim; HERNÁNDEZ i MARTÍ, Gil Manuel y TORRES, Francesc (2015). «Urban development and cultural policy “white elephants”: Barcelona and Valencia». *European Planning Studies*, 24(1), 1-21.
<<https://doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965>>
- RIUS-ULLDEMOLINS, Joaquim; RUBIO-AROSTEGUI, Juan Arturo y GISBERT-GRACIA, Verònica (2021). *The Hidden Side of the Creative City: Culture Instrumentalization, Political Control and Social Reproduction in Valencia*. Londres: Palgrave Macmillan.
<<https://doi.org/10.1007/978-3-030-81249-2>>

- ROMERO, Víctor (2015). «Parques Reunidos abandona el Oceanogràfic a cara de perro y con demandas cruzadas». *Elconfidencial.com* (18 de noviembre). Recuperado de <https://www.elconfidencial.com/espana/comunidad-valenciana/2015-11-18/parques-reunidos-abandona-el-oceanografic-a-cara-de-perro-y-con-demandas-cruzadas_1099903/>.
- SALCEDO, Salvador (1974). *Integrats, rebels i marginats*. Valencia: L'Estel.
- SÁNCHEZ, Raúl; OLIVERES, Victòria y ORDAZ, Ana (2023). «Mapa. ¿Qué votaron tus vecinos en las elecciones municipales?: Los resultados del 28M, calle a calle». *Eldiario.es* (29 de mayo). Recuperado de <https://www.eldiario.es/politica/mapa-votaron-vecinos-elecciones-municipales-resultados-28m-calle-calle_1_10249030.html>.
- SANCHIS GUARNER, Manuel (2007). *La ciutat de València*. Valencia: Edicions Tres i Quatre.
- SAPIRO, Gisèle (2014). *The French writer's war, 1940-1953*. Durham y Londres: Duke University Press.
<<https://doi.org/10.2307/j.ctv125jp5t.15>>
- SIRERA, Josep Lluís (1995). *Història de la literatura valenciana*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- SWARTZ, David (1997). *Culture and power: The sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The Chicago University Press.
<<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226161655.001.0001>>
- TORRES, Francesc y GARCÍA, Pedro (2014). «La ciudad oculta: Desigualdad y precarización en la Valencia global». En: CUCÓ I GINER, Josepa (ed.). *La ciudad perversa: Una mirada sobre la Valencia global*. Barcelona: Anthropos.
- TUDELA, Ana (2014). *Crisis S.A.: El saqueo neoliberal*. Madrid: Akal.
- VÁZQUEZ-GARCÍA, Francisco (2009). *La filosofía española: Herederos y pretendientes. Una lectura sociológica (1963-1990)*. Madrid: Abada Editores.
- WACQUANT, Loïc (2008). *Urban outcasts: A comparative sociology of advanced marginality*. Cambridge: Polity Press.
- (2023). *Bourdieu and the city: Challenging urban theory*. Cambridge: Polity Press.
- WEBER, Max (1922). *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.