

Pavana para un museo difunto

(A propósito de un libro de Dolores Jiménez-Blanco)

ALVARO MARTÍNEZ-NOVILLO *

La aparición del libro *Arte y Estado en la España del Siglo XX* de M.^a Dolores Jiménez-Blanco supone, a nuestro juicio, un esfuerzo historiográfico de gran interés puesto que recoge las líneas generales de la política artística oficial a través de las diversas épocas del Museo de Arte Moderno/Contemporáneo de Madrid. Es una recopilación de documentos que hasta ahora nunca habían sido reunidos en una obra monográfica y se encontraban dispersos en la prensa del momento, en archivos y en introducciones de catálogos, fundamentalmente. Sólo se nos ocurre una objeción con respecto al título, ya que pensamos que en muchos momentos no fue este museo el exponente más claro de los esfuerzos oficiales en el campo de las artes plásticas. Así, por ejemplo, podemos afirmar que las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y los Concursos Nacionales con su consiguiente secuela de medallas, premios y recompensas fueron durante gran parte del siglo xx mucho más importantes que la vida de un museo, al cual, desde su fundación, se le dio un carácter secundario. Igualmente, otro tipo de exposiciones y actividades directamente promovidas por la Dirección General de Bellas Artes o el Instituto de Cultura Hispánica tuvieron una evidente primacía sobre lo que en realidad sólo era una institución viva sobre el papel y cuya única proyección eran unas salas insuficientes que contenían una selección de obra poco representativas del arte contemporáneo de nuestro país. Sin embargo, pensamos que este libro se ha convertido en una herramienta insustituible para el conocimiento directo de las relaciones entre el Estado y las artes, pues, aunque no refleje el estado de la cuestión en toda su amplitud, sí es un testimonio claro a través de cuya evolución se puede convertir en la base en torno a la cual se vertebren estudios complementarios posteriores. Por ello, nos parece oportuno, en lugar de hacer una crítica a tan meritorio trabajo, aportar algunos datos significativos que puedan humanizar los fríos testimonios de la historia de este museo desde su fundación hasta nuestros días.

**1894-193L DESDE LA
CREACIÓN DEL
MUSEO MODERNO
HASTA EL
ADVENIMIENTO DE
LA II REPÚBLICA**

* Madrid, 1948. Ex-director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Lo primero que nos sorprende es la designación del octogenario Pedro de Madrazo (1816-1898), enfermo irreversible en aquel momento, para la dirección de un centro que se presumía orientado a las nuevas tendencias. Por la prensa de la época sabemos que la sitúa-

ción económica del historiador era bastante precaria, lo cual nos mueve a conjeturar que su nombramiento se debió a facilitarle un sueldo, máxime cuando se encontraba en tal estado de salud que tuvo que ser auxiliado de un hijo en este trabajo, falleciendo a los pocos días de la inauguración del museo. Intuimos también una cierta controversia en los dos decretos fundacionales consecutivos del centro, puesto que al concepto original del Museo Contemporáneo pronto se impuso el más restrictivo de Museo Moderno. Incluso parece evidente una pugna con el escultor Agustín Querol (1860-1909), entonces bastante enfrentado con las posturas académicas, quien había tenido unos años antes el encargo de la formación del nuevo museo.

Por otra parte, aparte de la decrepitud física de don Pedro de Madrazo y del inmenso prestigio que tuvo en su época, tampoco nos parece que objetivamente fuese la elección más acertada, puesto que no hay que olvidar que este crítico siempre tuvo para juzgar la obra de Goya grandes previos y «una reserva algo despectiva», tal como señala autorizadamente Lafuente Ferrari. En todo caso, comentando la inauguración del Museo, la prensa ya señalaba que «con gran estrechez ya duras penas se han podido colocar allí las obras artísticas adquiridas por el Estado para el Museo Nacional, y no acertamos a explicarnos dónde han de colocarse las que en lo sucesivo merezcan el mismo honor» (*La Ilustración Española y Americana*, 15 agosto 1898).

Como un hecho sintomático de la atonía de la vida cultural oficial de la Restauración en los momentos del desastre colonial, encontramos que para cubrir la vacante fue nombrado otro personaje veterano, el diplomático don José Fernández Jiménez, que habría de fallecer en 1903 y en cuya necrológica, entre encendidos elogios, nos encontramos la descripción de su talante, poco acorde con cualquier trabajo organizativo; decía la prensa de don José: «casado con una señora extranjera y en muy desahogada posición, su carácter indolente se acentuó más y apenas ha dejado escritos que transmitan a otros tiempos los conocimientos que atesoraba... Tampoco habían podido conseguir sus amigos y admiradores que escribiera el discurso de recepción para la Real Academia de San Fernando» (*La Ilustración...*, 22 febrero 1903). De ello se puede fácilmente inferir que no parece que este culto personaje granadino fuese la persona más idónea para poner en marcha un museo apenas inaugurado por un moribundo. Considerando estas cosas, no nos pueden extrañar los continuados denuestos que Darío de Regoyos, y otras muchas voces cualificadas, lanzaban sobre la política cultural madrileña de comienzos de siglo.

El tercer director fue el pintor Alejandro Ferrant (1843-1917) —padre del gran escultor Ángel Ferrant— que, aparte de su gran inteligencia y finura de espíritu, era también otro personaje veterano, y así José Francés lo describía en el cargo: «Nada tan interesante como asomarnos a su vida y a su arte, como ver trabajar al viejecito de las barbas blancas, que ahora dirige el Museo de Recoletos, donde al lado de las obras de Pradilla, de Villegas, de Moreno Carbonero, que representan las glorias del pasado siglo, están las obras de Zu-loaga, de López Mezquita, de Chicharro, de Benedito, las glorias de hoy» (*El año artístico 1915*. Madrid 1916). Aparte del respeto y cariño que nos ofrece esta figura patriarcal y mal estudiada de nuestro arte,

sin embargo, hemos de convenir que tampoco nos parece que fuera la persona más adecuada para el lanzamiento del Museo Moderno. Fallecido Ferrant en 1917, el panorama parece cambiar con el nombramiento para el cargo de un artista en la plenitud de sus fuerzas físicas: Mariano Benlliure (1862-1947). Y desde el principio, el escultor valenciano, en la cumbre de su éxito artístico y social, se propone la reforma sustancial del Museo Moderno, tal como nos lo revela esta carta que el artista, recién nombrado, dirige a su hermano José: «Ya podrás figurarte —dice Benlliure— que al aceptar dije que no era posible desempeñar con dignidad un cargo de esa importancia sin facilidades para elevar el Museo a la altura que se encuentra el arte contemporáneo. Así que vamos a hacer (un) Museo Internacional... Hace veinte años que el Museo se resiente imprescindiblemente de local a propósito para instalar decorosamente los cuadros y la escultura sobre todo, pues se halla en los sótanos con el carbón y la leña. Ahora cerraré para hacer la nueva instalación y mientras estudiaré la vida que debe tener el Museo, su sostenimiento, y una vez aprobado esto se harán adquisiciones para que estén bien representados el arte nacional y extranjero. Mi ideal es que el Museo resulte una digna representación del movimiento artístico en todas sus evoluciones» (repr. en Vidal Corella, V *Los Benlliure y su época*. Valencia, 1907).

Sin embargo, el astro ascendente de Benlliure le tiende una trampa, ya que por su arrebatadora y eficaz personalidad, unos meses después de haber aceptado el cargo del museo, ha de añadir a éste el de Director General de Bellas Artes y, más adelante, el de Comisario de una gran exposición de arte español en París. Todo ello provoca la reacción, en la que los medios culturales toman una clara postura de oposición a lo que consideraban un acaparamiento del medio oficial por una sola persona. No obstante, todavía está por estudiar serenamente el trabajo administrativo del escultor valenciano, tanto en la reforma del Reglamento de las Exposiciones Nacionales, como en su aportación a la defensa del patrimonio artístico, pero el hecho es que nuestra intelectualidad se divide en dos bandos irreconciliables y se ataca al «benlliurismo» como una corriente reaccionaria, tanto plásticamente como desde el punto de vista de organización oficial. Benlliure renuncia a la Dirección General de Bellas Artes, pero sigue conservando la del Museo Moderno, al cual ha conseguido transitoriamente «lavar la cara», aunque no mucho más. Sin embargo, la oposición, liderada fundamentalmente por Juan de la Encina —Ricardo Gutiérrez Abascal— y Antonio Espina, quien en la reseña de la Nacional de 1922 define al valenciano como: «tal ilustre escultor, facedor de ridículos pisapapeles, desprovisto incluso del instinto de su arte y que hace treinta años llena de visibles monigotes las principales plazuelas de España y América del Sur», añadiendo después algo tan exacto como lo siguiente referido a la escultura: «El Estado da, como por compromiso y medio de cualquier manera, sus medallas a los amigos y arrincona luego los mármoles en las carboneras de sus dependencias oficiales» (*España*, junio-julio 1922).

Desde entonces, en la figura de Mariano Benlliure —sobre todo después de su polémico discurso de entrada en la Academia de San Fernando con el título *El anarquismo en el arte*— se personifica la oposición cerrada frente al espíritu moderno e innovador y se crea

el cliché antagonico de «Benlliure versus Picasso». Y este aspecto también merecería la pena ser estudiado en profundidad, ya que una simple anécdota relatada por Mbateno Villa no es suficiente para corroborar esta actitud, pues curiosamente no conocemos ningún testimonio directo de Picasso contra el escultor valenciano, en cuya obra se inspira directamente el malagueño para su interesante visión del mundo simbólico de los toros. Incluso hoy en día, examinadas serenamente las buenas esculturas de Benlliure, no nos parecen radicalmente opuestas a los bronceos de Julio Antonio. De todas formas, la obra de Benlliure al frente del Museo Moderno languidece durante la década de los veinte, y así este museo no consigue despegarse sustancialmente de sus taras fundacionales —casi diríamos congénitas— y, desde luego, no tiene ningún peso oficial en la organización de las actividades artísticas que se realizan en las exposiciones de Barcelona y Sevilla durante 1929, y en el Patronato del Museo se señala con cierta amargura.

Para cerrar este período, debemos añadir que sería extraordinariamente interesante estudiar desde la óptica de las relaciones del Estado y el Arte la labor de Gabriel Miró en la Secretaría de los Concursos Nacionales, que representan en la época el acercamiento más profundo entre la cultura y el mundo oficial a pesar de sus lamentables limitaciones económicas. También deberían encontrar su estudio las reformas propuestas por don Elías Tormo, como Ministro, y don Manuel Gómez-Moreno, como Director General de Bellas Artes, en el último gobierno de la monarquía.

Como casi todas las instituciones españolas, el Museo Moderno estuvo a punto de cambiar el signo de su lánguida historia durante los años republicanos, pero no lo llegó a conseguir, y siempre, como en tantos casos, quedará la duda si ello fue debido a la cortedad del tiempo o a que el impulso reformador fuera vencido ante la inercia. De todo hubo a la vista de los hechos ciertos, pero lamentablemente nos hemos de inclinar a la segunda posibilidad tal como se planteaban los acontecimientos.

Durante esta época nos queda constancia de momentos álgidos de confrontación verdaderamente interesantes. El primero aparece recogido en el propio boletín oficial, cuando nos transmite que «al comenzar la actuación del nuevo Patronato (del Museo), han surgido diferencias causantes de las dimisiones de casi todos sus miembros» (*Gaceta* del 4 de julio de 1931). Curiosamente, de esta gran discusión, que motivó una dimisión no consumada, no ha quedado constancia documental en las actas del Patronato y habría que rastrear si en la prensa del momento hubo alguna noticia de ella. Podemos aventurar, sin embargo, que el motivo de las disensiones bien pudieron ser las diferencias conceptuales sobre la visión del arte moderno de los miembros del Patronato, que en este sentido había sido nombrado por el Ministerio con un espíritu contemporizador: así, mientras Benlliure —que había dejado la dirección pero había vuelto a ser nombrado patrono—, Benedito y López Mezquita representaban las opciones más conservadoras, Luis Lacasa, Juan Cristóbal, Emiliano Barral, Vázquez Díaz y el crítico Ricardo Gutiérrez Abascal —«Juan de la Encina»— representaban una aproximación más

**1931-1936. El MUSEO
MODERNO
DURANTE LA II
REPÚBLICA**

o menos marcada hacia el nuevo arte, aunque en la mayoría de los casos nos parece impropio hablar de una aproximación a la llamada vanguardia.

Esta división la ratifica otra discusión posterior del Patronato, dos años después, en la cual Juan de la Encina, ya director del centro, manifiesta algo tan obvio como «que el Museo debe recoger todas las actividades de los artistas modernos, para lo cual propone se dedique una sala, para que en ella se exhiban todas estas manifestaciones de los nuevos artistas; de ese modo, sin prejuzgar la capacidad de futuro de esas pinturas y esas escuelas el Museo tendrá, como ya lo tienen muchos museos extranjeros, salas que pudieran llamarse experimentales, pues un Museo no debe limitarse exclusivamente a exponer obras de escuelas consagradas». Esta sensata propuesta es, sin embargo, contestada agriamente por los artistas más conservadores, y así el pintor Benedito replicaba que veía «en la adquisición de estas obras un enorme peligro para el porvenir ya que si se abre la mano en estos momentos no habría razón para desechar otros balbuceos semejantes inundando el Museo con obras inútiles y que no deberían figurar en él». Y López Mezquita afirmaba que sería «posible que llegue un día en que se juzguen estas obras como verdaderas maravillas —aunque él lo duda— y entonces se demostrará cuan equivocados estaban los que las combatían, pero que mientras esto llega no debe hacerse solidario el Museo, admitiéndolas...» (Acta de Reunión del Patronato de 30 de mayo de 1933). Incluso, en muchas ocasiones, parece haber un interés marcado por parte oficial en no radicalizar las posturas y calmar los ánimos; así en la segunda reunión del Patronato, en la que se nombraba director a Gutiérrez Abascal y Presidente del mismo a Ignacio Zuloaga —quien, por cierto, no asistió nunca a ninguna reunión del Patronato, después de manifestar privadamente su deseo de renunciar en la persona del catalán Miquel Utrillo, lo que, al parecer, no fue tomado nunca en consideración—, se propone al Ministerio que se nombre al cesado Benlliure «Director Honorario» del museo y que se coloque una placa en honor del valenciano en la sala de esculturas, creada por él en el patio bajo del museo.

Otro gran debate en el seno del Patronato del museo se produjo con motivo de la presentación de director para la Academia Española de Roma en 1933, en unas competencias que el nuevo régimen había traspasado al Museo Moderno, posiblemente en detrimento de las que tradicionalmente detentaba la Academia de San Fernando. Obviamente, fue un debate marginal a la vida específica del museo, pero sirvió para calentar los ánimos, pues esta propuesta estaba muy condicionada por el gobierno republicano que quería para este puesto a Valle-Inclán por motivos nada artísticos, ya que pretendía simplemente alejar al escritor de la vida política madrileña. La mayor parte del Patronato aceptaba esta situación, pero Margarita Nelken reaccionó con gran ardor defendiendo la candidatura del escultor Víctor Macho, pues la consideraba objetivamente mucho más oportuna para la educación artística de los pensionados y, sobre todo, no se resignaba a que presiones ajenas influyeran en la designación. En este sentido, envió una sentida carta a sus compañeros, en la cual decía algo tan rotundo como que «la política no debe para nada intervenir en cuestiones artísticas», lo cual tenía un enorme valor pues

ella era una destacada militante socialista (rep. Acta del Patronato de 27 de enero de 1933).

Otro asunto de interés debatido en el Patronato en 1932 es el que se refiere a Picasso. Según explicaciones de Gutiérrez Abascal, él había iniciado con la *Sociedad de Cursos y Congresos de Madrid* conversaciones reservadas para ver si era factible con su colaboración celebrar una exposición de obras de Picasso en el museo, y el subdirector del museo, el pintor Timoteo Pérez Rubio —que habrá de desempeñar durante la guerra un papel de primer orden en la conservación de nuestro tesoro artístico—, en un viaje a París, hizo sobre ello y sobre el proyecto de construcción de un nuevo edificio para el museo unas declaraciones a la prensa, justificándolas por su deseo de «hacer ver a las autoridades artísticas de la vecina República los nuevos derroteros que el actual régimen español había tomado en pro del arte contemporáneo». Lo que costó a Pérez Rubio una amonestación por no estar autorizado para estas declaraciones. Desconocemos más entresijos de este asunto, pero es evidente que tanta prudencia hizo que en la práctica esta exposición picassiana no pudiera ser realizada en el Museo Moderno, y sí en 1936 en los locales de ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) (Acta de la reunión de 2 de septiembre de 1932). Con respecto a la construcción de un nuevo edificio, ya es sabido que en los Concursos Nacionales de 1933 se convocó el premio de Arquitectura con este tema, que fue ganado por Fermado García Mercadal. Sin embargo queda la duda de, si las circunstancias históricas de España hubieran sido otras, efectivamente se habría construido el proyecto premiado en un solar de la prolongación de la Castellana, pues el propio Mercadal reconocía que, a pesar de haber sido el suyo el proyecto ganador, no contaba con el apoyo oficial, más proclive al de Luis Moya, entonces arquitecto-conservador del Museo Moderno.

En el terreno de los hechos, lo que llegó a ser realidad fue el replanteamiento del museo en sus locales tradicionales de la Biblioteca Nacional, se remozaron las salas y se seleccionaron los fondos de manera que el museo pudo presentar una faz más moderna. Sin embargo, aquello no fue una verdadera solución ya que, por una parte, se desalojaron unas obras del museo, que se consideraban anticuadas, y por otra tampoco se dio una verdadera orientación contemporánea al museo. Por ello hay voces autorizadas que hacen ver que esta reforma quizá fuese en exceso destructiva sin ofrecer algo verdaderamente positivo a cambio. Así, Julio Caro Baroja nos da su testimonio sobre este cambio, rememorando sus visitas juveniles «al viejo Museo de Arte Moderno, que destruyó Juan de la Encina con su doctrianismo estético... El que un admirador de Gauguin y de Cézanne entrara a dirigir el Museo de Arte Moderno de Madrid fue como si dieran una batuta para dirigir una ópera de Rossini a un partidario de la dodecafónica. No entiendo nada, todo lo puso patas arriba e hizo la gran purga mandando cuadros y cuadros a los institutos de provincias, a los pasillos de las diputaciones, a las escuelas de veterinaria y a otros establecimientos pedagógicos y benéficos. Un museo no es una colección particular. Es la expresión de la Historia en un aspecto. Yo como coleccionista puedo inundar mi casa de Zu-loagas y Echevarriás, como lo hizo Juan de la Encina en su reforma y con su criterio de joven tremebundo de 1915, o de Mirós o Grises.

Pero si en un tiempo hubo en España un pintor con éxito e influencia que se llamó don Dióscoro Teófilo de la Puebla, u otros que eran don José Pradilla, o don José Moreno Carbonero, no hay Juan de la Encina que tenga autoridad para deshacer la memoria de esto en nombre del "buen gusto". Hoy habrá en España muchos jóvenes que creerán, frente a lo que creía él, que Zuloaga o los Zubiaurre son "abomination" (Los Baroja. *Memorias familiares*. Madrid, 1972, pág. 213).

Y la verdad es que don Julio tiene totalmente razón, y hoy en día, a la vista del recién inaugurado Museo de Orsay en París, echamos en falta un Museo Moderno que hubiera guardado sus colecciones originales y que no se hubiera visto forzado a construir destruyendo como norma de conducta. Aunque esto, por desgracia, no es privativo de España, sino que ha ocurrido y sigue ocurriendo habitualmente en los museos de todo el mundo. Sin tantas crónicas reformas no cabe duda que hoy tendríamos unos museos y una Biblioteca Nacional que serían verdaderos monumentos de su época fundacional, no sólo por su contenido, sino por su arquitectura interior y su diseño general. Bien es verdad, y seríamos injustos si no lo citáramos, que en España siempre ha faltado un espíritu de conservación racional y siempre se ha deteriorado todo en la mayor de las incurias, y cuando se ha querido adecentar una instalación, muchas veces estaba irrecuperable. Sin embargo, uno añora las viejas vitrinas de madera y vidrio de los museos que sólo habían necesitado el oportuno mantenimiento y que, de hecho, eran más funcionales para su cometido que las efímeras instalaciones museográficas que se estilan hoy en día, características de una época, como la que vivimos, de «usar y tirar».

1939-1915 LA POSGUERRA

Obviamente, las enseñanzas del Pabellón de la República española en la Exposición de París de 1937 no pudieron ser recibidas en nuestro país tras una posguerra que finalizó con el triunfo del bando contrario. Sin embargo, resulta equívoco, a nuestro juicio, identificar el espíritu nuevo del Pabellón con la política oficial artística de la Segunda República —véanse para ello mis artículos «Las artes plásticas durante la guerra española» (*Cuenta y Razón*, núm. 21) y «El pabellón español en la Exposición de París de 1937» (*Cuenta y Razón*, núm. 32)—. A su vez, caeríamos en un imperdonable mani-queísmo si afirmásemos, como tantas veces se ha hecho, que en la España de la posguerra había desaparecido totalmente el espíritu del arte moderno.

Revisando la documentación del Museo Moderno, lo primero que nos sorprende, dejando aparte los aspectos de ideología política, es la lucidez de Eugenio d'Ors, entonces Jefe Nacional de Bellas Artes, en su nuevo planteamiento del museo presentado en la primera reunión del Patronato tras la guerra. En primer lugar, d'Ors propone la creación de tres nuevas secciones: de arquitectura, de fotografía y otra con el carácter de «Museo Experimental (para) contener obras cuya inclusión en los fondos del Museo no ha de tener un destino permanente, sino temporal, concediéndose a los autores de dichas obras no el precio de las mismas, sino la renta correspondiente al precio de su valor por toda la duración del plazo, a cuya expiración, el contrato que esta inclusión representa podrá ser cancelado, pro-

rrogado o sustituido por otra cesión de propiedad en la forma ordinaria para pasar a una instalación de otras secciones del Museo». Además, d'Ors explicaba: «las razones de utilidad didáctica que representan las adquisiciones de obras extranjeras, que por otra parte vendrían a enriquecer con calidades universales el fondo artístico de nuestro Museo de Arte Moderno, tan limitado hoy en este aspecto», y sugiere la idea de realizar estas adquisiciones «mediante un canje de obras extranjeras con obras de artistas nacionales» (Acta de las reuniones de 14 y 30 de junio de 1939).

Es evidente que estas propuestas de Eugenio d'Ors, que siempre fue en realidad un *outsider* en la política franquista, significaban un concepto de Museo totalmente nuevo, dinámico y por otra parte realista desde el punto de vista económico, ya que si no llegaron a tener efecto, no fue precisamente por la penuria presupuestaria del momento, sino por la pura rutina que triunfó en la vida administrativa del museo tras el cese de d'Ors en su cargo pocos meses después. Sin embargo, lo que la iniciativa oficial rechazaba, don Eugenio lo conseguía llevar al cabo, en parte con la iniciativa privada a través de las exposiciones de la Academia Breve de la Crítica de Arte y de los Salones de los Once, cuyo esbozo aquí rebasa nuestro propósito, pero es imprescindible citar. En estas empresas contó con la colaboración del director del Museo, Eduardo Lloset Marañón, cuya figura está lejos de estar estudiada con el interés que merece, pues efectivamente abrió a los jóvenes artistas madrileños que comenzaban a surgir las puertas del Museo. Por otra parte, hay que reconocer en d'Ors una buena intuición, pues gracias a él galeristas como Aurelio Biosca y Juana Mordó comenzaron su andadura en el nuevo arte español. Quede, pues, para otra ocasión el estudio más detallado de los éxitos y fracasos de este período del Museo Moderno, cuya vida económica seguía, por otra parte, siendo tan miserable como en las épocas anteriores.

Dentro de los planes de renovación de Joaquín Ruiz-Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional —para cuyo estudio remitimos al lector al imprescindible libro de Javier Tusell, *Franco y los católicos*, Alianza Universidad, Madrid, 1984—, está la acertada disposición de dividir el Museo de Arte Moderno en dos complementarios: el de Arte del Siglo XIX y el Contemporáneo, en un momento en que podían perfectamente haberse consolidado ambas instituciones y haber surgido del segundo un museo válido y vivo, sobre todo, gracias a la afortunada designación para su cabeza rectora del arquitecto José Luis Fernández del Amo. En el libro de Dolores Jiménez-Blanco se estudia detenidamente este momento y su documentación teórica, que hacen comprensible esta etapa llena de esperanzas que apenas consiguen sólo aflorar antes de ser, sin ningún debate, segadas de raíz por una evidente falta de comprensión ministerial.

Es necesario puntualizar que la situación económica de ambas instituciones fue realmente penosa, ya que los Presupuestos de los dos museos apenas fueron otra cosa que el resultado de la división de los cortos medios del antiguo Museo de Arte Moderno. Igual pasó con el espacio, que fue salomónicamente dividido, quedando las salas altas para el siglo XIX y el patio bajo, desmantelada la sala de

**1951-1958. LA
DIVISIÓN DEL
MUSEO: MUSEO DE
ARTE DEL SIGLO
XIX Y MUSEO DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO**

escultura, para el nuevo Museo Contemporáneo. Lo cual creó todo tipo de problemas entre el personal de cada uno de los museos. Pronto fue nombrado para la dirección del museo deámofoíoaieo Enrique Lafuente Ferrari, personalidad eminente en nuestra historia del arte, que apenas pudo hacer algo más que replantear la exposición de la colección permanente en medio de una cierta frialdad, tanto oficial como del público, ya que por aquel entonces el sentir generalizado coincidía con el aserto de Pío Caro Baroja, en el sentido de que la «gran genialidad española acabó en Goya. Después no hemos tenido más que hombres de segunda fila», y, por tanto, un museo dedicado al arte de ese período no encontró una gran acogida popular, desaprovechándose la rigurosa figura de Lafuente, que en aquel momento hubiera debido desempeñar un papel de primer orden en la renovación del Museo del Prado.

Desde el punto de vista del Museo Contemporáneo, hay que estudiar este momento desde la perspectiva de las tres Bienales Hispanoamericanas de Arte, en las cuales el mundo oficial echó toda la carne en el asador, sin reparar que la continuidad lógica de estas manifestaciones debería haber repercutido directamente en la valoración del Museo. Incluso oficialmente, España contribuyó directamente y con gran despliegue de medios económicos, en la construcción de un nuevo Museo de Bellas Artes en La Habana —como sede de la segunda Bienal—, mientras que regateaba los medios de subsistencia a sus propios museos en Madrid. Fernández del Amo, a pesar de la deplorable situación económica, consiguió llevar a cabo una modélica reforma museológica del local asignado a su museo, que mereció, entre otros, los elogios del pintor Antonio Saura, quien le decía por carta: «la sala del museo es bellísima y es la primera vez en mi vida que realmente me he sentido satisfecho ante una realidad palpable... Tu obra en el patio, que antes era, es no solamente capaz de competir, sino superar las realizaciones mejores que hasta ahora he visto en las revistas y fotos». Sin embargo, Fernández del Amo mantuvo un pulso con la administración, en el sentido de forzar la adquisición de las piezas necesarias para una colección representativa, como condición «sine qua non» para la apertura del museo, y lo perdió, ante una evidente hostilidad ministerial. Así, Pablo Serrano narró, tiempo después del cese de Fernández del Amo: «Creo que su mayor dolor fue no poder y no querer inaugurar el museo por falta de las Obras que él creía imprescindibles de Picasso, Juan Gris, Gargallo, Julio González, etc. Alentaba año tras año la esperanza para conseguir presupuesto para comprarlas —hoy han tenido que ser adquiridas a precios muy superiores—, hasta que un día, y por un compañero suyo, en su mesa de dibujo le extendió el diario donde se publicaba su destitución. Desconcertante noticia que comenté ese mismo día con Ángel Ferrant, a quien también le dolió el Procedimiento, el que por otra parte era normal en esa época».

En el período de Fernández del Amo había colaborado con el Museo, junto con Cirilo Popovjci y José M.^a Moreno Galván, Luis González Robles, figura imprescindible para el conocimiento de la promoción del nuevo arte español en los certámenes exteriores, como las Bienales Internacionales de Sao Paulo y Venecia, entonces en el momento más interesante de su historia. Evidentemente, hubo una sensible apertura artística española al exterior que fue llevada

a cabo por la Dirección General de Relaciones Culturales, sobre todo bajo los mandatos de Ruiz Morales y Alfonso de la Serna, cuya historia está todavía pendiente de ser estudiada y valorada correctamente. La figura de González Robles con los críticos tiempos de 1957 en Brasil —premio de Oteiza— y de 1958 en Italia —premios de Chillida y Tapies— marcan una época decisiva en el desarrollo del arte contemporáneo español. Se puede decir, sin exageración, que es a partir de este momento cuando el arte español comienza a tener peso específico en el mundo, y todo ello fue realizado con escasos medios y por la especial vocación de Robles.

Los diez años siguientes, con Fernando Chueca a la cabeza del Contemporáneo, representan una historia digna pero relativamente frustrante para la vida del Museo. Se instalaron las colecciones con sus evidentes limitaciones y se abrió un museo cuyo recuerdo todavía es entrañable, pero que manifestaba bien a las claras sus pocas perspectivas de futuro, debido fundamentalmente a la falta de interés que el medio ministerial sentía por él, pues, ni tan siquiera, supo aprovechar el favorable impulso creado por la extraordinaria exposición de Picasso de 1961. También en 1953, Ramón Vázquez Molezún había ganado el Concurso Nacional para un nuevo museo, pero el caso es que nunca, lamentablemente, se tomó en serio la posibilidad de su construcción. Chueca presentó posteriormente varios proyectos alternativos, fácilmente realizables, tal como el aprovechamiento de la vieja Casa de la Moneda o el acondicionamiento del Palacio de Velázquez para la sede del Museo Contemporáneo, que tampoco hallaron acogida oficial. En resumen, que durante este interesante período de 1951 a 1968 fue desaprovechado oficialmente, dejando una especial sensación de fracaso tanto en Lafuente Ferrari como en Fernández del Amo y Chueca.

A fines de 1968, se volvían a reunir los dos museos, creándose el Museo Español de Arte Contemporáneo, siendo nombrado Director Luis González Robles, quien, a la vez, desempeñaba el cargo de Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Esto ocurría en el momento en el que la llamada tecnocracia había ocupado el Gobierno. Es el momento de la ley de Educación (1) y del préstamo del Banco Mundial que facilitará, entre otras cosas, la creación de nuevas Universidades en España. Y una parte de este desarrollo presupuestario fue llevado al ámbito de la Dirección General de Bellas Artes, desempeñada entonces por el activo Florentino Pérez-Embid, quien siempre supo valorar la gran potenciación oficial del arte francés con la creación del Ministerio de Cultura desempeñado por André Malraux, y dentro de este panorama general, el Museo Contemporáneo parecía que podría dar un salto cualitativo y dejar de ser la institución cultural de segundo orden que hasta la fecha había sido.

Sin embargo, estos planes oficiales con respecto al Museo Contemporáneo pronto serán contestados y, en gran manera por esta quiebra de confianza entre el medio artístico y el oficial, no pudieron llegar a buen término. La relación de los diversos acontecimientos de este momento, que políticamente estaba situado en el período final del franquismo, deberá ser tratada algún día de una manera ri-

1969-1975. PRIMERA ÉPOCA DEL MEAC

(1) Alianza Forma, Alianza Editorial, Madrid, 1989. Con prólogo de F. Calvo Serraller.

gurosa y extensa, pues ello es clave tanto de la historia presente y futura del Museo Contemporáneo, como de la política artística oficial. Evidentemente, este no es el lugar de proceder a su, análisis, y nos limitaremos a la breve enumeración de los mismos de una manera sinóptica.

A) *Nueva sede del Museo*: Inmediatamente, se planteó la cuestión de la construcción de un nuevo edificio para el MEAC, y Pérez-Embido hizo prevalecer su opinión con respecto a su localización —Ciudad Universitaria— y el arquitecto del proyecto, que fue elegido en función de su propia confianza personal. Este hecho tuvo un cierto matiz de imposición e hizo que dimitieran dos artistas miembros del Patronato del Museo, el pintor Hernández Mompó y el escritor José Luis Sánchez.

El hecho de que el proyecto elegido obtuviera *aposteriorid* Premio Nacional de Arquitectura de 1969 —en cerradísima disputa con una vivienda unifamiliar del arquitecto Javier Carvajal—, no alivió la tensión, sino que creó una hostilidad bastante generalizada de los arquitectos como colectivos, frente al nuevo edificio, que además, como recordatorio permanente, se construía junto a la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Las cosas se complicaron todavía más cuando surgió una disensión personal entre Pérez-Embido y el arquitecto elegido, en torno a 1971, y éste abandonase la dirección de la obra, motivo que unido a los anteriores, de manera evidente, enfrió el interés ministerial por el nuevo proyecto.

Este asunto es, sin duda alguna, la razón más importante por la cual, en torno a 1985, se tomó la decisión política de trasladar el Museo Contemporáneo al antiguo hospital de Atocha, rebautizado como *Centro de Arte Reina Sofía*.

B) *Reforma de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*: La supresión de la reglamentación tradicional de las Exposiciones Nacionales, a fines de 1969, sirvió de pretexto para que un número representativo de artistas manifestase su oposición a los nuevos planes oficiales con un encierro de protesta en el Museo del Prado. Este hecho, de gran trascendencia en la prensa y en medios culturales españoles, sirvió para que se comprobara que la situación política del momento hacía irrepetible la colaboración que en un tiempo había tenido González Robles con los artistas más avanzados, sobre todo en los momentos de triunfo en las Bienales. Si bien no se puede hablar en términos absolutos, ya que la situación experimentó ligeras variaciones, sí es cierto que representó un serio *handicap* en la labor de González Robles al frente del Museo.

C) *La recuperación oficial de los artistas de la vanguardia histórica*: González Robles había convencido a Pérez-Embido de que el triunfo del Museo dependía en buena medida de su capacidad de acercamiento a Picasso, Juan Gris, Gargallo, Julio González, etc. Incluso se planteó, por primera vez oficialmente después de la guerra, la recuperación del *Guernica* de Picasso. 1971 es una fecha clave en todo este asunto. El 25 de octubre en la Universidad Complutense se producen alborotos en la conmemoración del noventa aniversario del malagueño, y Moreno Galván es detenido por afirmar vehementemente y en público la afiliación izquierdista de Picasso; y el 5 de noviembre un acto terrorista de ultraderecha destruye gra-

hados de Picasso expuestos en la Galería Theo de Madrid. Estos acontecimientos presiden el último desencuentro del gobierno franquista con Picasso. Las posiciones se encrespan y es claro que González Robles se queda entonces absolutamente imposibilitado para llevar a cabo el acercamiento hacia al artista malagueño, suponiendo ello un indudable quebranto en los planes del futuro MEAC.

Consecuentemente, se cierran todas las posibilidades de que el nuevo Museo fuera inaugurado por una exposición de Juan Gris, según era el deseo expreso de su director. Incluso, al parecer desde altas instancias del Gobierno, se sentencia que «no se está edificando un museo para los enemigos del Régimen».

De esta manera, a pesar de éxitos parciales como la exposición del escultor Alberto o la donación de obras de Julio González por su hija, con destino al nuevo Museo, se puede decir que el ambicioso proyecto inicial del MEAC había de hecho fracasado a fines de 1971. Sin embargo, y es justicia decirlo, el desánimo no es una de las características de la personalidad de González Robles, y hay que señalar que siguió luchando por el Museo hasta su cese en la primavera de 1974, mientras mantenía una brillantísima política de exposiciones temporales, que, como en el caso de la de Impresionistas o Futuristas italianos, sirvió para que el público pudiera ver en España un arte que antes le había estado vedado.

Tras el breve mandato de José Romero Escassi, pleno de buenas intenciones pero lamentablemente parco en resultados, el MEAC es inaugurado siendo director Carlos Arean en uno de los últimos actos oficiales que realiza Franco en 1975. El montaje inaugural es de circunstancias, y en él se evidencia realmente el fracaso de los planteamientos originales del museo. La recepción por la crítica es casi unánimemente negativa y se percibe que, a la vista de los acontecimientos políticos de la época, las cosas en el MEAC necesariamente habían de cambiar, pues podía afirmarse que el museo, tal como estaba inaugurado, a nadie realmente podía satisfacer.

La situación del museo cambió sensiblemente a fines de 1977. La creación del nuevo Ministerio de Cultura abría indudablemente nuevas expectativas, máxime cuando dentro de su estructura se creaba un «Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas», que tenía su sede en el MEAC. La historia de este centro, cuya estructura de hecho nunca llegó a consolidarse, a pesar de su provisionalidad y las polémicas que originó su actuación, es esencial para entender la historia posterior, tanto del museo como de la política de artes plásticas del Ministerio. El CINFE tuvo, hasta su transformación en 1979, dos directores: el arquitecto Antonio Fernández Alba y el crítico José M.^a Ballester; y, como ya hemos dicho, es un momento que requiere un estudio objetivo y documentado, tanto de sus planteamientos y realizaciones como de las diversas diferencias de criterio, e incluso confrontaciones, que surgieron entre sus colaboradores, pues sin ello no se pueden entender muchos de los hechos posteriores que llegan hasta el momento presente.

En todo caso, de la conjunción imperfecta entre el MEAC y el CINFE surgieron una serie de hechos que fueron exponente en el campo artístico de lo que estaba ocurriendo en España a nivel polí-

1975-1985. EL MEAC DURANTE LA TRANSICIÓN POLÍTICA

tico. El acontecimiento sin duda de mayor relevancia de este momento fue el acercamiento oficial a Joan Miró, que dio como primer resultado la gran exposición retrospectiva de este artista en el MEAC, lo cual significó paladinamente que el museo empezaba a remontar su crítica historia. Contemporáneamente a la muestra de Miró, se unieron las de Josep Lluís Sert y José Renau, con lo cual se reunirían tres de los artífices más destacados del Pabellón parisino de 1937 en una actividad oficial, en un momento en que España buscaba la conciliación nacional. Ello, en cierto modo, era la culminación de lo que se había planteado en la famosa exposición de la Bienal de Venecia de 1976. El que esto ocurriese en el tan denostado MEAC era además un motivo de evidente orgullo para su personal técnico, que tanto había luchado, fundamentalmente desde la exposición Millares de 1975, para levantar el museo, en un esfuerzo que, por desgracia, no suele ser reconocido.

El período que transcurre entre la exposición Miró en la primavera de 1978 y la gran antológica de Picasso a fines de 1981 —fecha del centenario del nacimiento del artista malagueño— fue objetivamente muy interesante en el MEAC, sobre todo para el público que pudo disponer de un centro digno dedicado a nuestra cultura moderna, a través de numerosas actividades, desde la exposición de Tapies a los Festivales de Primavera, actos pluridisciplinarios que lograron una participación de artistas y público joven. Sin embargo, hay que reconocer que todavía el museo vivía más como un apéndice de la Dirección General de Bellas Artes —en un momento especialmente brillante que culminó con la recuperación del *Guernica* y su legado complementario—, que como una institución dotada de medios para tener vida propia. Por ello se pensó oficialmente que era llegado el momento de dar el paso para lograr este objetivo. Así se renovó el Patronato del MEAC —que no había funcionado desde 1973— y se nombró un nuevo director.

Para la presidencia del Patronato fue designado Eusebio Sem-pere, quien aunaba a su indiscutible categoría artística una gran experiencia museológica, pues en 1977 se inauguró en Alicante un museo público con la donación de su propia colección de arte del siglo xx. Para director fue nombrado el autor de estas páginas, quien desde 1979 había colaborado con Javier Tusell en la organización de la Subdirección General de Artes Plásticas —organismo que sucedió al CINFE, concretando su estructura y objetivos—, sobre todo, mediante la creación del Consejo de las Artes Plásticas, órgano a nuestro juicio muy interesante de ser estudiado desde el punto de vista de las relaciones entre el Arte y el Estado. Como quiera que esta circunstancia personal puede restar, obviamente, objetividad a este trabajo, me limitaré a esbozar en él mi propio punto de vista sobre los proyectos y acontecimientos del período de mi dirección, que terminó, como es sabido, en medio de la crisis periodística más importante que se ha desatado jamás sobre un museo en España, y que coincidió históricamente con los primeros años de gobierno socialista en nuestro país.

Desde la primera reunión del Patronato en esta primera etapa, se consideró que el problema más importante que tenía el museo era la crónica endeblez de la colección, en la cual había lamentables lagunas que se arrastraban desde años, y que superar esta situación

mediante las adquisiciones pertinentes era el problema básico del MEAC. Afortunadamente, la política de exposiciones temporales estaba a la altura de las circunstancias, pero el museo no cumpliría su misión principal si no conseguía la adquisición de obras representativas, comenzando por las de los artistas españoles más importantes de la Escuela de París, como Picasso o Juan Gris, hasta las expresiones más válidas de los artistas jóvenes. Para ello, era absolutamente necesario que estas competencias fueran transferidas oficialmente al Patronato mediante la realización de un reglamento, y que el Ministerio se comprometiera a incluir en el presupuesto de cada anualidad una cantidad —lo que fuese— para este cometido. Se consideraba que no se podía establecer un plan de adquisiciones válido sin tener estas condiciones, que, por otra parte, tal como el Patronato había conocido —a través mío—, eran las competencias básicas del museo durante el período republicano.

Lamentablemente, este objetivo no se pudo lograr por más que el Patronato y el director del museo lo planteaban al Ministerio de Cultura, y tras pasar esta situación de práctico forcejeo los años 1982 y 1983, sorpresivamente el día de 27 de diciembre de este último año el director del MEAC fue convocado a Bellas Artes para informar una serie de propuestas de adquisición de obras de arte contemporáneo, que habían sido realizadas directamente para cubrir un crédito extraordinario de 300 millones de pesetas. En esta situación, verdaderamente excepcional y, por otra parte, incomprensible dadas las razonables demandas del Patronato de asumir las competencias en esta materia, al director del museo, como funcionario, se le pedían tres cosas concretas: 1) valorar si las propuestas de adquisición que se le entregaban con toda precipitación en el Ministerio supondrían un incremento del patrimonio artístico español; 2) valorar si la cantidad en que se ofertaban era razonable, y 3) que en el caso de que las propuestas aportadas por Bellas Artes no llegasen a cubrir la totalidad del crédito, se buscasen en el archivo del Museo otras propuestas de adquisición de interés para completar la cantidad. La situación que se planteaba, para resolver como máximo en dos días, era extraordinariamente compleja, pues *de facto* significaba lo siguiente: 1) De acuerdo con esta actitud, ello significaba que el Ministerio de Cultura no estaba dispuesto a conceder, por motivos que nunca fueron explicados, la autonomía en política de adquisiciones solicitada. 2) Claramente, se requería al director del museo a que cumpliera su obligación estricta como funcionario dependiente de Bellas Artes. 3) La cantidad económica era la mayor que se había destinado nunca a adquisiciones de arte contemporáneo, y ello se empleaba por los motivos que fuese, sin haber sido resultado de una planificación previa.

El lector podrá sacar las conclusiones que crea conveniente, pero por mi parte puedo certificar que lo aquí expresado corresponde a la más absoluta verdad histórica. La situación pudo verdaderamente ser calamitosa, aunque, sin embargo, hay que hacer constar dos hechos: 1) Las obras adquiridas, en su mayor parte, tuvieron una objetiva categoría, pues se pudieron comprar dos cuadros cubistas de Juan Gris, un interesante bodegón de Picasso de 1944, un óleo de Pierre Bonnard, muy característico, un gran cuadro de Francis Bacon, un conjunto de obras de Alberto Sánchez, una gran pie-

za de Oteiza, etc. Lo cual, ya de por sí y vistas las cotizaciones del arte contemporáneo, significaba que este insólito presupuesto no se había, ni mucho menos, malemployado. 2) Que la ruptura con el Patronato, que podía ser la relación lógica, no se produjo, sobre todo gracias al buen sentido de Eusebio Sempere, quien valoró que aunque el procedimiento seguido fue nefasto desde todo punto de vista, sin embargo, de un golpe se habían cubierto algunas lagunas muy importantes en las colecciones del museo. Y 3) Tanto el Patronato como la dirección del museo, en vista de la experiencia, siguieron solicitando al Ministerio de Cultura las competencias en este terreno. Por otra parte, esta situación no se puede comprender sin otra pugna que surgió en 1983 y que se agudizó el año siguiente, que se produjo cuando se cambió la organización de exposiciones del Ministerio de Cultura y el nuevo equipo no parecía nada proclive a conceder una mínima autonomía al MEAC en este terreno. A pesar de ello, en 1983 el personal del museo llevó a cabo, bajo la dirección de Ana Beristain, la difícilísima exposición de Salvador Dalí, y en 1984 una excepcional muestra de Paul Cézanne, concebida, realizada y montada, también exclusivamente, por el personal del MEAC. El éxito de esta muestra, en verdad memorable, produjo unas ciertas tensiones internas, ya que había unos marcados intereses para poner en duda la capacidad de los funcionarios del MEAC, cara al nuevo proyecto de constitución de un nuevo gran museo de Arte Contemporáneo en el antiguo edificio del Hospital de Atocha.

(P.S. personal. Querida Lola: hasta aquí he sido capaz de llegar, pues no somos máquinas y hay heridas que todavía siguen abiertas —como decía el poeta: «Infandum, regina, iubes renovare dolorem»—. En otra ocasión, relataré mi versión de cómo conseguimos organizar legalmente el Patronato, en medio de una verdadera guerra de papel, con Eusebio Sempere en la fase final de su enfermedad mortal, pero aguantando con una entereza ejemplar hasta el final. Pero cómo después de realizado el reglamento del Patronato, se designaron para ocupar algunas de sus plazas a personas que tenían como meta declarada el dismantelar el MEAC y crear *ex novo* un proyecto mejor para el *Centro de Arte Reina Sofía*. Sin embargo, la historia, aunque sea pequeña, ahí está y no se puede renunciar a ella, y en esta historia han participado muchas personas que han puesto su trabajo y sus afanes por conseguir un éxito esquivo. Y estoy firmemente convencido de que el éxito se podrá conseguir cuando exista un conocimiento de su labor y un respeto por ella.)