



MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier
El museo ausente: la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil

Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) ehupress, 2017
 230 p. : il. : 24 cm
 ISBN: 978-84-9082-610-2

*Vamos a comenzar la obra de su redención
 (Viviendas de Urgencia Social del franquismo)*

1. Un/os museo/s hecho/s a sí mismo/s. 'Construcciones' materiales e intangibles

El hecho de inducir el vacío en un museo, sean cuales fueren sus colecciones y obras de referencia, y aunque fuera por el mero y legítimo hecho de la salvaguarda de unas piezas simbólico-cultural y/o económicamente valiosas, siempre nos deja un amargo sabor a ex-polio aunque fuese entrecomillado. Y a pesar de que con ello, mediante dicha acción, se insistiera en el derecho y quizás también el deber y obligación que todo un pueblo, un país –con estructuras estatales jurídico-administrativas o sin ellas– ha de adquirir y sostener en el tiempo para con la riqueza material e inmaterial de diversas tipologías que pretenda ser arrebatada y/o usurpada.

Esta podría ser, a grandes rasgos, la aproximación a la 'historia ausente' de una institución museística como la que trae a colación el libro, realzando así su valor tanto intrínseco como adquirido; bien por su propia existencia y puesta en marcha en una época concreta y con unos medios determinados, bien por la andadura temporal que durante el siglo XX pudo ir remontando obstáculos hasta convertirse en una notable pinacoteca, junto al Museo de Bellas Artes y recorriendo desde casi el ecuador del siglo XX un camino conjunto. Dos museos: Museo de Arte Moderno y de Bellas Artes, supieron conformar una trayectoria y ruta única que se ha sabido consolidar en el tiempo, superando vicisitudes y obstáculos acaecidos.

En este contexto, reconocemos igualmente desde estas primeras líneas nuestra dificultad o al menos la peculiaridad de proceder a referenciar un texto de alto interés científico-histórico en cuanto a la sagaz investigación académica y sus procedimientos-metodologías, desde una postura que puede combinar los mismos o similares apegos y tareas pero con un proceder inevitablemente escorado hacia la praxis artística. Desde el hacer en arte, desde la actividad práctica pese a que pueda resultar en ocasiones un tanto esporádica y/o distante, nos resulta a veces curioso si no extraño proporcionar una perspectiva exclusivamente 'técnica' que no encuentre empatías, en última instancia, con aquellos creadores cuya fertilidad se reconoce y se ofrece en los museos en general, y en algunos de ellos en particular; sea por vinculaciones estéticas en una temporalidad dilatada o por una cercanía geográfica y cultural.

Así pues, la cautela mostrada en el párrafo anterior coincide de algún modo con la última e importante reflexión vertida por el autor de la presente aportación, en cuya página final viene a refrendar una idea que recorre, en nuestra sincera y humilde opinión discutible, los capítulos y apartados que preceden a describir y analizar unos pasajes históricos con todo lujo de detalles, fruto de una constante labor de búsqueda y clasificación minuciosa:

En suma, en la salvaguarda del Museo de Arte Moderno de Bilbao durante la Guerra Civil participaron muchas personas. Hoy sus manos están presentes en las obras que evacuaron, en las que ayudaron a regresar y, en algunos casos, también en las que pintaron porque muchos de ellos fueron artistas. Todos ellos tienen un lugar común en el museo que hoy alberga todas esas obras y también en nuestra memoria¹.

El hecho preciso de que ‘muchos de ellos fueron artistas’ nos remite a unos años en los que aún esos ‘artistas’ podían o tenían la ocasión y capacitación de implicarse ellos mismos en tareas institucionales de recopilación, clasificación y defensa de unos intereses ‘nacionales’ pero asimismo ‘populares’ desde el momento en que incluyen los legados estratigráficamente sedimentados de una colectividad sociocultural y sus manifestaciones estéticas. Lo que contrasta sobremanera con la situación común a día de hoy, cuando los artífices del arte a menudo se encuentran verdaderamente desplazados, no solo de los núcleos decisorios sino de las propias estructuras oficiales-oficiosas de protección-promoción. Dicha implicación de artistas se atisbó en puestas a salvo, rescates, supervisión, control y custodia.

Si bien el ‘vaciamiento’ al que hubo de someterse el museo no tuvo una contrapartida de pleno rescate y reposición por la desaparición de obras y de mobiliario, habida cuenta de situaciones de pillaje y contrabando señaladas por el autor, de forma que en los traslados sobre todo forzosos nos resignamos a que algo se pierda o desaparezca. No obstante, durante la posguerra terminaría beneficiándose de algunas adquisiciones y depósitos, algunos de ellos provenientes de los llamados comités nacionales de ‘confiscación’ de bienes (hurto impune de posesiones pertenecientes a los perdedores). Desempeñando aún el pintor Manuel Losada el cargo de director, hacia 1945 comenzaron a llegar los fondos al nuevo y noble edificio de rotunda hechura arquitectónica, de manera que en las espaciosas salas pudo resolverse el ‘vaciamiento’ “tras años de traslados y evacuaciones, esto es, ausencias”, cuando ya “las colecciones públicas de arte tenían un lugar adecuado para su exposición y custodia”². Siendo esto parcialmente así, Javier Muñoz observa que constituye solo una resolución relativa, dado que “tampoco es un final porque faltaría restituir ese patrimonio perdido y rescatar aquellos hechos y las personas que participaron en la salvaguarda del patrimonio”³.

2. La memoria huidiza y ‘ausente’, recopilada en un serio y contundente trabajo

Defenderá el autor que la evacuación del ‘museo ausente’ tuvo indudablemente su motivación propagandística en cuanto a la repercusión mediática de artistas vascos por aquel entonces la mayoría de ellos en vigente actualidad, como sucede en todas las contiendas bélicas que entran en juego en estas cuestiones. Es curioso comprobar que acaso contradictoriamente, aquel arduo proceso salvo excepciones estuviese repleto (acompañado) de elocuente silencio, siendo la propaganda un elemento clave para los campos de batalla y frentes o retaguardias de resistencia. Instrumento más o menos efectivo de movilización y removimiento de conciencias, la propaganda cumple un papel relevante en esas esferas siempre y cuando resulte una identificación positiva para el combatiente amigo o negativa

1. MUÑOZ FERNÁNDEZ, Francisco Javier. *El museo ausente. La evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) ehupress, 2017, p. 142.

2. MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. Javier. *El museo ausente...*, op. cit., p.138.

3. ROMÁN, Jorge. “Es una historia actual que vivimos en el pasado” (entrevista), *Bilbao*, nº 330, noviembre 2017, p. 8.

para el enemigo. Sin embargo, en el caso que nos ocupa remarca el autor cómo los ‘fondos del tesoro público’ que mayormente concernían incluso a esos medios de propaganda (por ejemplo la prensa) no fueron los ‘artísticos’ sino los valores bancarios y productos monetarios supuestamente ‘saqueados’ y que serían posteriormente embargados y recluidos en puertos francos y aduanas francesas.

Durante la Guerra Civil y más que nada hacia 1937 se evacuaron sobre todo a Francia y principalmente con destino a París (coincidía con la Exposición Internacional y la instalación del Pabellón de España) una serie de fondos de cultura-material y bienes varios entre los que se encontraban las obras de arte que procedían tanto de colecciones particulares como del joven Museo de Arte Moderno de Bilbao, además de algunos objetos decorativos y de culto religioso. Ante el furor que estaban tomando los acontecimientos de la guerra, la Dirección General de Bellas Artes del Gobierno de Euzkadi fletaría muchos de aquellos cargamentos que fueron judicialmente retenidos en los puertos galos de La Pallice-La Rochelle. Paralelamente, las autoridades vascas emprenderían una serie de acciones culturales promocionales que viajarían por las ciudades más emblemáticas de algunos países europeos. Uno de esos intentos de desigual éxito aunque en este caso bastante relevante, sería el grupo de danzas y de folklore vasco *Eresoinka*, que desde su debut a finales de 1937⁴ hasta su disolución apenas dos años después, cosecharía en sus actuaciones sobresalientes, enormes afluencias de público a pesar de tan efímera vida. Espíritu que recoge una carta que el recién nombrado Lehendakari José Antonio Aguirre, ya en el exilio, envió a sus colaboradores:

“Es posible que nosotros no podamos salir de aquí. Pero por eso no ha de concluir la lucha, que quiero que sea llevada también al campo artístico. Le encargo a usted salga inmediatamente para Francia y forme entre nuestros refugiados el coro más selecto posible, que lleve por el mundo a través de nuestras melodías el recuerdo de un pueblo que muere por la libertad, porque todavía no saben en el extranjero que se lucha por ella. *Eresoinka* cantó en las principales ciudades de Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra, esparciendo nuestro arte al mismo tiempo que iba cambiando la opinión. Propaganda sí, pero propaganda por la libertad, porque cantando solamente pueden desparramarse semillas espirituales”⁵.

De esta transcripción se extraen sendos fundamentos, a saber: por un lado queda claramente delatado el ambiente general de las circunstancias luctuosas que se estaban viviendo y el cariz que iban tomando, frente a las cuales las menguantes y maltrechas milicias debían de complementarse fuera del campo estricto de combate. Para lo cual, las específicas disciplinas artísticas podían cumplir un papel muy relevante dentro de un ámbito cultural más extenso, donde no se rechaza la propaganda pero de un signo distinto al incisivo ‘bombardeo’ habitual de tribunas y púlpitos, que calase con mayor hondura si cabe

4. Meses especialmente dolorosos por los continuos ataques sobre municipios y poblaciones vizcaínas (Gernika, Durango...) así como la toma de su capital (Bilbao), se sumaron aspectos como la expatriación de miles de niños/as o la firma del Vaticano declarando una ‘cruzada’ a favor del nacional-catolicismo, instigada por la cúpula de los obispos. Con los ánimos impregnados de cierta derrota, *Eresoinka* se lanza para “servir de embajada cultural vasca ante el mundo. [...] Su misión es actuar en las mejores salas de Europa mostrando las danzas y cantos de honda tradición vasca, apoyados por la mejor coreografía y escenarios. Para realizar el proyecto Gabriel Olaizola ha reunido al mejor equipo posible. [...] Con la tradición cultural, con el euskera y con el amor a su patria, reflejando de la mejor manera la esencia y el alma de Euskal Herria”. En: XX. *Memorial Agiña* (programa de actos), Bilbao: 21 de octubre de 2017, s/p.

5. AGUIRRE, José Antonio. *De Guernica a Nueva York pasando por Berlín*, Madrid: Foca, 2004, pp. 73-74. Citado por: MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. Javier. *El museo ausente...*, op. cit., p. 76.

en la conciencia de unos amplios sectores de población que se creía desconocían aún lo que en gran parte de la Península ibérica estaba aconteciendo⁶. De hecho, uno de esos sucesos que nos ocupan sería el embargo decretado a las cargas de los barcos que llegaron desde el País Vasco con sus consiguientes pleitos y resoluciones favorables a los intereses bancarios y especulativos de quienes en mayor medida aprobaban y apoyaban el golpe a la República española. El autor deja notar inclusive sospechas de testigos que denunciaron falta de criterios explícitos, excesiva premura en los ‘secuestros’ de bienes y estrechas relaciones de simpatía entre las partes demandantes y las autoridades francesas. Toda vez que aún ni tan siquiera había finalizado la guerra por completo. Lo que deja entrever la imparcialidad de los tribunales actuando bajo influencias o presiones que ya estaban apostando por el reconocimiento expreso al nuevo gobierno de Burgos, con graves irregularidades que tampoco serían denunciadas.

Tal como cabría esperar, en las exhibiciones que ‘restituían’ los objetos ‘ilícitamente robados’ para los vencedores, organizadas y publicitadas por las instituciones sublevadas, faltaron nombres que habían sonado en las anteriores muestras expositivas en París y Europa. Nombres y obras de aquellos que desaparecieron o tuvieron que emigrar, exiliarse de la persecución y la marginalidad a la que fueron sometidos durante 35 años de excepcionalidad. Las guerras son así, de huídas y de regresos; tanto de las personas como de su ‘patrimonio’. Un patrimonio patente o latente, ora amasado, ora usurpado, que muchos particulares pudieron retirar de los depósitos de almacenaje y que perdieron en cambio los ubicados en el extranjero.

Intersticio en el que los territorios prontamente ‘ocupados’ por fuerzas invasoras, del sur de Euskal Herria (*Hegoalde*) y los ‘bloqueados’ del norte (*Iparralde*) fueron “espacios cotidianos del mercado negro, y destino habitual de espías, saqueadores, contrabandistas y oportunistas que querían hacer negocios con obras de arte que habían sido robadas o que sus propietarios tenían la apremiante necesidad de vender”⁷. En este orden de acontecimientos y:

Seguidamente, con el final de la Segunda Guerra Mundial, Bilbao se convirtió en uno de los destinos de las obras de arte que los alemanes habían saqueado durante sus años de ocupación y querían llevarse consigo en su huída. Por lo que la destrucción, la evacuación, el pillaje y el contrabando del patrimonio artístico fueron habituales en Bilbao y el País Vasco durante aquellos años de desasosiego⁸.

La operación de disección ha sido, es todavía sangrante, de aquellas heridas que el olvido escasamente tapó y de los inquietos latidos de un corazón agónico que lejos de sanar

6. Se requería la promoción cultural con un sentido ‘nacional’ vasco que diese cuenta de las diatribas de un sentimiento que no se conforma a ser relegado. La Dirección General de Bellas Artes instigó y en-sayó así otras iniciativas como la organización de estudios artísticos superiores, apostando por el rescate y conservación de un patrimonio musical así como otra apuesta por la renovación cinematográfica. Grupos como *Elai-Alai*, *Saski-Naski*, *Oldargi* o *Eresoinka* (del cual se acaba de celebrar su 80 aniversario en Bilbao, en octubre de 2017) participaron desde el redescubrimiento de una visión folklórica de raigambre tradicional. Salvando las lógicas o prudentes distancias, en esos mismos años y también en la posguerra el ímpetu de una personalidad como Jorge Oteiza reclamaría, desde una plástica y estética incardinada también en una tradición cambiante, una inusitada revelación remodeladora que removería conciencias adormiladas y/o adoctrinadas, con un espíritu netamente vanguardista pero enroscado a la propia pertenencia; intentando dar cuerpo a un ‘renacimiento cultural’ enroscado en esa tradición transformadora y efervescente, rechazando sin embargo las ‘fotos fijas’ del ‘rancio’ costumbrismo o simulacro de ‘pintoresquismo’ anacrónico.

7. MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. Javier. *El museo ausente...*, op. cit., p. 133.

8. *Ibidem*.

sucumbió a algunas 'curas de espanto' a lo largo de décadas de dominación facciosa, después autárquica y posteriormente te(cn)ocrática del sistema dictatorial instituido, si bien algunos alcaldes y próceres supieron valorar y responder por las colecciones de nuestros museos. Ahora se recupera, con este libro necesario, la memoria acumulada de un 'tiempo de silencio' para el público que en su mano tiene la opción de 'resucitar', acaso metafóricamente, la simpatía que los bilbaínos, por otro lado, repetidamente han/hemos dejado reverberar por los tesoros depositados en el museo como parte importante de un testimonio artístico-estético pero de la misma forma sociocultural. Lo cual impregna una pátina de 'pertenencia' a la comunidad, justamente, y por si fuera poco, durante las mismas fechas en las que se han desarrollado las celebraciones de efemérides más contemporáneas, propias de otro instante finisecular como lo fue el trecho temporal en el que se constituyeron sendos museos (de Bellas Artes y de Arte Moderno), reconvertidos más tarde, como hemos visto, en un solo museo representativo.

El autor del sólido estudio que escrutamos comienza el primer capítulo dando resúmdida cuenta de la efervescencia cultural vivida en Bizkaia, como decíamos anteriormente, en el ambiente de pujanza económica e industrial que reinaba al final del siglo XIX e inicio del XX. Caldo de cultivo de un creciente mecenazgo, coleccionismo privado y asociacionismo en torno a las artes (plásticas, literarias, escénicas) y la cultura; sentir que poco más adelante permearía a las instituciones público-privadas y administraciones al amparo de las cuales surgieron y se establecieron tímidamente tanto el Museo de Bellas Artes de Bilbao como el Museo de Arte Moderno de la villa vizcaína. Durante el período de las dos primeras décadas del siglo XX florecerían ambas entidades sin domicilio fijo y compartiendo sedes ajenas como la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, sito en el edificio del antiguo Hospital de Atxuri (Bilbao). Los museos se surtían de obras recogidas que habían permanecido diseminadas, propiedad de las instituciones fundadoras, así como donaciones particulares y algunas de ellas temporales. El arte denominado 'moderno' y contemporáneo debía además cumplir funciones didácticas y pedagógicas, fomentando planes educativos y unas expresiones creativas entrelazadas en un carácter preferentemente local pero con proyección decidida hacia el arte de 'vanguardia'. La mentalidad subyacente impulsaba un ideario de museos complementarios y entrelazados en sus estructuras de funcionamiento, de manera que el Museo de Arte Moderno podría realizar adquisiciones de artistas que posteriormente, una vez consagrados estos, pasarían al Museo de Bellas Artes, en una suerte de trueque sucesorio o acogida cuando aún son 'discutidas', y cesión cuando ya son 'admiradas' sin ambages.

Antes bien, apenas sin grandes variaciones en dos lustros llegaría el ecuador del fáctico decenio de 1930 cuando las sedes clausuraron sus puertas y los fondos fueron movilizados y trasladados a refugios aparentemente más seguros como el Depósito Franco de Uribitarte, si bien acondicionado a tales efectos y necesidades, por la susodicha Dirección General de Bellas Artes. Desde ahí comienza un portentoso pero no por ello menos tortuoso periplo que terminaría en un repliegue incompleto de nuevo en Bilbao, con pérdidas y 'extravíos' intermedios, que es precisamente de lo que trata el libro reseñado.

3. Acerca de lo necesario y fundamental del libro

El profesor e historiador del arte F. Javier Muñoz, autor de esta inestimable contribución, goza de una consolidada experiencia investigadora reconocida en archivos y bibliotecas. Sus trabajos previos delatan su valía académica y profesional, a la altura sin lugar a dudas de los maestros eruditos que ha tenido este país. Imbuido de una firmeza científica en el área de las humanidades y una honestidad intelectual que últimamente no abunda y que casi nunca ha sido bien ponderada, aporta en esta ocasión el resultado de años de estudio y recopilación de datos, afirmando con franqueza y gratitud cuantas gestiones ha realizado, centros de documentación que ha visitado, agradecimientos tanto a personas como a instituciones;

lo que denota esa misma honestidad y enseña el nutrido abanico de referencias poseídas (en una clara y precisa relación bibliográfica impecablemente sistematizada en fuentes archivísticas, publicaciones periódicas e impresas; monografías, diarios y revistas) así como aquellas cuestiones que han sido imposibles de resolver satisfactoriamente. Profusamente ilustrado con unas magníficas y documentales tomas fotográficas realizadas seguramente *'in situ'* por las personas que vivieron los hechos, el libro se estructura en tres capítulos genéricos con sus epígrafes o apartados y sub-apartados específicos que de forma muy compensada componen el relato precedido de un prólogo del autor y concluido en un epílogo de cierre. Nosotros hemos pretendido, también honesta y modestamente, contribuir a la puesta en valor de aspectos que hemos considerado reflejar en esta breve síntesis que la hemos realizado desde atrás hacia delante, en un orden inverso pero el cual nos hemos atrevido a utilizar, sin que sirva de precedente, por el propio orden interno susceptible de señalización y de reinterpretación.

J. Muñoz muestra las pinceladas asombrosamente más desconocidas de un museo 'abierto a la modernidad'. Un patrimonio artístico del cual no es fácil encontrar hallazgos espectaculares que sobresalten la callada y continuada labor de pesquisa y contra el cual se han cometido desmanes y agravios que el autor recalca aparte del silencio cernido, persistido en sus palabras prácticamente hasta la actualidad, cuando ya van apareciendo "numerosos trabajos que hacen referencia a diferentes artistas que tuvieron relación con la protección de patrimonio durante la guerra, aunque sin detallar su participación"⁹. Empero, las garantías no estarían totalmente satisfechas ni las deudas históricas del todo saldadas mientras sea "necesario un estudio que analice la situación del patrimonio artístico durante la Guerra Civil en el País Vasco de manera similar a como se ha venido realizando en otros ámbitos"¹⁰. Todo ello estando al tanto de lo que en realidad reconstruye el relato del 'museo ausente'; una 'reparación' póstuma de los artistas y obras de arte que (algunos las acarrearon con toda probabilidad incluso en sus manos o debajo del brazo) "llegaron desde Bilbao al país vecino, con un futuro incierto y tan solo con el desasosiego y el miedo como compañía"¹¹.

El 'tornavajie' atormentado de ese singular desplazamiento indeseado y angustioso, sería considerado por algunos como un evocador rito de 'redención', tal como versa la escueta pero significativa cita del organismo de las Viviendas de Urgencia Social que reproducimos al inicio y el autor colateralmente anota en algunas frases sobre los empeños de reconstrucción en posguerra. Redención y postración de los 'vencidos' ante los 'vencedores', quienes encomiendan trascendentes misiones salvíficas de las 'provincias traidoras' en una especie de 'responsabilidad' reeducadora y epidérmicamente caritativa. La recreación de un/os imaginario/as concretos e interesados confunde y oculta olvidos premeditados, vergonzosas 'depuraciones' con hostigamientos y persecuciones incluidas. Colmatar representaciones espurias en un palimpsesto de *'horror vacui'* cultural connota sustanciales pérdidas y empobrecimientos, por lo que coincidimos plenamente con el autor y estamos totalmente de acuerdo en que "con estas líneas [del libro manejado] queremos, en definitiva, contribuir a que la ausencia quede sustituida por la memoria de lo que fue y nunca debió suceder"¹².

Al objeto de finalizar, dos virtudes aún inéditas en este comentario realzan la valía de esta obra. Una sería la inclusión del manuscrito a editar en las series y colecciones ehpresa de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), que albergan y dan salida pública a trabajos

9. MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. Javier. El museo ausente..., op. cit., p. 21.

10. Idem, pp. 21-22.

11. Idem, p. 18. El autor alude a un escrito de Hermenegildo Anglada Camarasa, fechado en París (1939).

12. Idem, p. 23.

evaluados y considerados de alta calidad, enfocados hacia la excelencia. La última pero no menos merecedora de nuestra atención, el completísimo Apéndice documental que acoge una detallada cronología de los hechos, sinopsis biográficas de personalidades asociadas al proceso, tablas y cuadros informativos elaborados por el autor, además una serie de documentos localizados y reproducidos que dan cuenta del panorama epocal (decretos, órdenes, comunicaciones, telegramas, certificados, misivas y notificaciones), dispuestos en sub-epígrafes de manera que todos ellos ocupan más de la mitad del índice del libro y aproximadamente un tercio de la extensión; intentando que las 'ausencias' se hagan presentes.

Reiteramos nuestra máxima consideración hacia la publicación de un exigente y hartamente complejo trabajo que crecerá previsiblemente a medida que se convierta en plataforma insoslayable, en la que descansen los puntos de partida de otras investigaciones futuras, sobre todo para que no se repitan de forma paradójica historias "que ya sufrimos en el pasado"¹³.

Isusko Vivas Ziarrusta

13. ROMÁN, J. "Es una historia actual que vivimos en el pasado", op. cit., p. 8.