



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

**MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO: LA
EVOLUCIÓN DE LA MUSEOGRAFÍA EN LA EXPOSICIÓN
PERMANENTE**

**MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO: THE
EVOLUTION OF MUSEOGRAPHY IN THE PERMANENT
EXHIBITION**

Pablo García López

Tutora: María del Mar Flórez Crespo

RESUMEN: La evolución museográfica de la exposición permanente constituye uno de los temas clave a la hora de analizar la historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. La configuración de una presentación adecuada para su colección ha sido anhelada durante toda su trayectoria, desencadenando inicialmente diferentes formas sencillas de montaje, y, más recientemente, proyectos museográficos completos. Condicionada por reformas estructurales y virajes en las políticas museológicas, la acción museográfica se ha desplegado siempre de acuerdo a las necesidades que iban surgiendo en cada una de las fases del Museo, buscando la optimización de sus planteamientos en pos de una relación más cercana y fructífera con el público. No obstante, la historia de la exposición permanente es también el reflejo de aquellos problemas y contradicciones a los que se ha enfrentado la institución; una historia de readaptación constante donde distintas formas de exponer son testimonio vivo de diferentes maneras de pensar.

Palabras clave: Museografía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, exposición permanente, evolución, montaje.

ABSTRACT: Museographic evolution of the Museo de Bellas Artes de Bilbao's permanent exhibition could be one of the principal themes in his history. The configuration of a suitable presentation for his collection has been a desire and an objective throughout his trajectory, that initially supposed different simple forms of montage, but, more recently, has presented complete museum projects. Conditioned by the structural reforms and the changes in museological policies, the museographic action has always been deployed according to the needs that every Museum's phase has presented. Therefore, it has pursued the optimization of its plans in pursuit of a closer and more fruitful relationship with the audience. However, the history of the permanent exhibition is also a reflection of the problems and contradictions that the Museum has faced, a history of constant readjustment where different ways of exhibiting are the translation of different ways of thinking.

Key words: Museography, Museo de Bellas Artes de Bilbao, permanent exhibition, evolution, assembly.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 2 |
| Objetivos..... | 3 |
| Metodología..... | 3 |
| Estado de la cuestión | 4 |
| Breve historia del Museo..... | 7 |
| a) Formación e inicios del Museo de Bellas Artes (1908-1939)..... | 8 |
| b) El Museo tras la Guerra y su desarrollo durante la Dictadura (1939-1970) | 13 |
| c) Modernización y ampliación del Museo (1970-1996) | 14 |
| d) Última gran reforma y nuevos planteamientos museográficos (1996-2021) | 15 |
| La museografía de la exposición permanente..... | 17 |
| a) La exposición permanente en el Hospital de Atxuri (1908-1936) | 17 |
| b) El nuevo edificio y la ordenación historicista de la colección (1945-1970) | 25 |
| c) La modernización museográfica y el pabellón contemporáneo (1970-1996) | 32 |
| d) Nuevos proyectos museográficos para la exposición permanente (1996-2021).... | 39 |
| Conclusiones..... | 48 |
| Bibliografía..... | 51 |
| Fuentes de archivo | 55 |
| Guías de exposición..... | 55 |
| Anexo fotográfico..... | 56 |

INTRODUCCIÓN

En octubre de 2018, con motivo de su 110º aniversario, el Museo de Bellas Artes de Bilbao inauguró la exposición *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao*, cuyo proyecto conceptual permitía ofrecer el visionado de su colección permanente de una forma nunca antes planteada, significativamente distinta a las que había presentado a lo largo de su trayectoria. Su carácter innovador y la buena impresión que transmite durante su recorrido, hicieron que nos interesásemos lo suficiente por la historia museográfica de la institución y sus fondos, como para realizar un Trabajo Fin de Grado sobre ella.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao vive actualmente una etapa de esplendor, acrecentada en los últimos años tras un notable inicio de siglo, que ha permitido su valorización como centro cultural clave en la ciudad de Bilbao, formando parte de su reconversión como principal núcleo turístico del norte peninsular. Buen ejemplo de ello son las cifras de visitantes alcanzadas prepandemia, con 250.742 visitantes en 2019¹; así como su inminente renovación estructural, que se efectuará durante los próximos años, bajo la dirección del arquitecto de talla internacional Norman Foster².

Por todo ello, el tema elegido para realizar este Trabajo Fin de Grado es el desarrollo que ha presentado la museografía en la exposición permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao a lo largo de su historia. Con “museografía”, tomamos de referencia la definición ofrecida por el ICOM en su publicación *Conceptos clave de Museología*, entendiéndola como vertiente práctica de la actividad museística que agrupa todo el conjunto de técnicas relacionadas con el acondicionamiento, la seguridad, la conservación o la exposición de una serie de fondos concretos³. Por otro lado, por “exposición permanente”, nos referimos a una tipología expositiva, cuya característica principal es su presencia continua, habitual y estable en el museo; lo que no excluye que pueda presentar modificaciones puntuales sobre su esquema general. Así, está formada por su colección en propiedad, representando la parte más reseñada del mismo; a partir de la cual se labra y manifiesta su identidad⁴.

¹ Peio Riaño, “Los museos españoles, imparables en 2019: en torno a 20 millones de visitantes”, *El País*, 3 de enero de 2020.

² “Proyecto para la ampliación y reforma del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 20 de junio de 2021, <https://www.museobilbao.com/concurso-ampliacion-reforma.php>.

³ André Desvallées y François Mairesse, *Conceptos claves de museología* (Paris: Armand Colin, 2010), 5.

⁴ Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 30.

OBJETIVOS

El objetivo principal de nuestro trabajo consiste en realizar una reconstrucción de la evolución que ha presentado la museografía del Museo Bellas Artes de Bilbao en la exposición permanente a lo largo de su historia. Esto no significa que se aspire simplemente a realizar un recorrido cronológico de carácter descriptivo en el que se vayan secuenciando las distintas fases que ha atravesado, junto con los detalles técnicos sobre su planificación y montaje; sino que también se busca establecer las relaciones existentes entre los diferentes planteamientos y desarrollos museográficos, esclareciendo las fuentes y discursos museológicos que los han moldeado y condicionado.

En consecuencia, entendemos que centrarse únicamente en aspectos concretos y relativos a la museografía propia del Museo como si de un sistema aislado se tratase sería un error. De forma que, además de ello, intentaremos complementar nuestros planteamientos con observaciones que la relacionen con su historia, sus infraestructuras, sus personalidades o el contexto histórico-artístico en el que se ha desenvuelto; buscando integrar la mayor cantidad de datos posibles a fin de elaborar un discurso homogéneo. Dicho lo cual, esta perspectiva totalizadora se pretende emplear también en el análisis de la propia museografía, relacionándola con la globalidad de la actividad museística, sin centrarnos solamente en la exposición y su montaje.

Por último, debemos tener en cuenta la escasa trayectoria bibliográfica que presenta nuestro tema; inexistente en lo que a su trato en profundidad se refiere. Dicho lo cual, si adquiere la calidad pertinente, este trabajo intentará servir de base para futuras investigaciones acerca del desarrollo museográfico de la institución, buscando recopilar el mayor número de noticias y referencias realizadas al respecto; pero conscientes de las limitaciones que pueda presentar en su desarrollo.

METODOLOGÍA

El proceso metodológico desarrollado para este trabajo parte de una revisión bibliográfica pormenorizada de aquellas monografías y obras académicas que, aunque dedicadas a la historia del Museo y su colección, tratan en alguno de sus apartados cuestiones relativas a la museografía de la exposición permanente; a partir de las cuales, hemos recogido datos y referencias que pudiesen servir como base principal en torno a la cual confeccionar su evolución.

Sin embargo, la falta de investigaciones concretas sobre el tema, nos ha obligado a consultar otro tipo de fuentes relacionadas con la producción bibliográfica del Museo, como catálogos, boletines, anuarios, guías de sala...; así como escritos periodísticos o críticas museísticas. Este proceso ha contado también con una etapa de revisión de actas y documentos internos del Museo a partir de su archivo digital, junto con imágenes relativas a sus salas en momentos temporales diferentes. Todo ello se ha complementado con varias visitas presenciales a la exposición permanente, en las que también se ha consultado su biblioteca, gracias a las facilidades ofrecidas por la institución. Por todo ello, la amplia cantidad de fuentes ha demandado una ordenación bibliográfica específica donde documentos del archivo digital y guías de sala cuentan con apartados propios.

Una vez recopilada y ordenada la información, se ha tratado de elaborar un discurso cronológico a nivel museográfico, dividido en diferentes fases, para cuya periodización se han tomado los cambios significativos en las distintas infraestructuras que el Museo ha ido ocupando. Se ha considerado este como el mejor criterio divisorio debido a que constituye un factor determinante en las propuestas organizativas a nivel expositivo, condicionándolas y limitándolas notablemente durante toda su historia.

Para terminar, se ha intentado acompañar el discurso con un análisis que pretende establecer relaciones entre los distintos ámbitos del Museo y su entorno. A ello habría que sumar la comparación entre las distintas fuentes a fin de lograr una información lo más simplificada posible en su vertiente descriptiva. Así, la parte analítica también se despliega a la hora de establecer paralelismos y progresos en el desarrollo de las diferentes fases expositivas, así como relaciones con los planteamientos de instituciones similares, para intentar ubicar la importancia del Museo en la museografía hispana.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya se ha comentado, si hablamos de trabajos concretos acerca de nuestro tema, no contamos con ninguno que lo aborde específicamente y de forma completa. Por tanto, para realizar un estado de la cuestión, nos hemos basado en las principales obras que han analizado el Museo de forma general o que han estudiado cuestiones específicas del mismo, en las que se haya prestado atención en algún momento a la museografía de la exposición permanente. Dichas obras, son fuentes fundamentales para cualquier estudio sobre la institución, y, en ellas, también aparecen algunas reflexiones de carácter museológico, que nos ayudan a comprender mejor su evolución.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que la mayoría de obras citadas son publicaciones realizadas por personalidades importantes dentro de la historia y el organigrama del Museo, por lo que no solo hay que valorar sus ideas y planteamientos como información relativa al tema, sino como posiciones con influencia en su propio tiempo, dado que formaban la base museológica del Patronato o la Dirección y tenían un impacto activo en su práctica museográfica. Por ello, es información bibliográfica útil no solo como crónica histórica, sino también por las potencialidades que pudo ofrecer en sus respectivos momentos para el desarrollo de la institución.

En orden cronológico, si nos retrotraemos a las primeras décadas del Museo, es preciso tener en cuenta su primer catálogo oficial, el *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao* realizado por Antonio de Plasencia en 1932. Sería una primera referencia importante porque incluye las ideas museológicas clave para entender sus orígenes, de los que el autor había formado parte mediante su participación en el Patronato. Por lo demás, la obra incluye un catálogo sencillo y esquemático de la colección, que apenas presta interés a cuestiones museográficas.

Respecto a la historia del Museo, la primera obra de referencia sería *Notas sobre el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, realizada por Gregorio de Ybarra en 1956. En ella, se incluye una completa crónica histórica sobre la trayectoria de la institución, prestando especial atención a sus patronos y a la conformación de su colección. Es un testimonio valioso porque introduce en el discurso sus propias reflexiones en torno al Museo y su desarrollo; las cuales tuvieron que tener cierta importancia práctica por su inamovible posición en el Patronato durante las décadas centrales del siglo XX.

Sin embargo, la primera monografía que aborda el Museo más o menos en su totalidad, incluyendo un capítulo relativo a la exposición y el montaje, es *El Museo de Bellas Artes de Bilbao* de Crisanto de Lasterra, publicada en 1967. En ella encontramos una superación del modelo museológico tradicional descriptivo-histórico presente en las obras anteriores, en pos de un análisis más completo de la institución, que igualmente cuenta con un recorrido histórico y una descripción de su colección, pero que también expone su desarrollo arquitectónico, el montaje de sus salas o la organización de sus exposiciones. El conocimiento completo que presenta la obra puede ser fruto de las necesidades museográficas que conllevaba el puesto de director que Lasterra ostentaba en ese momento, lo que la convierte en una obra profundamente interesante para entender la evolución del Museo entre los 50 y los 70.

De esta forma, tras un periodo inicial de 50 años en los que apenas encontramos literatura específica sobre el Museo, la monografía de Lasterra inaugura una época en la que los cambios museológicos hacen necesario un esfuerzo de cara a la difusión del conocimiento artístico ante el público, lo que provoca la aparición de varios proyectos bibliográficos interesantes. Buen ejemplo de ello son sus dos primeros catálogos, ya modernizados, realizados para la sección antigua por Lasterra en 1969 y para la sección contemporánea por Javier de Bengochea en 1980. Entre ambos, especialmente interesante para nuestro trabajo es la *Guía del Visitante*, también elaborada por Bengochea en 1977, dado que supone la primera explicación pormenorizada de cómo se distribuían las salas del Museo y de qué obras se podían encontrar en cada una de ellas. El problema es que, por su orientación hacia el público, lo hace como una simple guía de sala, sin hacer un desarrollo histórico de modelos previos, ni un análisis museográfico completo.

El aumento y la necesidad de una producción literaria constante dará lugar a la publicación de los *Anuarios del Museo* durante la década de los 80, que se ocupaban de exponer algunas de las novedades relativas a la institución y sus obras, pero también de presentar estudios analíticos sobre restauraciones o programas didácticos. Una de las personalidades que participó en estas publicaciones fue Eloína Vélez López, autora de la tesis doctoral *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao 1908-1986*, que podemos considerar como el estudio más completo sobre el Museo aún a día de hoy, pese a que fue presentado en 1986. En él, se puede apreciar la consolidación de la museología como disciplina independiente, ya que no se circunscribe a estudiar la historia del Museo y su colección, prestando mayor atención a cuestiones denostadas tradicionalmente como el espacio del Museo, su organización interna, su proyección hacia el público...; que sirven de base para cualquier investigación posterior. Además, cuenta con un apartado específico dedicado a la trayectoria que había presentado la exposición permanente hasta entonces, que es un testimonio fundamental para la conformación de nuestro trabajo.

Desde ese momento, pocos son los ejemplos de obras más o menos totalizadoras acerca del Museo, y, de hecho, no se ha vuelto a realizar una investigación completa sobre el mismo pese a que han pasado ya 35 años de la publicación de Vélez López. La obra *Maestros Antiguos y Modernos del Museo de Bellas Artes de Bilbao* publicada en 1999 es buen ejemplo de ello, ya que contiene artículos interesantes sobre algunas esferas específicas de la institución como su arquitectura, pero apenas entra a desarrollar cuestiones museográficas globales, dando más importancia todavía a la colección.

En los últimos años, se han publicado dos trabajos interesantes que abordan en profundidad aspectos concretos relativos al Museo. El primero es la tesis doctoral *Las Colecciones del Bellas Artes de Bilbao 1908-1936* de Mikel Onandia, que presenta un estudio sobre cómo se formó la colección a lo largo de sus primeras décadas, tratando también aspectos relativos a su historia, patronato o museografía durante este periodo. El segundo es el reciente libro *Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao* de Maite Paliza Monduate, que podemos considerar el estudio más importante sobre los diferentes espacios arquitectónicos que ha ocupado la institución; primordial para nuestro trabajo, puesto que son un condicionante fundamental para la práctica museográfica.

Pese a todo, teniendo en cuenta el notable auge del Museo, llama la atención que durante las dos últimas décadas apenas encontremos estudios acerca del mismo; no así de su contexto, ya que, como veremos a lo largo del trabajo, se han realizado numerosas publicaciones académicas al respecto. En general, la literatura expedida por el Museo suele estar más enfocada a la difusión y la didáctica, centrándose en ofrecer explicaciones de calidad orientadas al público, como las guías publicadas en 2006, 2008 y 2011, relativas a sus distintas secciones; los catálogos conmemorativos realizados por el Centenario y su 110º aniversario; o las publicaciones monográficas sobre exposiciones temporales. Esta carencia bibliográfica autorreflexiva se ve reflejada en sus *Boletines*, que suelen comprender estudios sobre obras concretas o procesos de restauración, pero que apenas cuentan con artículos específicos sobre su propia evolución.

BREVE HISTORIA DEL MUSEO

El proyecto para la creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao se desarrolló durante la primera década del siglo XX, en un contexto social caracterizado por el creciente interés hacia la actividad artística y el Patrimonio. Al respecto, el panorama museístico en Bilbao era prácticamente inexistente, ya que tan solo había existido previamente el Museo de Pinturas de Vizcaya, patrocinado por la Diputación en 1842 y bajo el amparo de las políticas estatales que buscaban la generalización de los Museos Provinciales. Sin embargo, sus fondos eran limitados, con apenas treinta pinturas, por lo que pronto fracasó y su colección acabó en instituciones como el Instituto Vizcaíno⁵.

⁵ Francisco Javier Muñoz Fernández, “Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-2008. Cien años de coleccionismo” (comunicación presentada en Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 2009), <http://hdl.handle.net/10201/44636>.

Pese a todo, en las últimas décadas del siglo XIX había rebrotado el interés de las élites sociales bilbaínas hacia la práctica artística, especialmente en su faceta moderna; corroborado en la celebración de eventos culturales que ayudaron a su difusión y desarrollo en el ámbito vasco, como las Exposiciones de Arte Moderno realizadas entre 1900 y 1910, donde se daba visibilidad a los artistas regionales más destacados. La proliferación de las artes plásticas vascas se vería también influenciada por un clima de reivindicación política, intensificado desde la pérdida de los derechos forales en 1876, que expandía sus proclamas nacionalistas a los ambientes culturales y artísticos⁶.

a) Formación e inicios del Museo de Bellas Artes (1908-1939)

La primera iniciativa para la conformación de un Museo para las Bellas Artes que contó con apoyo institucional la podemos ubicar en 1907, bajo el patronato del conde de Urquijo y Nicolás Bengoa, en representación de la Diputación Foral y el Ayuntamiento. Su objetivo principal pasaba por reunir en un mismo edificio, los fondos artísticos, antiguos y modernos, propiedad de ambas corporaciones, a fin de proporcionar a la ciudad un espacio público y de carácter permanente para el deleite artístico⁷. No obstante, aunque la iniciativa surge bajo el amparo de las instituciones regionales y locales, en su devenir jugará un papel más importante la participación activa de una burguesía ávida de novedades, muy interesada en el arte y el coleccionismo, como bien atestiguaba la existencia de numerosas colecciones privadas en la ciudad bilbaína a comienzos de siglo; de hecho, parte de los fondos del nuevo museo se nutrirán de sus donaciones hasta aunar un conjunto lo suficientemente notable para su contemplación pública. Junto a ellos, también será fundamental la participación de intelectuales y artistas de renombre, como el pintor Manuel Losada, pronto elegido como el primer director del Museo⁸. La combinación de estos diversos agentes se manifiesta en la composición de su Patronato, núcleo humano que controlará su funcionamiento durante las primeras décadas, en el cual aparecen personajes muy destacados como Gregorio de Ybarra, Juan Carlos y Luis Gortázar, Lorenzo Hurtado de Saracho, Laureano Jado o Antonio de Plasencia⁹.

⁶ Miguel Zugaza Miranda, “Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en *Maestros antiguos y modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Fundación BBK, 1999), 15-18.

⁷ Antonio de Plasencia, *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Imprenta provincial, 1932), 6.

⁸ Javier Viar Oloqui, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao: primer centenario”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº4 (2008), 147.

⁹ Adelina Moya Valgañón, “Tradición y Modernidad. Artistas Vascos en los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 2 (1997), 95.

Una vez constituida su dirección, pronto comenzaron los esfuerzos por dotar al Museo de una sede física, cuyo resultado fue la consecución de una pequeña instalación en el Hospital de Atxuri, donde en ese momento se situaba la Escuela de Artes y Oficios. Será su subdirector, Ricardo Bastida, el encargado de realizar un proyecto para su acondicionamiento, formado por tres salas de exposición, que se emplazarían en uno de los patios, acompañado de una pequeña dependencia anexa. Desde un primer momento, se dispusieron numerosas quejas por su carácter extremadamente reducido, así como sobre el bullicio propio de una institución dedicada a la enseñanza; problemas que no se resolverán hasta el traslado del Museo a una nueva ubicación tras la Guerra Civil¹⁰.

La apertura oficial del Museo de Bellas Artes de Bilbao se realiza en 1914, con una colección inicial modesta, formada por un total de 137 obras de pintura y escultura (77 antiguas y 60 modernas), que irá ampliándose poco a poco hasta alcanzar los 200 ejemplares a principios de la década de 1920¹¹. En torno a esta actividad, surge un importante debate acerca de la orientación que debía tomar su colección. Sobre ello, merecen ser destacadas las palabras del crítico Juan de la Encina por su carácter premonitorio, ya que consideraba que debía enfocarse mayoritariamente hacia la consecución de obras relevantes de arte moderno, puesto que ya existían grandes y notables museos de arte antiguo en España, con los que no tendría sentido competir. No obstante, la realidad es que gran parte de la Junta del Museo priorizará inicialmente la adquisición de obras antiguas¹².

Este y otros debates formarán parte esencial de toda una serie de eventos que envuelven al Museo durante su primera década de vida, en parte como reacción a su propia creación, pero también alimentando y promoviendo su referencialidad en el seno del espacio público bilbaíno. En su entorno, uno de los acontecimientos más relevantes será la creación de la Asociación de Artistas Vascos en 1911, agente fundamental para la promoción del novecentismo y las ideas modernizadoras en el arte vasco, que también intervino en los ambientes museísticos mediante la celebración de numerosas exposiciones. Entre sus miembros había personalidades muy cercanas al Patronato del

¹⁰ Gregorio de Ybarra, “Notas sobre el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Separata de Zumárraga: Revista de Estudios Vascos*, nº 5 (1956), 36-38.

¹¹ Mikel Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao: Los orígenes de una colección. Las colecciones del Museo de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Bilbao (1908-1936)” (Tesis doctoral, Universidad de País Vasco, 2016), 107-109.

¹² Eloína Vélez López, “Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1986), 118-134.

Museo como Gregorio de Ybarra, Aureliano Arteta o Joaquín de Zugazagoitia; por lo que no es de extrañar que, además, sirviese como órgano de presión constante para impulsar la adquisición de obra moderna expuesta para los fondos del Museo¹³. Por otra parte, en relación con ella, surgieron las primeras publicaciones especializadas en torno al arte vasco, como la *Revista Hermes* (1917) o la obra *La Trama de Arte Vasco* (1919) de Juan de la Encina, que constituyeron dos pilares fundamentales para su valorización e integración en el Museo¹⁴.

Sin embargo, el acontecimiento por excelencia que marcó el desarrollo artístico de la ciudad bilbaína y la trayectoria del Museo fue la Exposición Internacional de Pintura y Escultura celebrada en 1919. Promovida por distintos agentes culturales y patrocinada por la Diputación de Bizkaia, tuvo como principal objetivo equiparar el arte vasco del momento al arte moderno español y europeo, buscando que el panorama artístico de la ciudad se desvinculase definitivamente de la Academia y recogiese las influencias vanguardistas exteriores¹⁵. Además, la Exposición buscaba fomentar la adquisición de obras de arte moderno y vasco por parte del Museo, siendo una oportunidad única para adquirir ejemplares de artistas con renombre internacional¹⁶.

El engrosamiento de los fondos del Museo provocó un aumento de las proclamas que exigían la necesidad de dotarlo de un espacio digno y suficiente, cuya consecuencia será la ejecución de varias intentonas por desplazarlo hacia una nueva ubicación, como pretexto para realizar una construcción museística *ex novo*. La más llamativa se produjo en 1918, cuando se creó una comisión para proyectar un Palacio de los Museos en el nuevo Ensanche¹⁷. Sin embargo, aunque de inicio parecía un proyecto exitoso, pronto se desataron varias disputas entre sus promotores y detractores, cuyo debate se hizo eco en la prensa bilbaína. Así, en los periódicos se verterán importantes críticas hacia los distintos diseños que se iban presentando, lo que finalmente provocará el fracaso del proyecto y la condena a permanecer en Atxuri hasta la Guerra Civil; aunque hubo otros intentos de traslado como el realizado para las Escuelas de Berastegui¹⁸.

¹³ Moya Valgañón, “Tradición y Modernidad...”, 93.

¹⁴ Viar Olloqui, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 148.

¹⁵ Isabel Manterola y Mikel Onandia, “Introducción”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº11 (2019), 5.

¹⁶ Moya Valgañón, “Tradición y Modernidad...”, 100-102.

¹⁷ Vélez López, “Historia del Museo...”, 10-12.

¹⁸ Elene Ortega Gallarzagoitia, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una polémica en la prensa (1920-1923)”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 6 (2000), 83-88.

La Exposición Internacional y el aumento de las obras modernas en los fondos del Museo tuvieron otra consecuencia fundamental para su historia, que sería la reanimación de los debates acerca de su orientación, ya que, pese a todo, la mayor parte de la Junta del Patronato seguía inclinándose por el arte antiguo. Sin embargo, esta vez las diferencias entre ambos “bandos”, se resolverían mediante una escisión¹⁹. Así, se gestó la génesis de un Museo de Arte Moderno independiente bajo el impulso de Lorenzo Hurtado de Saracho, que presentó la moción formal ante la Diputación en 1922. Su resultado fue la creación de un nuevo museo, dirigido por el célebre pintor Aureliano Arteta, que estaría ubicado en los locales de Imprenta y Conservatorio de la Diputación. Nacía con el objetivo de formar una institución innovadora, vanguardia de las novedades artísticas de su tiempo²⁰, en cuya colección pasarían a estar las obras de autores vivos y de autores muertos de hasta hacía 25 años que se podían encontrar en el Museo de Bellas Artes, junto con algunas nuevas donadas por diversas corporaciones y aquellas que habían sido adquiridas en la Exposición Internacional²¹.

La escisión de ambos museos constituye un buen ejemplo de la tendencia conflictiva general sufrida por las instituciones museísticas europeas a inicios del siglo XX entre los defensores a ultranza del arte antiguo y sus formas de exposición tradicionales, con los partidarios de introducir en estos espacios obras modernas apegadas a los nuevos criterios vanguardistas. Un enfrentamiento que descansa sobre el espíritu crítico modernista, en el que surgieron algunas posturas que atentaban directamente contra la sacralidad de la contemplación, presente en los discursos museísticos del siglo XIX. Así, en su búsqueda de aceptación, buena parte de las nuevas iniciativas, como es nuestro caso, se escindirán de los museos tradicionales, lo que les permitió configurar colecciones independientes y desarrollarse de forma autónoma. Esta cuestión es fundamental para entender la historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, pero también su museografía, puesto que condicionará el funcionamiento y la ordenación del Museo tras su reunificación durante décadas, ocasionando importantes diferencias expositivas entre la colección antigua y la colección moderna. De hecho, esto supone un caso extraordinario, ya que, en contra de lo que ocurrió con la mayoría de ejemplos europeos, en Bilbao ambos museos se reintegrarán para formar una única institución²².

¹⁹ Crisanto de Lasterra, *Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Madrid: Aguilar, 1967), 19.

²⁰ Zugaza Miranda, “Pasado y presente...”, 19.

²¹ Vélez López, “Historia del Museo...”, 148.

²² Moya Valgañón, “Tradición y modernidad...”, 90-92.

Lo que está claro es que la creación del Museo de Arte Moderno supuso una reducción importante de la colección del Museo de Bellas Artes, que, sin embargo, tan solo tres años después recibiría una de las donaciones más importantes de su historia: el Legado de Laureano Jado. Compuesto por su prominente colección privada, contaba con algo más de 300 obras entre pinturas, esculturas, muebles y objetos varios; en muchos casos de un valor excepcional²³. De esta forma, el aumento del número de ejemplares de la colección hizo aún más apremiante la necesidad de una ampliación, que se saldó temporalmente con el acondicionamiento de una cuarta sala de exposición en 1925²⁴.

Los problemas espaciales siguieron siendo la principal preocupación del Museo hasta que, a partir de 1933, se propuso una solución coherente al problema que pasaba por una renovación general del Hospital de Atxuri. Con ella, transformaría completamente sus funciones, pasando a albergar varios museos de distinta índole, entre los que se encontraría también el Museo de Arte Moderno, que ocuparía algunas salas de la primera planta. Por su parte, el Museo de Bellas Artes vería ampliada notablemente su superficie, ocupando la totalidad de la planta principal del edificio. Sin embargo, cuando parecía que el proyecto se ponía en marcha, la lentitud de sus gestiones y el estallido de la Guerra Civil, provocarían su detención, de forma que nunca se llegó a realizar²⁵.

Y es que, con el inicio de la Guerra Civil, ambos museos cerraron de inmediato; de hecho, la sede de Atxuri pasó a ser un depósito de armamento militar. La colección del Museo de Bellas Artes se trasladó al depósito franco de Uribitarte para su protección, mientras que la mayor parte de fondos del Museo de Arte Moderno fueron inicialmente expatriados. Estos últimos recorrieron una trayectoria interesante en el exilio, pues fueron expuestos en el Museo de Luxemburgo y formaron parte de la sección de Euskadi para el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937; además, muchos de sus cuadros formaron parte de una exposición itinerante por las principales ciudades europeas, lo que ayudó a difundir la autenticidad de la pintura vasca, aumentando su renombre. Por ello, algunas obras no regresarían a Bilbao hasta 1939, momento en el que las colecciones volvieron a reintegrarse al completo²⁶.

²³ Vélez López, “Historia del Museo...”, 171-173.

²⁴ Maite Paliza Monduate, *Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019), 24.

²⁵ Onandía Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 325-326.

²⁶ Francisco Javier Muñoz Fernández, *El museo ausente: la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil* (Leioa: Universidad de País Vasco, 2017), 66-83.

b) El Museo tras la Guerra y su desarrollo durante la Dictadura (1939-1970)

Una vez recuperadas las colecciones, ya con el régimen franquista establecido, se aprovechó la indisponibilidad de Atxuri para volver a plantear la necesidad de un nuevo edificio que dotase de unas instalaciones dignas al Museo. El resultado fue un proyecto conjunto, en el que se incluiría también al Museo de Arte Moderno, aprobado en 1939 por el Ayuntamiento de Bilbao. Sus ejecutores serían los arquitectos Fernando Urrutia y Gonzalo de Cárdenas, que diseñarían un edificio clasicista adaptado a su nueva ubicación en el Parque Tres Naciones (hoy Parque de Doña Casilda de Iturrizar). El nuevo Museo no se inauguraría hasta 1945 por la escasez de medios financieros y la lentitud de las obras²⁷. Su construcción supuso una experiencia excepcional en la posguerra, ya que es el único museo español levantado entre la Guerra Civil y la década de los 50, durante un periodo caracterizado por el estancamiento de las políticas museísticas a nivel general²⁸.

Por otra parte, la reunificación física de ambos museos provocó la fusión inmediata de sus gestoras en una única Junta de Patronato, aunque hay que puntualizar que su unión oficial bajo el título de Museo de Bellas Artes de Bilbao no se produjo hasta 1969²⁹. Inicialmente, se mantuvo en el puesto de director conjunto a Manuel Losada, que ostentará el cargo hasta su muerte en 1949. Tras él, ocupó la responsabilidad Crisanto de Lasterra, cuya labor al frente del Museo se extendió durante más de 25 años, en una época difícil, con bajos presupuestos y un margen de actuación muy estrecho. No obstante, esto no le impidió impulsar una renovación lenta y progresiva del Museo, pese a los obstáculos que planteaba el desinterés cultural imperante durante la Dictadura³⁰.

Su acción más relevante al frente de la institución fue la aprobación de un proyecto para la construcción de un nuevo edificio, propuesto oficialmente por Lorenzo Hurtado de Saracho en 1963. Fue proyectado por Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa, bajo criterios inspirados en el movimiento moderno y con el objetivo de contener un espacio específico para albergar las obras de arte contemporáneo, así como los nuevos servicios de los que el Museo necesitaba dotarse para su actualización. Se inauguraría en 1970, con cierto retraso debido a la lentitud de las obras y a diversos problemas técnicos³¹.

²⁷ Vélez López, "Historia del Museo...", 24-26.

²⁸ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 28.

²⁹ Consuelo Sanz-Pastor Fernández de Piérola, *Museos y colecciones de España* (Madrid: Ministerio de Cultura), 1990, 598.

³⁰ Viar Olloqui, "El Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 149-151.

³¹ Muñoz Fernández, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 10.

c) Modernización y ampliación del Museo (1970-1996)

Con la construcción del nuevo pabellón se inició una intensa renovación que afectó a todas las áreas de la institución durante las décadas de 1970 y 1980; inmersa en un contexto favorable y aperturista producto de la Transición y la aprobación del Estatuto Vasco de Autonomía de 1978. Para ello, fue clave la renovación de la Junta de Patronato, que pasó a estar presidida por Patricio de la Sota, acompañado de Leopoldo Zugaza; dos figuras fundamentales para la modernización del Museo. En este periodo, tres fueron los directores que se hicieron cargo de su funcionamiento: Crisanto de Lasterra, hasta 1976; Javier de Bengochea, de 1976 a 1983; y Jorge de Barandiarán, de 1983 a 1996³².

Se abre así una época en la que se comienza a reflexionar sobre las nuevas necesidades museísticas, ampliándose las competencias del Museo a fin de aumentar su contacto con el público mediante el desarrollo de exposiciones temporales, la creación de un gabinete pedagógico o el aumento de los servicios ofertados³³. Para ello, expandirá su organigrama y aumentará notablemente su plantilla de profesionales de acuerdo a la creación de departamentos específicos de Catalogación, Biblioteca, Pedagogía y Restauración. Además, se estableció por fin una política de compras organizada, enfocada a la consecución de obras antiguas de categoría, pero también modernas, de artistas vascos y gráfica; cuyo resultado será una expansión exponencial de los fondos del Museo³⁴.

Esta serie de cambios provocarán que en 1987 se decida modificar la forma jurídica del Museo, constituyéndose como una Sociedad Anónima, en la que participaban al 50% las dos instituciones propietarias: Diputación Foral y Ayuntamiento. El objetivo era optimizar la gestión patrimonial, así como aumentar los recursos económicos disponibles. A esta asociación se incorporará en régimen de igualdad el Gobierno Vasco en 1991, participando en el Museo por primera vez desde su creación³⁵. No obstante, esta transformación no durará mucho, ya que, en 2001, acabará estableciéndose como una fundación privada con participación pública (su forma actual); contando con numerosos inversores y patrocinadores privados (Fundación BBK, Iberdrola, El Correo, BBVA...), que tutelan su funcionamiento, junto a las instituciones públicas³⁶.

³² Zugaza Miranda, "Pasado y presente...", 20-21.

³³ Viar Olloqui, "El Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 151.

³⁴ Vélez López, "Historia del Museo...", 108-110.

³⁵ Ana Sánchez Lassa, "El Museo de Bellas Artes de Bilbao: una experiencia de conservación", en *A conservación preventiva* (Santiago de Compostela: Consello Galego de Museos, 2001), 51.

³⁶ Muñoz Fernández, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 11-12.

d) Última gran reforma y nuevos planteamientos museográficos (1996-2021)

A finales del siglo XX, se produjo la última gran reforma experimentada por el Museo, en un contexto marcado por la profunda renovación que estaba sufriendo la ciudad de Bilbao, cuya reconversión como núcleo recreativo y cultural había provocado la aparición de un nuevo agente cultural de primer nivel: el Museo Guggenheim de Bilbao, que abrió sus puertas en 1997³⁷.

Teniendo esto en cuenta, se aprobaron una serie de planes que adaptarían el Museo a las nuevas necesidades contextuales y museográficas, todo ello bajo el amparo de un nuevo director, Miguel Zugaza, que se encargó de conducir la renovación. Así surgió el Plan Director de 1997 o Plan Bimilla, con el que se plantearon las principales líneas que debía abordar su modernización y adaptación al cambio de siglo, incluyéndose una mejora y ampliación de las instalaciones. Además, se tuvieron en cuenta otros factores como la expansión de los servicios comerciales ofertados, la actualización de la política de compras o la valorización del Museo a nivel social³⁸. El proyecto arquitectónico de readaptación sería ejecutado por Luis María Uriarte e incluiría una reforma del sótano, del hall del edificio moderno, del ático y de la comunicación entre ambos edificios³⁹.

La reinauguración del Museo se produjo en noviembre de 2001, ya como fundación privada de participación pública. Poco después, Miguel Zugaza fue sustituido en la dirección por Javier Viar, en cuyo periodo al frente de la institución, esta se ha consolidado en el panorama innovador de su entorno, dirigiendo su atención hacia el visitante, sin dejar de lado otras acciones museísticas como la expansión de la colección o su investigación y restauración⁴⁰. La nueva organización ha permitido también ayudar a mejorar sus finanzas y consolidar tanto su estructura de profesionales, como las actividades ofertadas al público. Por otro lado, el Museo se ha convertido en una referencia esencial de su entorno artístico, ejerciendo una labor activa respecto a este. Asimismo, se ha trabajado en revalorizar la colección del Museo, su historia y aquellos que han formado un papel relevante en ella, cuya culminación se produjo con la celebración de su Primer Centenario en 2008⁴¹.

³⁷ Zugaza Miranda, “Pasado y presente...”, 21.

³⁸ Miguel Zugaza Miranda, “El nuevo Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 6 (2000), 43-45.

³⁹ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 130-139.

⁴⁰ *Maestros* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016), 15.

⁴¹ Muñoz Fernández, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 12.

Durante este tiempo, es preciso mencionar la positiva influencia que ha ejercido el Guggenheim en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Según el propio Javier Viar, su llegada ha aumentado considerablemente el interés por el Museo, aunque desde una posición secundaria. Bien es cierto que su enfoque está menos destinado al público turístico e intenta establecer conexiones más cercanas con el visitante local mediante exposiciones temporales notorias o difundiendo el conocimiento sobre la colección de arte vasco⁴². A nivel global, el impacto es palpable en el aumento de visitantes, que pasó de una media de 147.000 en los primeros cinco años de Viar, a los 228.000 conseguidos entre 2008 y 2012; a partir de lo cual, las cifras más o menos se han estabilizado⁴³.

En 2017, se puso fin a la etapa de Javier Viar al frente del Museo, cuyo lugar reocupó Miguel Zugaza, tras haber estado 15 años dirigiendo el Museo del Prado de Madrid, siendo ya un profesional de renombre y experimentado. Desde un primer momento, buscó crear un nuevo Plan Estratégico a medio plazo, que hiciese frente a los nuevos desafíos que presentaba el Museo, incluyendo una nueva ampliación. Además, en sus planteamientos han adquirido un peso muy importante la construcción de relaciones más profundas con otras instituciones y agentes culturales del entorno bilbaíno y vasco, como el Guggenheim, la Sala Rekalde, el Museo de San Telmo o Artium⁴⁴.

Desde su llegada, Zugaza también ha impulsado programas en torno a la digitalización de Museo o la renovación de su exposición permanente. Pero, sin duda, su actuación más importante es la convocatoria de un concurso internacional para realizar la nueva ampliación, cuyo comienzo está previsto para este año bajo la dirección de Norman Foster. Así, pese a los inconvenientes que ha traído la pandemia a la institución, tanto a nivel de visitantes como en su adaptación material ante la misma, la renovación sigue siendo la máxima prioridad en su programa de actuación, como primer paso hacia un nuevo futuro que se antoja brillante⁴⁵.

⁴² Iker Gómez de la Peña, “Entrevista a Javier Viar. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Euskonews & Media*, n°438 (2008), <https://www.euskonews.eus/zbk/438/javier-viar-director-del-museo-bellas-artes-de-bilbao-el-museo-de-bellas-artes-esta-viviendo-el-mejor-momento-de-toda/ar-0438002001C/#>.

⁴³ EITB, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao recibió un 35% menos de visitantes”, video de eitb.eus, 1:40, publicado el 20 de enero de 2014, <https://www.eitb.eus/es/cultura/arte/detalle/1920120/museo-bellas-artes-bilbao--descenso-numero-visitantes/>.

⁴⁴ Ana Zugadi, “Zugaza quiere vincular el Bellas Artes con todos los museos vascos”, *El País*, 21 de marzo de 2017.

⁴⁵ Maite Redondo; “Entrevista a Miguel Zugaza. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Deia. Noticias de Bizkaia*, 9 de agosto de 2020.

LA MUSEOGRAFÍA DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE

La trayectoria histórica de la museografía en la exposición permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao constituye un objeto de estudio plagado de problemas documentales y discontinuidades informativas, que hacen de su reconstrucción una ardua tarea. En este apartado, presentamos un recorrido general donde se esbozan las pautas y proyectos fundamentales que guían su configuración y desarrollo a lo largo del tiempo, teniendo en cuenta aquellas modificaciones puntuales de las que guardamos noticias. Su división en cuatro periodos se corresponde con los cuatro proyectos arquitectónicos que han albergado al Museo, ya que constituyen momentos clave de avances, rupturas e innovaciones en las prácticas museográficas de la institución.

a) La exposición permanente en el Hospital de Atxuri (1908-1936)

A la hora de abordar los inicios museográficos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es fundamental describir previamente el espacio que ocupó la que podemos considerar como su primera exposición permanente. El proyecto de habitación ideado por Ricardo Basterra para su primera sede en el Hospital de Atxuri contaba con tres salas de exposición (Fig. 1): dos de menor tamaño (7 x 15 x 5 metros) dedicadas a cuadros pequeños y objetos de distinta índole; y una mayor (13 x 15 x 5 metros), para grandes pinturas y obras escultóricas⁴⁶. Todas ellas estaban dotadas de una cubierta acristalada, que aportaba exclusivamente luz cenital a su interior. Su aspecto interno se cuidó bastante, intentando que fuese digno y decoroso mediante la colocación de empanelados, cornisas y artesonados de inspiración clasicista, que imprimían solemnidad al emplazamiento⁴⁷. La decoración se completó con un mobiliario de madera noble, así como unas puertas doradas para los accesos y unos bancos para el reposo, que se habían trasladado desde el Consulado⁴⁸. De esta forma, se creaba un ambiente adecuado al gusto estético de la época, coherente con algunas preocupaciones museísticas, que no iban mucho más allá del tratamiento espacial o la iluminación. Por ello, no distaba de otros museos creados recientemente en nuestro país como el Museo de Arte Moderno de Madrid, aunque estaba mucho más condicionado a nivel espacial⁴⁹.

⁴⁶ Vélez López, “Historia del Museo...”, 7-8.

⁴⁷ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 18.

⁴⁸ Eloína Vélez López, “La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Anuario: estudios – crónicas*, año 1993, 10.

⁴⁹ Maria Bolaños Atienza, *Historia de los museos en España* (Gijón: Ediciones Trea, 2008), 186-189.

A partir de aquí, la práctica museográfica que se desplegó estuvo totalmente condicionada por el reducido espacio disponible. De ahí que se caracterizase por una constante adaptación a las características del entorno museístico, más que a una planificación consciente; en resumen, fue respondiendo a las necesidades que iban apareciendo a fin de presentar la exposición de la mejor forma posible. Por ello, el principal criterio para la ordenación de las salas será el tamaño de las obras, cuya disposición práctica tratará de aprovechar el espacio expositivo disponible de una forma óptima, dejando apenas lugares vacíos en las paredes, recubriéndolas totalmente y generando una sensación de *horror vacui* que aumentó a medida que nuevas obras entraban al Museo. Teniendo esto en cuenta, de acuerdo al tamaño de las salas, se dispusieron dos de ellas para las obras de arte antiguo (Fig. 2 y 3), dejando la sobrante para el arte moderno (Fig. 4); no obstante, todas ellas eran espacios muy heterogéneos, donde se mezclaban los estilos, cronologías y artistas; sin contar con un criterio expositivo claro, ni con un discurso museográfico de fondo.

La visión en conjunto que habrían proporcionado las salas del Museo tras su apertura quedó inmortalizada en la revista *Novedades* (Fig. 5), donde una fotografía nos muestra la escenografía propia de la exposición, que enlaza directamente con las cámaras de maravillas modernas; una disposición usual en los museos del siglo XIX, donde las obras inundaban la visión del espectador y apenas contaban con un espacio de expectación independiente⁵⁰. Por tanto, presentaban una composición todavía muy apegada a los espacios museísticos decimonónicos, donde el abigarramiento era una constante en las paredes expositivas, a fin de crear una especie de efecto de salón, muy presente en los principales museos españoles del momento como el Museo del Prado⁵¹. Sin embargo, no hace falta remontarnos a otros museos u otros momentos para encontrar esta misma estética expositiva, ya que también era muy similar a la presentada en las colecciones particulares de los burgueses bilbaínos, que adquirirían un formato de casa-museo, donde las obras aparecían recubriendo las paredes sin orden ni simetría, acompañadas de diversos objetos muebles, que ocupan las partes bajas de los muros. Buen ejemplo de ello serían las fotografías conservadas relativas a la colección de Eugenio Bayo (Fig. 6) o de Laureano Jado (Fig. 7), presentes en la obra *Recuerdos artísticos de Bilbao*⁵².

⁵⁰ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 20-21.

⁵¹ Bolaños Atienza, *Historia de los museos...*, 189.

⁵² Mikel Onandia Gárate, "Del salón privado a la sala de exposiciones. Mercado y coleccionismo artístico en Bilbao en torno a 1919", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº11 (2019), 38-43.

Sin embargo, pese a sus limitaciones, la impresión que causó el Museo en la sociedad bilbaína durante sus primeros años de existencia habría sido bastante buena, como atestiguan algunas valoraciones como la realizada por Juan de la Encina para la revista *Hermes*, donde se refiere al mismo como acogedor y con un sereno encanto⁵³. Hay que tener en cuenta que, el público al que el Museo iba destinado eran principalmente intelectuales y burgueses, por ello, tampoco era necesaria una presentación perfecta para su disfrute, más aún si se era consciente de sus limitaciones logísticas.

Una descripción presente en un artículo de la revista *La Esfera* (1916), nos permite ampliar la información acerca de la ordenación inicial de la colección permanente en Atxuri. Así, nos comenta que la sala grande sería una de las dos dedicadas a la pintura antigua, colocándose en ella las obras de mayor tamaño y más interesantes de la colección, pertenecientes a artistas de gran reputación como Francisco de Goya, Juan de Valdés Leal, Jacopo Bassano o Claudio Coello. La intención de construir una sala de mayor importancia que las otras dos, queda patente también en la colocación de una escultura de Nemesio Mogrovejo en su centro, que articulaba el espacio a su alrededor y estaba acompañada de dos bancos en sus flancos. Al observar la sala (Fig. 2), pese a la superposición y dispar colocación de las obras, presenta un aspecto sobrio, donde el centro de los muros es ocupado por las obras de mayor tamaño, utilizando el espacio sobrante para colocar obras menores, ajustándolas al marco de los vanos⁵⁴.

La intención manifiesta en destacar algunas obras de la colección constituye una de las acciones museográficas más señaladas durante la primera etapa del Museo, en parte como respuesta a la difícil percepción de las obras que debía de suponer su hacinamiento. Así, se adoptaron medidas que buscaron reforzar la suntuosidad de algunos cuadros en busca de una mejora contemplativa, por ejemplo, mediante la adquisición y confección de marcos monumentales, como el realizado para *La Condesa de Noailles* de Ignacio Zuloaga, que la realzaba grandiosamente⁵⁵. Esta estrategia museística venía siendo utilizada por las instituciones importantes desde finales del siglo XIX, ya que proporcionaba un límite visual dentro del cual se contenía la obra. Así, tenemos varios casos de campañas de enmarcación general en ejemplos como el Museo del Prado⁵⁶.

⁵³ Vélez López, “Historia del Museo...”, 266.

⁵⁴ Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes...”, 135-137.

⁵⁵ Vélez López, “Historia del Museo...”, 132-134.

⁵⁶ Tomás Ladrero Caballero, “Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX”, *Libros de la Corte*, nº 10 (2015), 11-13.

Una última cuestión interesante acerca del primer montaje de la exposición permanente es el método utilizado para la colocación de los cuadros. Según las Actas de la Comisión del Museo, habrían sido montados por el sistema J. Boyer⁵⁷. La documentación no nos ofrece ninguna descripción acerca del mismo, pero podría hacer referencia al sistema para colgar cuadros ideado por el ingeniero francés Jean Boyer en 1879, compuesto por un carril o raíl superior, sobre el que se colocaban una serie de varillas colgantes, que contarían con ganchos para la sujeción de las obras. Por su discreción y su fiabilidad habría sido un sistema bastante utilizado en los museos franceses del momento, distribuido a través de su empresa, la Maison Boyer, que hoy todavía sigue en activo⁵⁸.

No obstante, hay que tener en cuenta que una descripción física sobre la primera apariencia del Museo, no es suficiente para explicar la práctica museográfica que se desarrolló en sus inicios, por lo que se hace necesario apuntalar otras noticias para su comprensión completa. Por ejemplo, es interesante ver cómo, desde su origen, existía una preocupación manifiesta por la restauración y el buen mantenimiento de los cuadros, así como por la recopilación de las entradas a la colección mediante un Libro de Registro. Son muy llamativas las palabras de Antonio de Plasencia acerca de sus preocupaciones al respecto, en las que incide varias veces en tomar acciones como el forrado de los cuadros o su restauración parcial, en relación a obras como el *Retrato de Doña Amalia de Sajonia* de Francisco de Goya⁵⁹.

Por otra parte, las preocupaciones acerca de la exposición no solo se presentaron en torno al ámbito estético, sino que también se relacionaron con las condiciones ambientales de las salas. La adecuación al medio se materializó inicialmente con la instalación de un sistema de ventilación para evitar las elevadas temperaturas veraniegas, tanto por los visitantes como para la conservación de las obras⁶⁰. De hecho, llama la atención que el cuidado sobre dichas condiciones se mantuvo con el paso de los años, como atestigua una propuesta ante la dirección para la adquisición de una estufa eléctrica, que amainase los efectos del frío invernal⁶¹.

⁵⁷ Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao (AMBA), Actas de la Comisión (29 de julio de 1913), p.14.

⁵⁸ Cindy Belhomme, "Duby: Boyer tient bon pour rester leadeur des accrochages", *Le Parisien*, 5 de junio de 2016.

⁵⁹ AMBA, Actas de la Comisión (29 de julio de 1913), p.14.

⁶⁰ Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes...", 132.

⁶¹ AMBA, Actas de la Comisión, (7 de diciembre de 1921), p. 107.

Sin embargo, durante los primeros años del Museo, los problemas museográficos fundamentales a los que se tuvo que enfrentar la dirección estuvieron relacionados con el aumento de los fondos y la consecuente falta de espacio expositivo, agravada a medida que avanzaban los años. Ante ello, se reaccionó mediante varias acciones que permitieron adaptar la exposición permanente al espacio disponible. Así, tan solo tres años después de su apertura, en 1917, ya se hacía necesaria una rotación de las obras expuestas, por la excesiva sobrecarga que atesoraban las salas⁶². Su resultado casi inmediato, para 1920, fue de 54 obras almacenadas sin exponer, lo que muestra la importancia que debía tener la rotación⁶³. En esta senda, a fin de mostrar el mayor número de obras posibles, se trató de colocar algunas obras del Museo en otros espacios del edificio como la Sala de Profesores o la Biblioteca. Prueba de ello es el traslado de dos grandes obras de Vicente Carducho a esta última, bajo el objetivo de colocar en su lugar algunas obras más modernas que estaban sin exponer⁶⁴; probablemente fruto de las numerosas adquisiciones que se habían realizado tras la Exposición Internacional de 1919.

Esta última acción nos muestra otro aspecto museográfico clave para comprender la génesis del Museo: el interés por modernizar y renovar constantemente su exposición con arte moderno, entendiendo la institución museística como algo actualizable a su tiempo y en constante cambio. Quizás, podemos contraponer este propósito a la marcada tradición presente en su museografía inicial, que bebía claramente de los modelos decimonónicos y apenas introducía innovaciones técnicas; aunque fuese una institución modernizada de por sí, lejos de la influencia académica y estatal.

Lo que está claro es que la tensión entre tradición y modernidad concluye con la creación del Museo de Arte Moderno en 1924, que supondría un impacto importante en la exposición permanente del Museo de Bellas Artes, pues tuvo que reestructurarse ante la pérdida de 48 obras y prácticamente una de sus salas al completo. Ello supondrá una liberación notable de espacio, cuyo resultado fue la remodelación total de la estancia dedicada al arte moderno, que pasaría a contener las obras de los siglos XVIII y XIX; mejorando la distribución cronológica del conjunto y permitiendo una mayor distinción entre los diferentes periodos de la pintura antigua a nivel espacial⁶⁵.

⁶² Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes...", 148.

⁶³ Vélez López, "Historia del Museo, 10.

⁶⁴ AMBA, Actas de la Comisión (7 de diciembre de 1921), p. 107.

⁶⁵ Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes...", 226.

Por su parte, el recién inaugurado Museo de Arte Moderno contaría en sus inicios con tres salas de reducidas dimensiones y deficiente iluminación (Fig. 8), que para nada mejoraban los espacios del Hospital de Atxuri⁶⁶. De hecho, únicamente la primera sala tenía unas dimensiones dignas para la exposición, de forma que buena parte de las 137 obras con las que inicialmente contaba, debieron de estar almacenadas. Prueba de ello es el establecimiento de una rotación periódica de sus fondos, muy interesante porque habría tenido en cuenta los criterios de unidad y armonía para las obras expuestas, intentando plantear una ordenación lo más coherente y unitaria posible de cara a su visionado, evitando la mezcla de estilos⁶⁷.

El espíritu dinámico y renovador con el que nace el Museo de Arte Moderno constituía un buen indicativo del ambiente modernizante en el que se desarrolló, prueba de que, si las condiciones estructurales no hubiesen limitado completamente su actividad, probablemente habría desarrollado propuestas más avanzadas a nivel museográfico. De esta forma, las bases conceptuales sobre las que se levantó solo eran comparables en territorio español al Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, aunque su materialización estuviese todavía muy apegada a la museografía tradicional, como pasaba en el Museo de Arte Moderno de Madrid⁶⁸.

Retomando nuestro camino en el Museo de Bellas Artes, tan solo tres años después de su primera reestructuración, en 1927, se hizo necesaria una nueva reordenación de la exposición permanente tras el depósito testamentario de Laureano de Jado. No obstante, su llegada a los fondos del Museo se había realizado bajo una clausura impuesta en el testamento, que establecía como requisito indispensable la disposición única de la totalidad de las obras donadas en una o varias salas en las que no podía haber ninguna pieza más que las que hubiesen pertenecido al magnate bilbaíno; no pudiéndose exponer con ellas otras obras de la institución procedentes de otras fuentes⁶⁹. Por ello, deberá disponerse una de las tres salas en exclusiva para la colocación de buena parte del reciente depósito, colocándose en ella una placa conmemorativa en honor a la donación. Las escasas imágenes que conservamos de la estancia hacia 1930 (Fig. 9 y 10), nos permiten visualizar cuál fue el grado de acumulación de obras que presentó, ya que su gran número habría desbordado completamente el espacio expositivo; algo razonable

⁶⁶ Ybarra, "Notas sobre...", 45.

⁶⁷ Onandía Gárate, "Museo de Bellas Artes...", 223-234.

⁶⁸ Bolaños Atienza, *Historia de los museos...*, 275-280.

⁶⁹ Vélez López, "Historia del Museo...", 168-195.

teniendo en cuenta que la donación estaba formada por más de 300 objetos. De hecho, como solución museográfica extraordinaria, se expande por primera vez la superficie expositiva de una sala con la colocación de una serie de paneles verticales que la atravesaban por su mitad (Fig. 11). Esta solución conllevaba una separación espacial, que permitía crear bloques temáticos y cronológicos en su interior o al menos agrupar obras de estilos similares; lo cual no evitó que su visualización se viese pauperizada por el hacinamiento y la confusión histórica, desluciendo la donación⁷⁰.

La intromisión en la museografía de la exposición permanente por parte de algunos de los donantes que tuvo el Museo durante estas décadas, debió de ser una práctica normalizada en cierta medida, más teniendo en cuenta que algunos de ellos formaban parte de la Junta de Patronato. Tenemos otro ejemplo destacado, en este caso relativo al Museo de Arte Moderno, con unas joyas donadas por el artista Francisco Durrio, cuyo depósito especificaba que las piezas no debían aparecer en una vulgar vitrina, sino en cajitas de cristal separadas unas de otras y diseminadas en pequeños contenedores por las salas⁷¹. Sin embargo, dadas las limitaciones iniciales del Museo, la Junta acabó colocándolas en una sola vitrina para su inauguración, aunque prometían estudiar la forma de cumplir con las demandas del artista⁷².

La situación de la exposición permanente del Museo de Bellas Artes no debió sufrir muchos más cambios relevantes hasta su clausura tras el estallido de la Guerra Civil (Fig. 12). Durante estos años, la mayoría de los debates que se dieron en su entorno iban enfocados hacia la consecución de una nueva sede, no tanto hacia su museografía. Por suerte, contamos con una fuente previa a la Guerra, el *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao* realizado por Antonio de Plasencia en 1932, con el que podemos corroborar esta situación. Así, de sus salas nos destaca la desordenada y anacrónica exposición, que pauperizaba la contemplación de las obras por el contacto de unas con otras independientemente de su época, técnicas o cualidades. El problema seguía siendo el mismo que en sus comienzos, algo razonable dado que el Museo se había mantenido en el mismo espacio, pero su colección había aumentado notablemente, creciendo hasta una cifra superior a las 350 obras⁷³.

⁷⁰ Onandía Gárate, "Museo de Bellas Artes...", 259-260.

⁷¹ AMBA, Carta de Francisco Durrio a Joaquín de Zugazagoitia, 17 de julio de 1924.

⁷² AMBA, Carta de Joaquín de Zugazagoitia a Francisco Durrio, 23 de julio de 1924.

⁷³ Plasencia, *Catálogo de las obras...*, 5-9.

Por otro lado, como primer catálogo realizado sobre el Museo, es un hito fundamental en su trayectoria, porque representa un primer intento por acercar la colección al público; si bien su contenido no es del todo explicativo, sí que podía servir de guía, al menos, para conocer las obras que poblaban sus fondos. Sin embargo, lejos de centrarnos en esos apartados, nos interesa especialmente por las ideas museológicas que presenta en su introducción, dado que, teniendo en cuenta la posición de Antonio de Plasencia en el Patronato del Museo, estas nos pueden ofrecer una pauta general de cómo se comprendía la institución museística por sus dirigentes.

De esta forma, encontramos una perspectiva tradicional, en la que el museo se entiende como un “relicario de las artes y la Historia”, considerándolo ante todo como un espacio para el deleite y la contemplación. Plasencia combina estas afirmaciones con ideas de corte formalista en las que las obras de arte despiertan sentimientos mediante su visionado, siendo el museo el espacio al que los espectadores acudirían en busca de dichas experiencias. Su formalismo queda patente en la consideración de la estética como “la nueva ciencia de las formas”, capaz de producir emoción al que admira⁷⁴. Por ello, no es de extrañar que diese tanta importancia a la correcta exposición de las obras en pos de su buena contemplación, ya que de ello dependía el cumplimiento del museo con su función.

Otra idea interesante que presenta es la defensa certera del valor de todo tipo de objetos artísticos, sean de autores relevantes o anónimos, no solamente de las obras maestras; de forma que cualquiera podía ser objeto de musealización. Estos supuestos, que se enmarcan dentro de la tradición renovadora de Alois Riegl, creo que pueden ser un buen indicativo de cómo se orientó la política de admisiones y compras del Museo, que no solo se fijó en la consecución de obras valiosas de grandes maestros hispanos como Velázquez o Goya, sino que valorizó todo tipo de obras; no solo pictóricas, sino también esculturas u obras muebles. Esto tendría su repercusión de cara a la museografía de la exposición permanente, ya que, a raíz de ello, Plasencia considera que el Museo debe construir una cadena evolutiva completa del arte, que no solo gire en torno a estas grandes obras, sino que dé una visión de conjunto sobre la Historia del Arte al completo; de lo que podemos extraer una clara orientación museográfica historicista, que difícilmente se podía llevar a cabo en el espacio museístico del que se disponía⁷⁵.

⁷⁴ Plasencia, *Catálogo de las obras...*, 6-8.

⁷⁵ Plasencia, *Catálogo de las obras...*, 6-8.

b) El nuevo edificio y la ordenación historicista de la colección (1945-1970)

Tras la Guerra, la construcción del nuevo Museo conllevó un cambio radical en la práctica museográfica de la institución, ya que desapareció, al menos temporalmente, su principal condicionante: la falta de espacio. Ahora la colección podía desplegarse libremente, permitiendo una planificación ordenada y consciente, que por fin cumpliría con su función de facilitar la contemplación y el disfrute de las obras. Pese a todo, bajo mi punto de vista no podemos considerar que haya una revolución en la práctica respecto a la época anterior, ya que, se puede ver como aquella que se hubiese dado si las condiciones lo hubiesen permitido, en vez de haber tenido que responder constantemente a las necesidades inmediatas; los fundamentos sobre los que se construye, se mantienen.

Antes de todo, es interesante presentar el nuevo edificio (Fig. 13), una construcción deudora de los modelos neoclásicos aplicados a los museos en el siglo XIX, con una planta en L que contaba con una doble altura en su frente principal, además de un sótano destinado al almacenaje y otros servicios. Su planta principal presentaría un hall frontal, flanqueado por dos cuerpos con salas de exposición, seis y cuatro respectivamente, siguiendo un modelo de museo-galería. Al lado derecho, se abría un cuerpo contiguo, donde encontraríamos dos crujías con cinco salas cada una, de tamaños simétricos. Por último, el piso superior se habría dedicado por completo a la exposición, con espacio para un total de diez espacios, articulados mediante una doble crujía⁷⁶.

Las salas de exposición (Fig. 14), siguiendo modelos de los museo-salón, mantuvieron una estética decorosa de carácter clásico, con suelos de mármol, paredes pintadas y zócalos de madera⁷⁷. Lo más interesante fue la combinación en la iluminación, utilizando la lateral para las salas inferiores del frente principal, mientras que para el primer piso y el cuerpo contiguo se utilizó la cenital. Según Maite Paliza, su disposición habría generado ciertos problemas expositivos, ya que la cenital se mostró insuficiente para las horas cercanas al atardecer hasta que se optimizó la instalación eléctrica⁷⁸.

El último aspecto del nuevo edificio que afectaría a su museografía sería el protagonismo otorgado por sus proyectistas a la obra escultórica, especialmente en la creación de un patio entre ambos cuerpos, donde se abría un pórtico acondicionado para

⁷⁶ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 35-37.

⁷⁷ Vélez López, "Historia del Museo...", 28.

⁷⁸ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 35-37

la exposición. Esta planificación inicial, ya pensada para desarrollar una orientación museográfica específica, habría sido clave para la evolución de la institución, puesto que en todo momento se tendrá en cuenta la presentación escultórica en las distintas propuestas estéticas que se desarrollen. Esta apuesta pretendía seguir una línea ciertamente moderna, que buscaba crear nuevas relaciones con el visitante y el entorno, yendo más allá de las pinacotecas tradicionales. Además, se adaptaba a un contexto artístico donde la práctica escultórica tendría un desarrollo muy relevante de la mano de figuras vascas internacionales como Jorge Oteiza o Eduardo Chillida. La presentación de las esculturas de la colección permanente en los diferentes espacios del Museo (Fig. 15), tanto en el interior como en el exterior, se irá desarrollando notablemente con el tiempo, ocupando espacios vacíos y distribuyéndose por toda la instalación⁷⁹.

El nuevo espacio implicó también una nueva organización de la colección permanente teniendo en cuenta que, inicialmente, cada uno de los Museos aún permanecía nominalmente separado, por lo que el Museo de Bellas Artes se colocaría en la planta principal, mientras que el Museo de Arte Moderno lo haría en la primera planta. El aumento del espacio permitió que la exposición se desarrollase de una forma coherente, ordenada y espaciada, con separación suficiente como para que cada obra pudiese dominar un campo visual propio desde una distancia adecuada. No obstante, el cambio fundamental vino con el planteamiento por primera vez de un discurso museográfico claro, construido a partir de un criterio historicista, que disponía la colección en orden cronológico, estableciendo diferentes etapas y estilos, que se irían sucediendo a través de las salas del Museo; a excepción de las estancias dedicadas al Legado Jado, que se mantuvieron independientes, aunque con las obras más repartidas que en la sede anterior. La nueva ordenación supuso un gran cambio a nivel museográfico, adelantado ya en las ideas de Plasencia, que, sin embargo, solo afectó a la planta principal, dado que las obras modernas siguieron mostrando una ordenación heterogénea y mezclada⁸⁰. Por otro lado, la ordenación histórica de la colección suponía una pervivencia manifiesta de la tradición museística del siglo XIX, donde la visión unilateral de la historia había condicionado la formación de exposiciones lineales donde el modelo de galería era el predominante, tal y como adaptó también el Museo de Bellas Artes de Bilbao⁸¹.

⁷⁹ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 47.

⁸⁰ Vélez López, "Historia del Museo...", 267.

⁸¹ Bolaños Atienza, *Historia de los museos...*, 176-183.

El impacto de la nueva ordenación y la intención de difundirla ante el público aparece plasmado en la obra *Museo de Bellas Artes de Bilbao* de Damián Roda, publicada en 1947, fecha muy cercana a su inauguración. En ella, se nos presenta un discurso global de la Historia del Arte enlazado con las obras de la colección, uno de los objetivos que precisamente pretendía la nueva disposición. Por ello, no es de extrañar que, en su prólogo, Joaquín de Zuazagoitia, personaje importante dentro del Patronato, nos comente su utilidad para el visitante poco experimentado que quisiese ubicar la colección en sus contextos de una forma más sencilla; problema al que se habría tenido que enfrentar la dirección con la nueva presentación, pero que este tipo de obras permitía resolver. De hecho, puede que en estos momentos el componente histórico de la colección comenzase a priorizarse sobre los aspectos estético-contemplativos, ahora que la experiencia sensible de las obras había mejorado y ya no suponía una urgencia⁸².

Por otra parte, tras la renovación también se avanzará en otras cuestiones museográficas que habían quedado apartadas como la catalogación. Buen ejemplo es la propuesta realizada por Enrique Lafuente en 1947 ante el Patronato, que incluía la ejecución de varias acciones como la elaboración de fichas catalográficas, el fotografiado de la colección, su estudio en profundidad o la publicación de un verdadero catálogo. Ciertamente, eran labores que no se habían desarrollado prácticamente desde la creación del Museo y que constituían una parte básica de la actividad museística ya en estos momentos, más o menos normalizada en instituciones punteras como el Museo del Prado. El compromiso de las grandes personalidades del Museo como Hurtado de Saracho, Gregorio de Ybarra o Crisanto de Lasterra, queda patente en las actas, constituyendo un germen claro para la profesionalización de las actividades de investigación en el Museo⁸³.

Durante el resto de la década de los 40 y a lo largo de los 50, la distribución espacial de la exposición permanente sufrirá algunas variaciones, fruto de una mayor optimización en sus planteamientos, aunque también como respuesta a las necesidades planteadas por la expansión de los fondos de la colección y la introducción de nuevas obras. Esta atención constante a los desafíos museográficos generados por su crecimiento será el criterio principal que guiará la práctica museográfica durante este tiempo, aunque sin olvidar el plan general del conjunto.

⁸² Damián Roda, *Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947), 13-25.

⁸³ AMBA, Actas de la Comisión (27 de diciembre de 1947).

La constante proposición de soluciones se ve, por ejemplo, con la ampliación del número de estancias del piso inferior efectuada en 1947, que extendió la colección a tres nuevas salas, destinadas a obras del siglo XIX, a fin de conseguir una presentación más espaciosa⁸⁴. De hecho, tan solo un año después, se abriría una cuarta sala para albergar nuevas pinturas del XIX y XX, trasladándose obras del primer piso, también con el objetivo de ganar espacio en este para colocar nuevas adquisiciones de obra moderna⁸⁵.

Al margen de cambios o reordenaciones, es muy llamativa la proliferación de contenedores expositivos para objetos muebles durante esta época; buena prueba del afán por adecuarse a los diferentes tipos de obras que iban enriqueciendo la colección, así como de promover la valorización de las mismas. Por ejemplo, en 1952 se aprobó la construcción de dos nuevas vitrinas para exponer la colección de figuras pompeyanas de bronce de Mercedes Basabe, que se colocarían empotradas en el muro⁸⁶. O también en 1954, cuando tras la ingente donación de María de Arechavaleta, se optará por colocar dos vitrinas a los lados del ventanal encristalado de la escalinata central del hall para colocar su legado; convirtiéndose en un reclamo de contemplación muy destacado para el visitante, que siempre se acercaba a observarlas⁸⁷. Con ello, extraemos que las vitrinas no van a ocupar únicamente las salas de exposición, sino que inundan los lugares comunes del Museo (halls, escaleras, corredores...), extendiendo notablemente el espacio expositivo; actuando así en la línea mencionada de buscar nuevas relaciones con el espectador, que ahora podía encontrar arte en cualquier rincón del Museo.

Por otro lado, poco a poco, el Museo fue introduciendo también novedades técnicas en pos de una mejora de las instalaciones de exposición. La más destacada en esta década fue la colocación de un nuevo sistema para colgar los cuadros en 1956, cuyo objetivo era optimizar su montaje de cara al público. El viejo sistema (no sabemos si se continuó con el sistema J. Boyer tras el traslado al nuevo edificio) fue sustituido por un entramado de barras con abrazaderas salientes colocadas junto a las cornisas decorativas, del que pendían cintas de hierro planas ajustadas a la rasante de la pared, sobre las que se colgarían los cuadros. Así, se obtendrían un mejor efecto visual en las salas, por ser un sistema más discreto y que permitía una mayor verticalidad de los cuadros⁸⁸.

⁸⁴ AMBA, Actas de la Comisión (27 de diciembre de 1947).

⁸⁵ AMBA, Actas de la Comisión (17 de diciembre de 1948).

⁸⁶ AMBA, Actas de la Comisión (7 de abril de 1952).

⁸⁷ AMBA, Actas de la Comisión (22 de julio de 1954).

⁸⁸ AMBA, Actas de la Comisión (10 de octubre de 1956).

El cuidado y la atención a la dotación de medios técnicos de calidad para el montaje de las salas de exposición queda también patente en la planificación de una sala dedicada a obra sobre papel (grabados, pinturas japonesas, dibujos...), inaugurada en 1959. En ella, se utilizaron torniquetes mecánicos giratorios de pared como soporte, fabricados en Barcelona, así como numerosas mamparas-vitrinas, que permitían albergar la mayor cantidad posible de obras gráficas, cada vez más numerosas en el Museo⁸⁹.

La organización de las salas desplegada durante la década de los 50 la podemos conocer gracias a la descripción del Museo realizada por Juan Antonio Gaya Nuño en su *Historia y Guía de los Museos de España*; que, aunque nos proporcione una distribución para un momento determinado, nos da una idea sobre la estructura básica de la misma durante este periodo, pues el Museo ya se encontraba más o menos consolidado en su nueva sede. Así, la planta baja contaba con diecisiete salas (con solo tres en el ala izquierda), que recorrían cronológicamente la pintura de los siglos XIII a inicios del XX. Su disposición se había optimizado bastante, creando salas en torno a estilos y periodos determinados como las dedicadas a los primitivos extranjeros o a la pintura italiana; pero articulando también secuencias cronológicas homogéneas, como es el caso de las cuatro dedicadas a la pintura hispana desde El Greco hasta Goya. Aún se mantenía dos salas dedicadas al Legado Jado, que completaban las salas iniciales del Museo junto con dos espacios muy caóticos, que guardaban obras de los siglos XVII, XVIII y XIX, rompiendo la coherencia del piso principal, y para cuya existencia Gaya Nuño no nos ofrece ninguna solución. Por su parte, el primer piso, dedicado a la pintura moderna, presentaba una disposición más heterogénea y desordenada, con once salas entre las que podemos distinguir tres dedicadas únicamente a la pintura vasca, otras tres monográficas (Darío de Regoyos, Francisco de Iturrino y Daniel Vázquez Díaz), cuatro con pintura hispana modernista y una con grandes obras extranjeras; todas ellas dispuestas entre sí con cierta libertad y sin un discurso cronológico o temático que articulase su orden interno⁹⁰.

En resumen, el Museo había conseguido asentar un discurso historicista en la sección antigua, que sin embargo tenía ciertas debilidades. Por un lado, la configuración específica de las cuatro primeras salas, que no permitían iniciar la visita desde los inicios cronológicos de la colección. Por otro, su disposición temporal no lineal, probablemente

⁸⁹ AMBA, Actas de la Comisión (23 de octubre de 1959).

⁹⁰ Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y Guía de los Museos de España* (Madrid: Espasa – Calpe, 1955), 157-171.

debido al distinto tamaño de las salas, a las que se tenía que adaptar la presentación; aunque es probable que buena parte de los visitantes, que en estos momentos eran sobre todo personajes cultos, fueran capaces de hacer una lectura correcta del Museo sin la necesidad de una continuidad cronológica total. Por último, la sección moderna era aún muy heterogénea y carecía de un discurso museográfico claro, más allá de la valorización de artistas vascos dentro del conjunto hispano⁹¹.

Con vistas a solucionar sus problemas expositivos, el Museo planteará una reordenación en 1959, enfocada especialmente a la sección moderna, con el objetivo de establecer un orden más lógico y adecuado, que permitiese una continuidad discursiva, o al menos ciertos enlaces cronológicos entre las obras expuestas. Al mismo tiempo, se intentaría integrar algunas de las adquisiciones más recientes, intentando dotar a las salas de una mayor coherencia interna⁹².

El resultado de la nueva propuesta se puede corroborar a grandes rasgos si realizamos una comparación entre la distribución ofrecida por Gaya Nuño en la obra mencionada, con la presente en su obra revisada y ampliada, que se editó casi una década más tarde, en 1968. En el piso principal, el cambio más destacado se produjo al inicio del recorrido, donde el Legado Jado y las dos salas desubicadas del XVII al XIX desaparecen en pos de una ordenación cronológica total, que comienza con tres salas dedicadas a los primitivos flamencos, una sala de transición con cerámicas y bronce y tres salas de primitivos hispanos; tras lo cual, la disposición anterior se mantuvo. También resulta inalterada el ala izquierda, en la que solo se había añadido una nueva sala dedicada a la obra gráfica, de la que ya hemos hablado. Por su parte, la sección moderna aparece algo más racionalizada, con la agrupación de las tres salas monográficas anteriores en una misma ala junto con la pintura extranjera. Destaca igualmente la aparición de una nueva sala monográfica, dedicada a Juan de Echevarría, que aparece separada del resto en el ala contraria, donde todavía reinaba cierta desorganización, como en la ordenación anterior⁹³.

La optimización en la presentación de la colección permanente no solo se dio en la disposición de las obras, sino, como nos indica Crisanto de Lasterra, también se habría trasladado a su montaje. Al respecto, la estrategia habría sido clara durante este periodo,

⁹¹ Vélez López, "Historia del Museo...", 268-269.

⁹² AMBA, Actas de la Comisión, 2 de mayo de 1959.

⁹³ Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia y Guía de los Museos de España* (Madrid: Espasa – Calpe, 1968), 173-185.

priorizando una colocación simétrica de las obras, en contraposición a la tendencia asimétrica de las pinacotecas modernas. Las pinturas se colgarían de forma individual, a la altura de los ojos, facilitando su visionado todo lo posible. Además, Lasterra puntualiza que el centro de los muros estaba destinado para las obras de mayor valor a fin de sugerir importancia al visitante, fomentando una jerarquía espacial, que ya se había empleado como estrategia expositiva desde los inicios del Museo⁹⁴.

En resumen, a finales de la década de los 60, ya iniciada la construcción del nuevo pabellón moderno, la institución había mantenido los principales principios expositivos que presentó tras su inauguración en 1945, aunque se habían optimizado notablemente. El criterio historicista dominaba la sección antigua, sobre la que se había conseguido finalmente establecer un recorrido que permitiese una sensación temporal continuada y sin lagunas históricas. Para Crisanto de Lasterra, esta seguía siendo la mejor forma de exponer los fondos del Museo, ya que facilitaba la sensibilidad del público y su didáctica, creando desde su inicio un ambiente propicio para su desarrollo⁹⁵.

En ese sentido, las ideas museológicas de Lasterra como director del Museo, nos ofrecen una visión en la cual algunos elementos relacionados con la Nueva Museología iban ganando cada vez más importancia. No era lo común en un país donde el hermetismo de la dictadura había pasado mucha factura al desarrollo museístico. Las novedades se introducían a cuentagotas, aunque al final del periodo ya se comenzaron a desarrollar algunos proyectos interesantes como el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca⁹⁶. En el Museo de Bellas Artes, las novedades se dejaron ver en la potenciación de la educación y la instrucción del público, que se consolidó como una de las funciones elementales de la institución; si bien es verdad que desde un inicio se había dado cierto peso a esta idea, ahora se expandía hacia un público más estándar y se focalizaba menos en una minoría culta. En ese sentido, no es de extrañar que Lasterra reemprenda la realización de un catálogo, cuyo objetivo se actualizaba a los nuevos tiempos, buscando facilitar el diálogo entre la obra y el espectador, a la vez que promovía su conocimiento mediante explicaciones amplias, pero a la vez más concretas y especializadas⁹⁷.

⁹⁴ Lasterra, *Museo de Bellas Artes...*, 24.

⁹⁵ Lasterra, *Museo de Bellas Artes...*, 23-25.

⁹⁶ Jesús Pedro Lorente Lorente, "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el Franquismo", *Artigrama*, nº13 (1998), 303-304.

⁹⁷ Crisanto de Lasterra, *Catálogo descriptivo: Sección de Arte Antiguo. Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969), 6-8.

No obstante, esto no quiere decir que las ideas en torno a la contemplación que dominaron la primera etapa del Museo hubiesen desaparecido, ya que, por ejemplo, el Marqués de Loyoza nos describe la institución como un museo aséptico, que seguía los prototipos holandeses, en los que todo se subordinaba a la pura contemplación⁹⁸. La pervivencia de ideas tradicionales la encontramos en la obra de Gregorio de Ybarra, donde considera fundamental en la labor museística la difusión de la cultura estética y la formación del público en el gusto artístico. Y es que, la existencia de una cierta continuidad era relativamente normal teniendo en cuenta que la mayoría de personajes importantes del Museo se mantenían desde sus inicios⁹⁹.

c) La modernización museográfica y el pabellón contemporáneo (1970-1996)

La construcción del pabellón moderno supuso un punto de inflexión importante en la trayectoria del Museo, no solo porque expandía notablemente su superficie expositiva y sus dependencias administrativas, sino porque permitió el desarrollo de nuevos servicios y su modernización. El nuevo edificio, en consonancia con la parte antigua, adoptó también un esquema en L, que se desarrolló de forma inversa a la original, generando dos patios abiertos en sus ángulos (Fig. 16). Constaba de sótano, planta baja y dos pisos superiores, acompañados por un porche abierto destinado a la exhibición escultórica, que volvía a tener un peso importante en el proyecto arquitectónico¹⁰⁰.

El nuevo inmueble se articuló en torno a la Gran Sala de Arte Contemporáneo, que ocupaba buena parte de la planta principal, destinada a la presentación de la colección permanente. Era un espacio expositivo concebido de forma íntegramente moderna, de grandes dimensiones, iluminación mixta (cenital y lateral) y una decoración sobria con solado y rodapiés de mármol de Marquina; expresión de un minimalismo estético que a partir de este momento dominó todo el conjunto, constituyendo espacios neutros, que facilitasen la contemplación de las obras. Su interior se delimitó mediante una serie de mamparas de color blanco grisáceo, erigidas sobre soportes metálicos; que, aunque enmarcaban zonas diferenciadas, no rompían la sensación unitaria del espacio, pues el campo visual del visitante permanecía intacto al no elevarse mucho en altura (Fig. 17). Así, el conjunto creaba un planteamiento radicalmente distinto a las salas tradicionales, acorde a las necesidades expositivas de las obras que buscaba contener y dominado por

⁹⁸ Vélez López, "Historia del Museo...", 269.

⁹⁹ Ybarra, "Notas sobre la Historia...", 54-56.

¹⁰⁰ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 61-65.

los criterios museográficos desarrollados desde finales de los 50. Según Maite Paliza, sus arquitectos se habrían basado en modelos de museos modernos como el Kunsthhaus de Zúrich, el Museo Louisiana de Humlebaek o el Museo Fernand Leger; que, de hecho, habrían visitado *in situ* como preparación para la confección de su proyecto. Por lo tanto, el nuevo pabellón del Museo de Bellas Artes suponía un ejemplo de rigurosa actualidad hasta el punto de que se puede considerar uno de los primeros ejemplos peninsulares con una clara vocación de modernidad, que rompía definitivamente con el historicismo; no solo en lo arquitectónico, sino también a nivel museográfico, permitiendo la elaboración de nuevas formas de exposición acordes a la diversidad artística del momento¹⁰¹.

Las novedades estructurales y estéticas introducidas en las salas del nuevo edificio respondían a las innovaciones museográficas desarrolladas en los museos de arte contemporáneo a partir de los 50, especialmente en los americanos. En ellos, se introducen conceptos fundamentales para entender el nuevo ambiente museístico, como la libre circulación o la asepsia. Esta última es claramente perceptible en la nueva Gran Sala, que, como ya hemos visto, estaba enfocada a la creación de un entorno neutro para el diálogo artístico, bajo el precepto de que las obras modernas no están concebidas para ningún ambiente concreto, y, por tanto, su espacio expositivo debe permanecer “descontaminado”, preferiblemente con tonos neutros y un minimalismo geométrico¹⁰².

La inauguración del nuevo edificio supuso una importante reconstrucción de la exposición permanente, ahora distribuida bajo la división de los fondos en una sección antigua y una sección moderna, que ocuparían sus respectivos edificios. Un reportaje realizado por Alberto del Castillo para la *Revista Goya* de 1971, nos proporciona una imagen de cómo pudo haber sido la organización de la Gran Sala de Arte Contemporáneo, caracterizada por ser diáfana y funcional. Para ella, Crisanto de Lasterra, que había acompañado a los arquitectos Líbano y Beascoa en sus visitas europeas, entrando en contacto con formas de exposición modernas, ideó una ordenación que no seguía un discurso cronológico, sino que presentaba autores agrupados en torno a criterios diversos, buscando potenciar la sensibilidad. Una disposición que rompía con el enclaustramiento de los museos tradicionales, facilitando una experiencia dinámica de la colección¹⁰³.

¹⁰¹ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 65-92.

¹⁰² Juan Carlos Rico, *Montaje de exposiciones* (Madrid: Sílex, 2001), 94-95.

¹⁰³ Javier de Bengochea, *Museo de Bellas Artes de Bilbao: Guía del visitante* (Bilbao: Caja de Ahorros de Bilbao, 1977), 39-53.

La Gran Sala abría con tres espacios monográficos dedicados a Darío de Regoyos, Francisco Iturrino y Juan de Echevarría - Gonzalo de Maeztu; continuando con la tendencia de resaltar a estos autores mediante espacios propios, puesto que eran los más destacados de la colección. Tras ello, se abría una larga nave con espacios cerrados por mamparas en sus laterales, donde encontramos obras del modernismo español, francés, italiano...; mezcladas sin atender a una ordenación nacional. Los espacios, hasta once en total, se articularon en torno a bloques temáticos (escuela de Madrid, neoespressionismo...) o cronológicos (década de los 20), proporcionando un gran dinamismo expositivo en el que atravesarías estilos muy diversos entre sí, que incluían las tendencias internacionalmente más importantes del momento como el expresionismo abstracto, el informalismo o el arte óptico. En los espacios, adquirirían especial importancia las esculturas, que se generalizaron en la sala de exposición, pero también en las zonas de transición, las escaleras, el hall...; siguiendo la tendencia ya desarrollada décadas atrás en el edificio antiguo, pero mucho más notoria en este caso al adquirir un protagonismo propio, como elementos fundamentales del arte moderno. Por todo ello, no es de extrañar que Castillo se refiriese al Museo como digno para cualquier ciudad del mundo, con unas instalaciones museográficas magníficas¹⁰⁴.

La incorporación de la colección moderna al nuevo pabellón supuso también la reordenación de la exposición permanente en el edificio antiguo, puesto que gran parte de la primera planta pasaba a estar disponible para la exposición de nuevos fondos. No contamos con ninguna fuente que nos proporcione cómo habría sido esta ordenación en el momento de su inauguración, pero al menos la conocemos para el año 1977 de la mano de la *Guía del Visitante* de Javier de Bengochea. Seguía articulándose en orden cronológico, siguiendo un esquema muy similar al de la década pasada, aunque volvemos a encontrar dos salas dedicadas a la Colección Jado como inicio del recorrido, que en el plano anterior teóricamente habían desaparecido¹⁰⁵. Así, bajo nuestro punto de vista, las dos primeras salas que Gaya Nuño nos presenta como dentro del trío inicial de primitivos flamencos, eran salas que contenían obras de la Colección Jado relativas a este periodo. No habría tenido sentido museográfico eliminarlas para volver a recolocarlas con la nueva disposición, cuando precisamente se venía intentando priorizar la continuidad

¹⁰⁴ Alberto del Castillo Yurrita, "El museo de arte contemporáneo en el de Bellas Artes de Bilbao", *Goya: Revista de arte*, nº101 (1971), 326-331.

¹⁰⁵ Javier de Bengochea, Museo de Bellas Artes de Bilbao: Guía del visitante (Bilbao: Caja de Ahorros de Bilbao, 1977), 5-7.

cronológica, ante todo. Por ello, creemos que se habría realizado una selección de las obras flamencas del Legado, para utilizarlas en la construcción de estas dos salas, que, en el catálogo de Bengochea, aunque se mencionen como salas de la Colección Jado, siguen presentando las mismas obras que en las descripciones de Gaya Nuño; de hecho, la segunda ni siquiera presenta obras únicamente del Legado, ya que, por ejemplo, contiene *El rapto de Europa* de Martín de Vos, que entró a la colección del Museo en 1958¹⁰⁶.

Dejando la cuestión acerca de las salas Jado al margen, el esquema general de la planta baja descrito por Gaya Nuño se mantuvo, salvo por pequeños ajustes, como la creación de otra sala dedicada a los primitivos hispanos en detrimento de una de las dos de pintura moderna flamenca; o la aparición de una sala de pintura extranjera del siglo XVIII en el ala izquierda, que desde 1974 contaba con una nueva estancia dedicada a Darío de Regoyos¹⁰⁷, haciendo un total de diecinueve salas de exposición en el piso bajo. La primera planta seguía dominada por una cierta heterogeneidad, aunque se ordenó de tal forma que a la izquierda se concentraban las salas dedicadas a la pintura vasca del siglo XX, donde se incluyó una nueva monográfica dedicada a Ignacio Zuloaga¹⁰⁸.

La valorización del arte moderno que supuso la nueva estructuración de la colección durante los años 70, dejó paso en la década de los 80 a una apuesta firme por el arte vasco, que pasaría a tener un mayor independencia y protagonismo. Se concretó con la creación de la sección vasca en 1980, reuniendo en un mismo espacio todas sus obras desde los precursores modernistas del siglo XIX hasta los autores más modernos de los años 60. Pasaría a ocupar el primer piso del edificio antiguo, de forma que se pudiese presentar de una forma más clara y simplificada, con un protagonismo propio¹⁰⁹.

Sin embargo, si por algo se caracteriza la década de 1980 en el Museo de Bellas Artes es por la irrupción total de las concepciones de la Nueva Museología y su implementación en la práctica museográfica; si bien es cierto que se venía haciendo notar su influencia desde los 60 y, especialmente, en la década anterior. Buen ejemplo de ello había sido la creación de un Departamento de Conservación y Restauración en 1975, como paso previo fundamental a la profesionalización técnica del Museo¹¹⁰.

¹⁰⁶ Vélez López, "Historia del Museo...", 264.

¹⁰⁷ MBAB, Acta de la Comisión, 25 de febrero de 1974.

¹⁰⁸ Bengochea, *Museo de Bellas Artes...*, 5-37.

¹⁰⁹ Vélez López, "Historia del Museo...", 271-272.

¹¹⁰ Sánchez Lassa, "El Museo de Bellas Artes...", 52-54.

También fue creciente la preocupación existente en torno al acercamiento de la exposición permanente al público, patente en la creación de catálogos profesionales que recogiesen las últimas investigaciones sobre los fondos de la colección, en vistas a otorgar al visitante herramientas clave para su inspección. Así, en 1980 aparecieron las nuevas guías de sala bajo el programa *Hojas, el Museo Sala por Sala* (Fig. 18), que se agrupaban en torno a bloques temáticos de la colección antigua (Arte medieval hasta el siglo XVI, Pintura de los siglos XVIII y XIX...), incluyendo una introducción sobre el contexto histórico de cada periodo, una descripción física de las salas e información sobre cada una de sus obras¹¹¹. La intencionalidad por aumentar los recursos pedagógicos también queda patente en la confección de un catálogo para la sección moderna realizado el mismo año, destinado a ofrecer no solo un repaso por la Gran Sala de Arte Contemporáneo, sino también a otorgar las claves conceptuales necesarias para el entendimiento de sus obras, teniendo en cuenta la necesidad de adaptar su contenido a las tendencias modernas¹¹².

El punto de inflexión de cara a la modernización museográfica de la institución se produjo con el informe realizado por Leopoldo de Zugazagoitia en 1980-81 sobre la situación del Museo, cuyo resultado sería el Plan director de 1982. En sus análisis, parte de la definición dada por la ICOM en la que un museo se concibe como una institución permanente, sin finalidad lucrativa y al servicio de la sociedad, cuyas funciones son adquirir, investigar, comunicar, preservar y exhibir testimonios materiales del hombre y su entorno. Una definición moderna que demandaba una nueva administración museística, con el personal especializado necesario para llevar a cabo estas funciones. Así, dentro de las amplias reformas que propone para el Museo, menciona algunas propuestas en torno a la colección permanente como el refuerzo de la seguridad, la colocación de un alfombrado que mejorase su visionado (el mármol en ocasiones reflejaba y era un obstáculo para el mismo) o el reajuste de la organización de la Gran Sala de Arte Contemporáneo, cuya disposición se antojaba poco dinámica para lo que una sección de sus características requería. Por último, pone un gran énfasis en mejorar la comunicación de la institución con el exterior de cara a mejorar su relación con el público, pero también para ofrecer una mayor variedad de materiales educativos¹¹³.

¹¹¹ *Guía del Visitante: el Museo Sala por Sala* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1980).

¹¹² Javier de Bengochea, *Catálogo de arte moderno y contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Banco de Vizcaya, 1980), 9-10.

¹¹³ AMBA, "Algunas propuestas a la Junta del Museo de Bellas Artes de Bilbao" por Leopoldo de Zugazagoitia, D4560.

Sobre esta base, una de las consecuencias que la modernización y profesionalización del Museo acarreó sobre la exposición permanente fue la construcción de una serie de estrategias que buscaban generar la misma atención pública que se les daba a otras novedades museísticas o a las exposiciones temporales¹¹⁴. De esta forma, será el reciente DEAC del Museo, creado en 1984, el que se encargará de configurar programas atractivos e itinerarios diferentes para facilitar el acceso y disfrute de la colección a todas las edades y grupos de público. Con ello se buscaba también hacer más estrecha la conexión entre Museo y Comunidad, donde la aventura museográfica en la exposición permanente pasa a ser uno de los activos más valiosos de la institución¹¹⁵.

Entre 1986 y 1987, aprovechando la limpieza y el pulido de las salas del edificio antiguo, se plantearía una nueva organización de la exposición permanente, en la que el criterio museográfico principal seguiría siendo la construcción de una historia de los estilos artísticos, que, en este caso, buscaría una presentación más clarificada y con mayor coherencia histórica. El nuevo formato eliminaba definitivamente las salas dedicadas al Legado Jado y establecía una división por bloques más organizada, que disminuía los saltos cronológicos y geográficos. Eran seis bloques: Escuela española siglos XII-XVII (salas 1-9), Escuela flamenca siglos XV-XVI (salas 10-12), Escuela italiana siglos XVII-XVIII (salas 13 y 14), Escuela francesa siglos XVIII y XIX (sala 15) y Escuela española siglos XVIII-XX (salas 16-19); siendo la gran incorporación la estancia dedicada a la pintura francesa, que no había aparecido hasta el momento. En lo relativo al primer piso, la sección vasca se recolocó, creando nuevas salas monográficas, que ya eran un total de seis, dedicadas a Ignacio de Zuloaga, Juan de Echevarría, Francisco de Iturrino, Darío de Regoyos, Aureliano Arteta y José María de Ucelay; así, se recuperaban las tradicionales, a las que se sumaban dos nuevos autores, que nunca antes habían recibido ese trato¹¹⁶.

Por su parte, la Gran Sala del pabellón contemporáneo también sufrió una reestructuración (Fig. 19), que no solo afectó al concepto expositivo, sino también a su estructura. Pasaría a formar una L, en cuyo brazo corto se colocó un espacio abierto, donde se veían simultáneamente todas las obras, como en cualquier sala tradicional; mientras que, en el brazo largo, se mantuvo el esquema de pequeños bloques temáticos

¹¹⁴ Eloína Vélez López, “El Gabinete Pedagógico: un acercamiento al público”, *Anuario: estudios-crónicas*, año 1985, 34-42.

¹¹⁵ María Victoria Antoñanzas Cristóbal, “El Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Anuario: estudios-crónicas*, año 1990, 101-112.

¹¹⁶ Vélez López, “Historia del Museo...”, 272-273.

separados mediante paneles. Estos ahora eran móviles, sustituyendo las mamparas fijas originales, lo que permitiría reconfigurar la sala según las necesidades expositivas, ofreciendo un dinamismo mucho mayor en lo que al montaje se refiere, mucho más acorde a una colección de sus características¹¹⁷.

La primera gran fase modernizadora del Museo, junto con la reorganización de la exposición, fueron valoradas por Eloína Vélez en su Tesis Doctoral, analizando los problemas y carencias que presentaba aún en 1986. En general, sus críticas se centraron en la comunicación interna, muy poco desarrollada todavía, demandando más información para el visitante, tanto visual como escrita, que permitiese el buen entendimiento de la colección permanente. Asimismo, señaló problemas relacionados con su recorrido, que definió como poco intuitivo y de fácil equivocación, pese a que su sección antigua era totalmente lineal. A la sección moderna, también la achacaba una insuficiente claridad expositiva, ya que sus temas seguían demasiado mezclados, lo que podía dificultar la comprensión del visitante promedio¹¹⁸.

En la década de los 90, encontramos una consolidación de las novedades introducidas durante los años 80, gracias al notable aumento de la contratación de profesionales especializados. Se produjeron nuevos avances, como, por ejemplo, la informatización del Museo, que permitió mejorar las gestiones departamentales de la colección permanente y configurar una base de datos con fichas técnicas de cada una de las obras; siendo especialmente útiles de cara a su conservación e investigación¹¹⁹. Por otro lado, también fue muy importante el desarrollo de un amplio programa de exposiciones temporales, que se venían trabajando activamente desde la década anterior. Así, el peso que adquirieron a nivel institucional culminó con la construcción de una nueva sala de exposiciones temporales en 1994, la Sala BBK, que ocupó una parte de la antigua zona del porche, que venía cerrándose desde 1981¹²⁰.

No obstante, el Museo estaba lejos de tener un funcionamiento perfecto y optimizado, y, aunque estuviese consolidado, sufrió algunas críticas respecto a su gestión. La más destacada la podemos encontrar en la *Revista Lápiz*, donde se analiza el desajuste total presente en la institución fruto de la gestión común e indiferenciada de sus secciones

¹¹⁷ Vélez López, "Historia del Museo...", 273.

¹¹⁸ Vélez López, "Historia del Museo...", 41-47.

¹¹⁹ Sánchez Lassa, "El Museo de Bellas Artes...", 55.

¹²⁰ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 101.

de arte antiguo y contemporáneo. El resultado de ello habría sido la perpetuación de una monotonía en las actividades generadas por el Museo, especialmente en las relacionadas con el arte contemporáneo y la colección permanente. En resumen, este se había acomodado en la autosatisfacción por haber sido una de las primeras instituciones modernas en el Estado Español, pero apenas estaba introduciendo novedades reales¹²¹.

Aunque la crítica pudiese ser, en cierta medida, desproporcionada, estaba claro que, a mediados de los 90, el Museo tenía todavía numerosos problemas por resolver. Algunos de ellos, fueron perfectamente diagnosticados por su director, Jorge de Barandiarán, que consideraba que la institución necesitaba nuevas reformas encaminadas a mejorar sus instalaciones tales como la construcción de un almacén más grande para guardar los fondos no expuestos, la ampliación de la Gran Sala de Arte Contemporáneo o la instalación de una climatización eficiente en todo el complejo; deseos que en cierta medida anticipan las reformas propuestas por el Plan Director de 1997¹²².

d) Nuevos proyectos museográficos para la exposición permanente (1996-2021)

En 1996, con la entrada a la dirección de Miguel Zugaza, se materializó la propuesta de una renovación que afectase a todas las esferas del Museo, teniendo en cuenta los nuevos desafíos y necesidades que se le presentaban a la institución con el cambio de siglo; lo que provocaría una modificación notable en la exposición permanente. Por un lado, con la introducción de una ampliación arquitectónica, que buscaba anticiparse a las previsiones en torno al aumento del público, a causa de la aparición del Museo Guggenheim Bilbao. Por otro, con una reordenación de la colección, que trataría de mejorar su presentación desde el punto de vista científico y museográfico, a la vez que descongestionaría sus salas; todo ello, buscando potenciarla frente a otras actividades de carácter temporal, que cada vez tenían más protagonismo¹²³.

Aunque la renovación arquitectónica no afectó demasiado directamente a los espacios destinados a la exposición de la colección permanente, es importante porque supuso la actualización e integración de los dos pabellones preexistentes, pertenecientes a dos momentos diferenciados y a dos concepciones museográficas distintas; unía el

¹²¹ “Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Revista Lápiz* nº 95-96 (1993), 94-96.

¹²² Jorge de Barandiarán Ibáñez, “Doscientas exposiciones temporales en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Anuario: estudios-crónicas*, año 1994, 75.

¹²³ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 124-126.

museo historicista tradicional con el museo cultural moderno¹²⁴. Y lo hizo construyendo un corredor exterior entre ambos, articulado alrededor de un cuerpo situado en la fachada oeste, que se extendía por el exterior de las estructuras originales como si de una membrana se tratase, permitiendo la circulación en su interior gracias a su esqueleto acristalado (Fig. 20); una obra fundamental para mejorar y optimizar el recorrido por el Museo y sus colecciones. No obstante, la reforma incluyó también la reestructuración y ampliación del sótano, una nueva configuración del hall (ahora con servicios de tienda, cafetería y guardarropa), la ampliación de la sala BBK y el acondicionamiento del ático para la colocación de un restaurante¹²⁵.

Por otro lado, aunque a nivel estructural las salas de exposición no variasen, sí que recibieron una importante actuación en relación a sus condiciones ambientales, a fin de mejorar significativamente la conservación preventiva de la colección. Así, se instaló un sistema de aclimatación moderno, con un aire acondicionado que permitiese ajustar la temperatura y la humedad de todas las salas, así como eliminar posibles contaminantes sólidos o gaseosos que pudieran existir en las mismas. Se complementó con un conjunto de sondas colocado a la altura media de las obras, que medirían los valores climáticos de forma prolongada, a fin de poder realizar actuaciones concretas en torno a ellos; iluminación, temperatura y humedad pasaban a estar constantemente controladas, tratando de mantener sus valores constantes. De igual forma, se realizaron cambios en la instalación eléctrica y la iluminación artificial, incluyendo lámparas incandescentes con protección UV que no dañasen las pinturas más sensibles. Todo ello como el resultado lógico de veinticinco años en los que las labores de conservación y restauración habían avanzado notablemente, consiguiendo por fin unas instalaciones que permitiesen exponer los fondos del Museo en unas condiciones óptimas¹²⁶.

Por último, la renovación supuso la configuración de un nuevo proyecto museográfico para la colección permanente. Antes de entrar en su desarrollo, cabe destacar que, para Miguel Zugaza, la colección permanente es el elemento que otorga a un museo su identidad, no solo porque constituye su contenido, sino porque forma el testimonio vivo de su historia y de aquellos que han hecho posible su preservación a lo largo de la misma. De esta forma, la colección permanente del Museo también es

¹²⁴ *Maestros...*, 15.

¹²⁵ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 126-139.

¹²⁶ Sánchez Lassa, "El Museo de Bellas Artes...", 58-60.

importante porque reproduce su trayectoria, así como una forma particular de coleccionar; principio que constituirá uno de los ejes discursivos centrales de la exposición permanente durante toda la primera década del siglo XXI¹²⁷. En resumen, se concebirá como un pilar principal en el programa del Museo, por lo que era fundamental crear una exposición atractiva al público y en proceso de actualización constante, tanto en la selección de obras expuestas, como en su forma y ordenación, promoviendo siempre la didáctica¹²⁸.

El nuevo plan expositivo se desarrollaría finalmente tras la reinauguración de 2001 bajo el nombre de *Colección 01*, que aludía al carácter serial que pretendía tener el proyecto. Este nacía con el objetivo de generar periódicamente nuevas formas de presentar los fondos, a fin de que estos rotasen constantemente y construyeran una exposición dinámica al público. Esta estrategia era también una necesidad impuesta por la activa política de compras que había desarrollado la institución durante las dos últimas décadas, donde la colección había crecido por encima de las 6.000 obras, permitiendo una mayor multiplicidad expositiva¹²⁹.

La nueva exposición constaba de dos dispositivos espaciales conceptualmente contrapuestos, ubicados en cada uno de los edificios. En el antiguo, encontraríamos la sección “Maestros Antiguos y Modernos”, donde se presentaría un recorrido cronológico por la colección del Museo, desde el Románico hasta las Primeras Vanguardias, con más de 300 obras distribuidas en los siguientes bloques: Del Románico al Renacimiento (1-5), Del Manierismo al Modernismo (6-20), Modernismos (21-25) y Del Postimpresionismo a las Primeras Vanguardias (26-31). Además, incluiría la novedosa incorporación de una serie de obras de arte contemporáneo, que, bajo el nombre de “Diálogos”, se encontrarían repartidas en distintas salas, entremezclándose con la colección de forma inesperada, buscando contrastar con el resto de las obras. Por su parte, en el edificio moderno, bajo el lema “Resonancias”, encontraríamos una sección más libre, que no propone un recorrido histórico, sino un ensayo visual donde se mezclasen obras antiguas con propuestas recientes y novedosas, intentando que hubiese las mínimas divisiones posibles y devolviendo al museo una apariencia de gabinete de maravillas. En este caso, las obras seleccionadas aparecerían junto a los trabajos de doce artistas vascos, que formaban parte de la exposición temporal *Gaur, Hemen, Orain*. Así, se buscaba

¹²⁷ Zugaza Miranda, “Pasado y presente...”, 15.

¹²⁸ Miguel Zugaza Miranda, “Presentación”, en *Maestros antiguos y modernos: En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001), 4-6.

¹²⁹ *Guía del visitante: Colección 01* (Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2001)

generar contradicciones y confrontaciones artísticas dentro del propio marco museístico, llamando al público a una experiencia mucho más personal y crítica, en la que se encontrase tanto pinturas tradicionales como obras modernas en medios alternativos como el cine o el video¹³⁰.

La intención a largo plazo de la nueva programación era mantener el recorrido de “Maestros antiguos y modernos” como base permanente de la exposición, proporcionando una visión estable de la Historia del Arte; mientras que la sección del edificio contemporáneo se renovaría constantemente, como una actividad temporal más, a fin de proporcionar diferentes perspectivas al público sobre sus propios fondos¹³¹. Además, incluía una serie de programas anexos cuyo objetivo era el de acompañar al proyecto a lo largo del tiempo como “La obra invitada”, que trataría de acercar al público obras singulares de otros museos; o el programa “Zaindu-El Museo Restaura”, donde se presentarían al público una parte de las obras recuperadas y restauradas por el Museo, junto con algunas de sus adquisiciones recientes¹³².

Sin embargo, un año después Miguel Zugaza dejaba la dirección del Museo y era sustituido por Javier Viar. Pronto, el nuevo director plantearía cambios sobre el proyecto *Colección 01*, de forma que, en mayo de 2002, ya habían sido reordenadas las salas del segundo piso del edificio moderno, que habían contenido parte de la sección “Resonancias”; ahora incluirían algunas de las últimas adquisiciones realizadas por la institución, en especial, obras de arte vasco, que completaban un nuevo recorrido protagonizado por el arte contemporáneo desde las Vanguardias hasta la actualidad¹³³.

No obstante, la nueva dirección no tardó en plantear una nueva ordenación de la colección permanente, cuya estructura se empezó a trabajar en 2003. El proyecto partía de la consideración de que el plan ideado por Zugaza desaprovechaba el potencial expositivo de los fondos del Museo, dejando demasiadas obras en los almacenes. Como alternativa, se proponía remodelar el recorrido, manteniendo la utilización de un orden cronológico para su articulación, pero conformando salas más abundantes, donde se presentasen un mayor número de obras, tanto en el edificio antiguo, como en las plantas

¹³⁰ *Guía del visitante: Colección 01...*

¹³¹ Eva Larrauri, Entrevista a Miguel Zugaza. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao, *El País*, 5 de noviembre de 2001.

¹³² *Guía del visitante: Colección 01...*

¹³³ Marta Nieto, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao exhibe sus 13 nuevas adquisiciones de arte contemporáneo”, *El País*, 29 de mayo de 2002.

del edificio moderno. Además, Viar proponía acompañar la nueva exposición de una política de compras más activa que permitiese mejorar su calidad discursiva y artística, así como de una estrategia museográfica enfocada a resaltar el arte vasco y su historia¹³⁴. No obstante, aún con los cambios, se mantuvieron los programas dinámicos que se integraban en la exposición permanente como “La obra invitada” o “Zaindu-El Museo Restaura”; que, de hecho, siguen activos en la actualidad.

Un reportaje de 2008 para la revista *Crítica* nos permite conocer cómo fue la renovación de Viar sobre la exposición permanente, ya que no había sufrido ningún cambio hasta ese momento. En el edificio antiguo, encontraríamos una ordenación cronológica, que recuperaba una disposición más similar a la que había durante los 80 y 90, que a la propuesta por Zugaza. Se dividía en varios bloques: Del Románico al Renacimiento (1-5), Renacimiento español y Manierismo (6-9), Barroco (10-16), Rococó y Clasicismo (17), Del Romanticismo al Impresionismo (18-20) y Artistas vascos (21-31); recuperando la autonomía expositiva de la sección vasca. Por su parte, el edificio moderno volvía a contar con su exposición permanente de arte contemporáneo¹³⁵.

Además, en el año 2008 se celebró el Centenario del Museo, para el cual se desarrolló un programa de actividades, eventos y exposiciones enfocadas a recordar y valorizar su historia, que afectó a la exposición permanente mediante la intensificación de su línea museográfica, así como la potenciación de su difusión social. La actividad más destacada incluyó la celebración de varias exposiciones temporales cuyas obras formaban parte de la colección del Museo, con el objetivo de reforzar sus ejes discursivos. Algunas de ellas como *Colección Arte XX*, *Artistas vascos* o *De Goya a Gauguin* son buenos ejemplos de cómo la colección del Museo, que ya superaba las 7.000 obras, podía utilizarse para confeccionar pequeñas muestras temporales, que acompañasen a la exposición permanente¹³⁶. Estas ya se habían programado en alguna ocasión previa a los ejemplos del Centenario, como fue el caso de la exposición *El paisaje en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, celebrada en 2006¹³⁷; formando parte de una tendencia creciente a mostrar con mayor dinamismo la colección. En realidad, estos eventos no son

¹³⁴ Eva Larrauri, “Entrevista a Javier Viar. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *El País*, 4 de mayo de 2003.

¹³⁵ Francisco Vicent Galdón, “El Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Crítica*, nº954 (2008), 97.

¹³⁶ Galder Reguera, “Centenario del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Arketipo: revista de arte, arquitectura y diseño vasco*, nº13 (2008), 142.

¹³⁷ Eva Larrauri, “El Museo de Bellas Artes rescata obras de sus fondos para una exposición de paisajes”, *El País*, 25 de mayo de 2006.

sino complementos de la propia exposición permanente, con los que se ha conseguido crear reclamos de carácter temporal para mantener una afluencia de público más constante; además de solventar el problema de la magnitud de los fondos, que obliga a tener un elevado porcentaje de obras constantemente en el almacén.

Por otro lado, durante este tiempo y en los 15 años que Javier Viar estuvo al frente del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se defendió una concepción museística más bien tradicional, en la que el Museo debía mantener la senda descrita hasta el momento, optimizando su colección, las exposiciones propuestas y su relación con los visitantes. En ese sentido, su objetivo pasaba por hallar un equilibrio entre una experiencia contemplativa de calidad y la democratización de los museos, abriendo la institución a cualquier grupo social¹³⁸. Todo ello, poniendo en valor la historia del Museo, así como sus patrocinadores y personajes históricos; una idea en la que Viar incide mucho durante toda su trayectoria. No obstante, bajo su dirección, el Museo logrará crecer bastante, especialmente gracias a una mayor financiación de origen privado y a la atención de un volumen de público mucho mayor, como centro complementario al Guggenheim¹³⁹.

Además, uno de los apartados en los que más se avanzó durante estos años fue la didáctica y la divulgación, tanto en relación con las exposiciones temporales, como sobre la exposición permanente. Centrándonos en esta última, se han publicado varias guías que ofrecen un repaso esquemático, pero muy completo a la vez, por las principales obras de la colección, otorgando claves de lectura y comprensión para el espectador interesado, además de los datos básicos de cada una. La primera de ellas se publicó en 2006, adaptándose a la ordenación expositiva en bloques cronológicos¹⁴⁰; y sería reeditada y ampliada en 2011, siguiendo el mismo esquema, lo que nos demuestra la consolidación de la exposición permanente y su ordenación durante estos años¹⁴¹. Además, con motivo del centenario, se editó una guía específica para la sección vasca, enfocada a su revalorización¹⁴². Por último, también hay que tener en cuenta los avances realizados a la hora de plantear visitas guiadas, audioguías o contenido *on line*, que ha facilitado notablemente el acceso de cualquier tipo de público a sus fondos.

¹³⁸ Reguera, “Centenario...”, 138-142.

¹³⁹ Gómez de la Peña, “Entrevista...”

¹⁴⁰ *Guía: Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006).

¹⁴¹ *Guía: Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011).

¹⁴² *Guía de artistas vascos: Museo de Bellas Artes de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008).

Por último, también como parte de la gestión de Javier Viar al frente del Museo, se comenzó a plantear en 2009, una nueva ampliación que hiciese frente a la necesidad de un mayor espacio expositivo, buscando configurar una exposición permanente más completa y holgada. La iniciativa nos permite conocer hasta qué punto la extensión de los fondos provocada por la activa política de compras que se venía desarrollando desde los 80, había colmatado sus almacenes y salas de exposición, de modo que tan solo aproximadamente un 8% de la colección estaba expuesta, dejando fuera de las salas obras de primera calidad. De hecho, pese a la utilización de rotaciones periódicas, sus fondos seguían creciendo demasiado, llegando a superar las 10.000 piezas a inicios de la nueva década de 2010¹⁴³. Sin embargo, la crisis económica hizo imposible plantear siquiera el proyecto durante estos años, en un momento en el que el Museo se centraba en estabilizar su economía, garantizar que los fondos seguían creciendo y consolidar su orientación museística; de hecho, durante este tiempo, consiguió ganar aún más protagonismo como referente cultural para el turismo nacional y extranjero¹⁴⁴.

En 2017, se produjo la vuelta de Miguel Zugaza a la dirección tras la jubilación de Javier Viar, cuando el Museo se encontraba en un momento extraordinario, haciendo frente a la era digital, pero manteniendo su esencia gracias al valor insustituible de su colección. Pronto configuraría un nuevo Plan Estratégico para revolucionar la institución, que incluiría una remodelación interior de las salas de exposición, que afectaba directamente a la forma de presentar la colección permanente. Por un lado, se cubrió el solado marmóreo mediante una tarima de madera de roble, a fin de crear salas más unitarias y potenciar la continuidad entre los espacios expositivos; lo cual por fin acababa con el problema óptico que el brillo del mármol causaba en la contemplación de las obras, ya diagnosticado décadas atrás. De igual forma, se pintaron los antiguos empanelados y la carpintería de las puertas de un blanco agrisado como el de las paredes, buscando crear espacios neutros en los que resaltasen las obras (Fig. 21). Por último, se renovaron las ventanas y se buscó mejorar la iluminación lateral de las salas bajo el precepto de aumentar la relación visual entre el interior y el exterior, buscando acercar el Museo a la ciudad. Así, tras la renovación, únicamente el hall quedó en su estado original, tal y como se puede visitar actualmente¹⁴⁵.

¹⁴³ Iñaki Esteban, “Viar adelanta claves de la expansión del Bellas Artes”, *El Correo*, 3 de mayo de 2009

¹⁴⁴ Eva Larrauri, “Entrevista a Javier Viar: director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *El País*, 30 de enero de 2012.

¹⁴⁵ Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 140.

El estreno de la nueva estética interior se celebró con la propuesta de una nueva forma de exhibición de la colección permanente, que conmemoraba los 110 años de historia del Museo, cumplidos en 2018. La exposición llevaría el nombre de *ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao* y había sido ideada y comisariada por el escritor vasco Kirmen Uribe. En palabras de su autor, el título estaría inspirado en el clásico de la literatura vasca *ABC o instrucción de los cristianos* de Joanes Leizarraga, publicado en 1571; una obra destinada a jóvenes para el aprendizaje de la fe protestante, que incluía el Nuevo Testamento traducido al euskera. Como precedente, remarca la importancia que el lenguaje iba a tener de cara al planteamiento de la nueva exposición, que abandonaba por fin el montaje cronológico, para conformarse en torno a palabras y conceptos; uno por cada letra del alfabeto, generando una exposición-diccionario, que permitía crear un diálogo constante entre arte y literatura. Así, obras de diversos estilos, cronologías, artistas o estéticas se agruparían a partir de su relación con las palabras elegidas para articular la exposición, lo que permite una relación con el espectador única y creativa, en la que el discurso se construye de forma individual y crítica¹⁴⁶.

La renovación museográfica ocuparía las 31 salas del edificio antiguo, presentando en cada una de ellas una palabra en euskera, castellano, francés o inglés; mostrando una clara intencionalidad de acercarse a todo tipo de público. Se formarían a partir de las 27 letras del alfabeto euskera, a las que se sumarían los dígrafos LL, TS, TX y TZ, cuyas palabras serían: Arte, Bilbao, Citoyen, Desira, Espejo, Frienship, Grotte, Heriotza, Iron, Japón, Kirol, Lluvia, Letra, Mom, Noir, Ñabar, Otherness, Pietate, Quiet, Retrato, Sueño, Terre, Huts, Etxe, Bikoitz, Urdin, Vida, War, X, Yo y Zubi. La interpretación de las salas se potencia mediante una guía que incluye notas, anécdotas o referencias artísticas redactadas por Kirmen Uribe, que persiguen la línea de evocar una reacción personalizada y subjetiva para potenciar el diálogo con la obra de arte. Por ello, no incluye ninguna explicación técnica de las mismas, pues no tiene por objetivo ofrecer una serie de conocimientos racionalizados en torno a cada hecho artístico; aunque estos contenidos estén disponibles en las audioguías. Una forma de enfrentarse a la colección diferente a cualquier otra desarrollada durante su historia, y, ciertamente, muy distinta a la que, por regla general, te puedes encontrar en un museo de sus características¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Kirmen Uribe, *El alfabeto del Museo de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018), 17.

¹⁴⁷ *Guía del visitante. ABC, el alfabeto del Museo de Bilbao* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018).

La creatividad conceptual que pretende transmitir la exposición se materializa también con un montaje alternativo, diferente en cada sala, obra de los artistas Edu López e Isabel Román, que proporciona un mayor dinamismo al recorrido y rompe con la monotonía que podría producir una colección tan extensa. Así, pasamos de espacios muy minimalistas, con cuatro o cinco obras en sus paredes, que apenas ocupan un cuarto de su espacio expositivo o que se despliegan en el propio espacio del visitante como la sala F, la sala I o la sala TS; a otras en las que el espacio expositivo aparece colmatado de obras, como la sala C, en la que se presentan una quincena de bustos escultóricos en una mesa que ocupa casi su totalidad, o la sala R, en la que se genera un *horror vacui* expositivo que aprovecha todo el espacio para construir una masa de diferentes retratos, que superan la treintena de ejemplares. Por otra parte, abandona el esquema de pinacoteca tradicional donde la inmensa mayoría de las obras son cuadros, para otorgar un peso mucho mayor a la escultura, que aparece en prácticamente todas las salas del recorrido; pero también, a otro tipo de soportes artísticos, dándole importancia sobre todo a la obra gráfica y los objetos muebles, incluyendo igualmente materiales audiovisuales o literarios. Por último, su creatividad se manifiesta en la inclusión de montajes específicos para obras muy destacadas como el *Crucifijo del siglo XIII*, que proyecta su sombra contra la pared mediante una iluminación individual, creando una escenografía diferenciada.

Por otro lado, la nueva ordenación no pretendía mantenerse invariable en el tiempo, sino continuar con la dinámica arrastrada durante los últimos años de presentar innovaciones constantes en su recorrido, que conviertan cada visita una experiencia diferente; no solo mediante la rotación de obras, sino también gracias a la inclusión de proyectos complementarios o salas totalmente renovadas dentro del recorrido original. Por ejemplo, durante la última visita que hemos podido realizar en junio de 2021, la sala M había sido modificada para incluir el programa “La Obra Invitada”, presentando tres obras externas de El Greco, Velázquez y Goya, en consonancia con una obra propia de Ignacio Zuloaga. También pudimos corroborar una modificación en la sala L, reacondicionada para exponer algunas obras del Programa “Iberdrola 2020” (antiguo “Zaindu-El Museo Restaura”, que fue acogido por el nuevo patrocinador en 2013¹⁴⁸). La exposición también se ha ido modificando con el tiempo incluso sustituyendo algunas de sus palabras conceptuales, ya que, por ejemplo, la sala F ha dejado de ser Friendship para

¹⁴⁸ Fernando Domingo Aldama, “Iberdrola patrocinará el programa de restauración de las obras de arte”, *El País*, 18 de abril de 2013.

ser Familia; o la sala A, que ha modificado su presentación inicial en torno al Arte, por una sala dedicada al Artista. En ella, se realizan además muestras expositivas temporales en torno a personajes determinados, de forma que actualmente se encuentra dedicada a la obra de Luis Paret; y, por ejemplo, en la visita que realizamos en febrero de 2021, estaba reservada para la obra de Isabel Baquedano. En conclusión, una exposición abierta al cambio y al movimiento constante de los fondos expuestos, que no pierde la esencia de un montaje que llama al diálogo entre las distintas obras y la creatividad del visitante.

En general, las reacciones que este último gran proyecto han suscitado han sido positivas y así lo corroboran las últimas cifras de visitantes. Al final, constituye una propuesta única en su especie, que se une a una senda de comisariados “de tipo literario”, entre los que se hallarían otras exposiciones como la preparada por Enrique Vila-Matas para la Fundación La Caixa. Aun así, hay que tener en cuenta sus limitaciones logísticas, especialmente a nivel de cantidad expositiva, ya que, en este caso, tan solo abarca 300 obras de las más de 14.000 que posee el Museo actualmente. Pero está claro que ha supuesto un antes y un después en la configuración de la exposición permanente del Museo, por lo que habrá que ver cómo se constituye esta tras la nueva renovación¹⁴⁹.

CONCLUSIONES

Para concluir nuestro trabajo, se hace preciso realizar una serie de consideraciones finales en cuanto a cuáles son los aspectos principales que podemos extraer de la trayectoria completa que ha recorrido la práctica museográfica en la exposición permanente del Museo de Bellas Artes de Bilbao. En primer lugar, podemos destacar que su desarrollo está mediado por la contradicción existente desde la creación de la institución entre la sección antigua y la sección moderna. La incapacidad de generar un aparato expositivo que permitiese la confluencia de ambas en un mismo proyecto queda patente con las dos escisiones espaciales que se llevaron a cabo: primero, con la creación del Museo de Arte Moderno en 1924; y, segundo, con la construcción del pabellón contemporáneo a partir de 1963. Ambas estaban motivadas por las demandas museográficas que requería la presentación al público de una serie de obras que no podían entenderse bajo los esquemas del arte antiguo, no solo por su apariencia estética, sino también por su contenido conceptual, que requería de otras formas de exposición.

¹⁴⁹ Arantxa Romero González, “Reseña: Kirmen Uribe. ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao”, *Anales de Historia del Arte*, n°29 (2019), 459-461.

Igualmente, parece claro que la contradicción se perpetuó en el tiempo por la negación a deshacerse de un esquema expositivo completamente historicista, cuya aplicación a la sección antigua, de hecho, no ha sido negociable prácticamente hasta la actualidad. En consecuencia, se puede considerar que, hasta la aparición de la figura de Miguel Zugaza al frente del Museo, no existe una voluntad real de unificar las secciones de la colección en un proyecto expositivo común; lo que no implica la desconsideración de las necesidades museográficas que podían tener obras de tipologías y cronologías diferentes. El éxito de los proyectos *Colección 01* y *ABC. El Alfabeto del Museo de Bilbao* acreditan la posibilidad de crear ordenaciones que potencien la diversidad artística, pero que a la vez mantengan una apariencia de unicidad en la exposición permanente, sin renunciar al dinamismo; superando las limitaciones que históricamente se han arrastrado.

En este sentido, la importancia de la figura de Miguel Zugaza para consolidar este proceso, nos lleva precisamente a otra de las conclusiones que podemos extraer de nuestro trabajo: la gran influencia que desempeña la figura del director del Museo en la práctica museográfica llevada a cabo sobre la exposición permanente. En esta cuestión, las figuras de Lasterra y Zugaza resaltan sobre el resto, ya que son aquellos que han planteado las modificaciones más destacadas en este ámbito, cada uno de acuerdo a las necesidades existentes en sus etapas. El primero, con la construcción y optimización de un esquema historicista; mientras que, el segundo, con su ruptura y superación en pos de nuevas formas expositivas, más adecuadas para las demandas del público actual. No obstante, la importancia de todos ellos es clara, dotando el sentido y las bases museológicas sobre las que se construye la acción. Quizás el ejemplo más claro de hasta qué punto la influencia del director puede condicionar las prácticas museográficas puede ser el cambio en las políticas expositivas efectuado durante el periodo de Javier Viar, en el que se ve una clara retrospcción en la creatividad museográfica, volviendo a modelos de exposición pasados, tras rechazar el proyecto *Colección 01* de Miguel Zugaza.

Por otro lado, pese a que hemos comentado la pervivencia de esquemas expositivos tradicionales durante toda la historia del Museo, no hay que olvidar tampoco que, en la parte dedicada al arte contemporáneo, desde 1970 se introducen una serie de novedades que lo convierten en una de las instituciones más avanzadas de la Península en el plano museográfico. Las bases conceptuales de este afán por la modernidad estaban inscritas en el espíritu del Museo desde su creación, y, por ejemplo, mientras el Museo de Arte Moderno de Madrid nació muy limitado por estar todavía muy apegado a la

influencia de la Academia y a su actitud reaccionaria respecto a las instituciones museísticas; el Museo de Bellas Artes de Bilbao aparece ya en la órbita de las influencias vanguardistas europeas. Este aire de modernidad no se reflejará en la museografía hasta los 70, y, aun así, este supuso un avance cualitativamente mayor que el que se dio en otros museos españoles modernos en la misma época, donde solo el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona había conseguido renovarse de acuerdo a las novedades que se vivían en el plano internacional¹⁵⁰. En ese sentido, la sección moderna del Museo de Bellas Artes de Bilbao en sus diferentes formas históricas, se puede considerar como un elemento vanguardista en la museografía dentro del territorio nacional, que, sin embargo, sufrió un cierto estancamiento en las décadas finales del siglo respecto a otras instituciones, quedándose en un plano secundario al respecto.

Por último, creemos que el trabajo deja patente la importancia que la exposición permanente ha tenido a lo largo de la historia del Museo. Si bien inicialmente era su único atractivo, a lo largo de las décadas, especialmente en las últimas, con el aumento de las exposiciones temporales y las actividades culturales ofertadas, se ha conseguido mantener su relevancia, construyendo proyectos dinámicos y atractivos que la constituyesen como un foco de atracción igual de viable que los demás. La exposición permanente no ha quedado relegada a un segundo plano como ocurre en otros centros museísticos, en donde su atractivo en comparación con las actividades temporales suele ser menor. Buen ejemplo de ello es el propio Museo Guggenheim Bilbao, donde las salas que albergan sus fondos son menos atrayentes que las exposiciones temporales; si bien esto se debe a que responde a otro modelo museístico. En contraposición, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao se ha intentado colocar la exposición permanente en un primer plano, gracias a las capacidades y virtudes de una profunda y rica colección repleta de posibilidades expositivas, que aún están por explorar. En general, los directores han sabido captar y transmitir la esencia de los fondos del Museo a partir de su exposición permanente, constituyendo el núcleo sobre el que se levanta la institución, pero también proporcionando el testimonio vivo de su formación, desarrollo y actualidad.

¹⁵⁰ Bolaños Atienza, *Historia de los...*, 421-424.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Fernández, Luis e Isabel García Fernández. *Diseño de exposiciones: concepto, instalación y montaje*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Antoñanzas Cristóbal, María Victoria. “El Departamento de Educación y Acción Cultural (DEAC) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Anuario: estudios-crónicas*, año 1990, 101-112.
- Barandiarán Ibáñez, Jorge de. “Doscientas exposiciones temporales en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Anuario : estudios-crónicas*, año 1995, 73-92.
- Belhomme, Cindy. “Duby: Boyer tient bon pour rester leader des accrochages”. *Le Parisien*, 5 de junio de 2016.
- Bengochea, Javier de. *Museo de Bellas Artes de Bilbao: Guía del visitante*. Bilbao: Caja de Ahorros de Bilbao, 1977.
- Bengochea, Javier de. *Catálogo de arte moderno y contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Banco de Vizcaya, 1980.
- Bolaños Atienza, María. *Historia de los museos en España*. Gijón: Ediciones Trea, 2008.
- Del Castillo Yurrita, Alberto. “El museo de arte contemporáneo en el de Bellas Artes de Bilbao”. *Goya: Revista de arte*, nº101 (1971), 326-331.
- Desvallées, André y François Mairesse. *Conceptos claves de museología*. Paris: Armand Colin, 2010.
- Domingo Aldama, Fernando. “Iberdrola patrocinará el programa de restauración de las obras de arte”. *El País*, 18 de abril de 2013.
- EITB. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao recibió un 35% menos de visitantes”. video de eitb.eus, 1:40. Publicado el 20 de enero de 2014. <https://www.eitb.eus/es/cultura/arte/detalle/1920120/museo-bellas-artes-bilbao--descenso-numero-visitantes/>.
- Esteban, Iñaki. “Viar adelanta claves de la expansión del Bellas Artes”. *El Correo*, 3 de mayo de 2009.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia y Guía de los Museos de España*. Madrid: Espasa – Calpe, 1955.

- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Historia y Guía de los Museos de España*. Madrid: Espasa – Calpe, 1968.
- Gómez de la Peña, Iker. “Entrevista a Javier Viar. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Euskonews & Media*, nº438 (2008), <https://www.euskonews.eus/zbk/438/javier-viar-director-del-museo-bellas-artes-de-bilbao-el-museo-de-bellas-artes-esta-viviendo-el-mejor-momento-de-toda/ar-0438002001C/#>.
- Ladrero Caballero, Tomás. “Enmarcación y museografía en el Museo del Prado en las últimas décadas del siglo XIX”. *Libros de la Corte*, nº 10 (2015), 7-29.
- Larrauri, Eva. “Entrevista a Miguel Zugaza. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *El País*, 5 de noviembre de 2001.
- Larrauri, Eva. “Entrevista a Javier Viar. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *El País*, 4 de mayo de 2003.
- Larrauri, Eva. “El Museo de Bellas Artes rescata obras de sus fondos para una exposición de paisajes”. *El País*, 25 de mayo de 2006.
- Larrauri, Eva. “Entrevista a Javier Viar: director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *El País*, 30 de enero de 2012.
- Lasterra, Crisanto de. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Lasterra, Crisanto de. *Catálogo descriptivo: Sección de Arte Antiguo. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.
- Lorente Lorente, Jesús Pedro. “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el Franquismo”. *Artigrama*, nº13 (1998), 295-313.
- Manterola, Isabel, y Mikel Onandia. “Introducción”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº11 (2019), 5-7.
- Moya Valgañón, Adelina. “Tradición y Modernidad. Artistas Vascos en los museos de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao”. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 2 (1997), 89-105.
- Museo de Bellas Artes de Bilbao*. <https://www.museobilbao.com/concurso-ampliacion-reforma.php>.

- “Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Revista Lápiz*, nº 95-96 (1993), 94-96.
- Muñoz Fernández, Francisco Javier. “Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-2008. Cien años de coleccionismo”. Comunicación presentada en Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, 2009. <http://hdl.handle.net/10201/44636>.
- Muñoz Fernández, Francisco Javier. *El museo ausente: la evacuación del Museo de Arte Moderno de Bilbao a Francia durante la Guerra Civil*. Leioa: Universidad de País Vasco, 2017.
- Nieto, Marta. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao exhibe sus 13 nuevas adquisiciones de arte contemporáneo”. *El País*, 29 de mayo de 2002.
- Onandia Gárate, Mikel. “Museo de Bellas Artes de Bilbao: Los orígenes de una colección. Las colecciones del Museo de Bellas Artes y del Museo de Arte Moderno de Bilbao (1908-1936)”. Tesis doctoral. Universidad de País Vasco, 2016.
- Onandia Gárate, Mikel. “Del salón privado a la sala de exposiciones. Mercado y coleccionismo artístico en Bilbao en torno a 1919”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº11 (2019), 34-77.
- Ortega Gallarzagaitia, Elene. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Una polémica en la prensa (1920-1923)”. *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 6 (2000), 81-90.
- Paliza Monduate, Maite. *Las arquitecturas del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2019.
- Plasencia, Antonio de. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Imprenta provincial, 1932.
- Redondo, Maite. “Entrevista a Miguel Zugaza. Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Deia. Noticias de Bizkaia*, 9 de agosto de 2020.
- Reguera, Galder. “Centenario del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Arketypo: revista de arte, arquitectura y diseño vasco*, nº13 (2008), 138-147.
- Rico, Juan Carlos. *Montaje de exposiciones*. Madrid: Sílex, 2001.

- Roda, Damian. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 1947.
- Romero González, Arantxa. “Reseña: Kirmen Uribe. ABC. El alfabeto del Museo de Bilbao”. *Anales de Historia del Arte*, nº29 (2019), 459-461.
- Riaño, Peio. “Los museos españoles, imparables en 2019: en torno a 20 millones de visitantes”. *El País*, 3 de enero de 2020.
- Sánchez Lassa, Ana. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao: una experiencia de conservación”. En *A conservación preventiva*, 49-68. Santiago de Compostela: Consello Galego de Museos, 2001.
- Sanz-Pastor Fernández de Piérola, Consuelo. *Museos y colecciones de España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990.
- Uribe, Kirmen. *El alfabeto del Museo de Bilbao*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.
- Vélez López, Eloína. “El Gabinete Pedagógico: un acercamiento al público”. *Anuario-estudios-crónicas*, año 1985, 34-42.
- Vélez López, Eloína. “Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- Vélez López, Eloína. “La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Anuario: estudios – crónicas*, año 1993, 9-20.
- Viar Olloqui, Javier. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao: primer centenario”. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, nº4 (2008), 146-153.
- Vicent Galdón, Francisco. “El Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Crítica*, nº954 (2008), 97.
- Ybarra, Gregorio de. “Notas sobre el Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Separata de Zumárraga: Revista de Estudios Vascos*, nº 5 (1956), 35-57.
- Zugadi, Ana. “Zugaza quiere vincular el Bellas Artes con todos los museos vascos”. *El País*, 21 de marzo de 2017.

Zugaza Miranda, Miguel. “Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. En *Maestros antiguos y modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 15-29. Bilbao: Fundación BBK, 1999.

Zugaza Miranda, Miguel. “El nuevo Museo de Bellas Artes de Bilbao”, *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 6 (2000), 43-45.

Zugaza Miranda, Miguel. “Presentación”. En *Maestros antiguos y modernos: En las Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 4-6. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

FUENTES DE ARCHIVO

Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao (AMBA). Actas de la Comisión.

Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao (AMBA). “Algunas propuestas a la Junta del Museo de Bellas Artes de Bilbao” por Leopoldo de Zugazagoitia.

Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao (AMBA). Cartas.

GUÍAS DE EXPOSICIÓN

Guía del Visitante: el Museo Sala por Sala. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1980.

Guía del visitante: Colección 01. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

Guía: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.

Guía de artistas vascos: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008.

Guía: Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2011.

Maestros. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016.

Guía del visitante. ABC, el alfabeto del Museo de Bilbao. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

ANEXO FOTOGRÁFICO

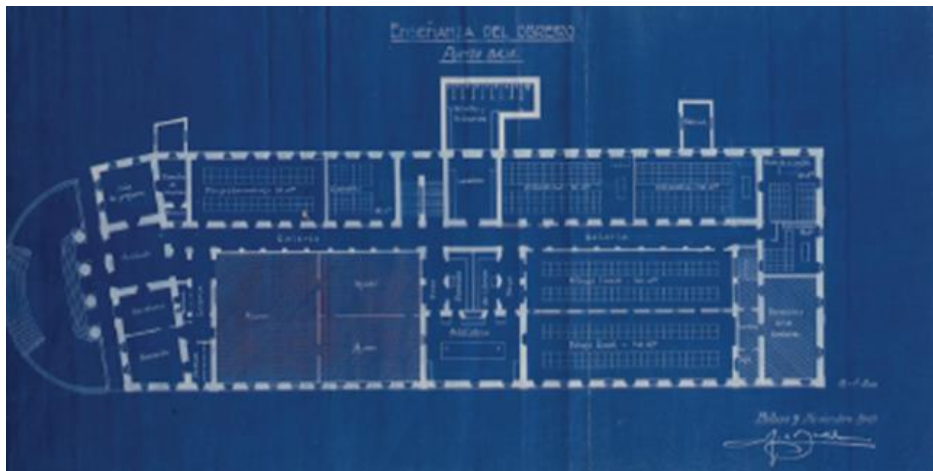


Fig. 1. Ricardo Bastida. Plano del proyecto para el Hospital de Atxuri (zona museal en sombreado). 1909. Publicada en Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 104.



Fig. 2. Vista de la sala principal de arte antiguo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1916. Publicada en Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 137.



Fig. 3. Vista de la sala pequeña de arte antiguo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1914. Publicada en Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 124.



Fig. 4. Vista de la sala de arte moderno del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1919. Publicada en Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 172.

Varias notas de la inauguración del

Extremadamente admirable el trabajo que Bilbao ha hecho y trabaja por la creación de la cultura artística. En ahora la creación del Museo de Bellas Artes el acontecimiento que nos ocupa. El acto inaugural celebrado el domingo último resultó una fiesta inolvidable. Brillantísimos discursos de D. Manuel Lasaña, prestigioso conservador del Museo, de D. Ricardo Piquer, es



representación del Ayuntamiento, y el Sr. Murga, presidente de la Diputación de Vizcaya, dieron á todos completa idea de la trascendencia é importancia que el nuevo centro artístico tiene para Bilbao, y en general para la región vasca. En la actualidad cuenta el Museo con 137 obras pictóricas y escultóricas, de ellas 77 antiguas y 60 modernas, todas de gran mérito artístico.



1, Vista exterior del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2, D. Manuel Lasaña, conservador del Museo. 3, Una de las salas del Museo de Bellas Artes, en las que se admiran vistosos cuadros antiguos.

Foto. AMARO.

Fig. 5. Artículo de la Revista *Novedades* (abajo la sala pequeña de arte antiguo). 1914.

Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 20.



Fig. 6. Colección privada de Eugenio L. Bayo (sala 4). 1919. Publicada en Onandia Gárate, "Del salón privado a la sala de exposiciones...", 46.



Fig. 7. Colección privada de Laureano Jado (Sala Imperio). 1919. Publicada en Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 88.



Fig. 8. Interior del Museo de Arte Moderno. 1924. Publicada en Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 223.



Fig. 9. Vista lateral de la Sala Jado. 1930. Publicada en Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 260.



Fig. 10. Vista general de la Sala Jado. 1930. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 14.



Fig. 11. Vista frontal de la Sala Jado (incluye los paneles laterales que se colocaron para aumentar el espacio expositivo). 1930. Publicada en Onandia Gárate, "Museo de Bellas Artes de Bilbao...", 260.



Fig. 12. Vista de la sala principal de arte antiguo. 1930. Publicada en Onandia Gárate, “Museo de Bellas Artes de Bilbao...”, 285.

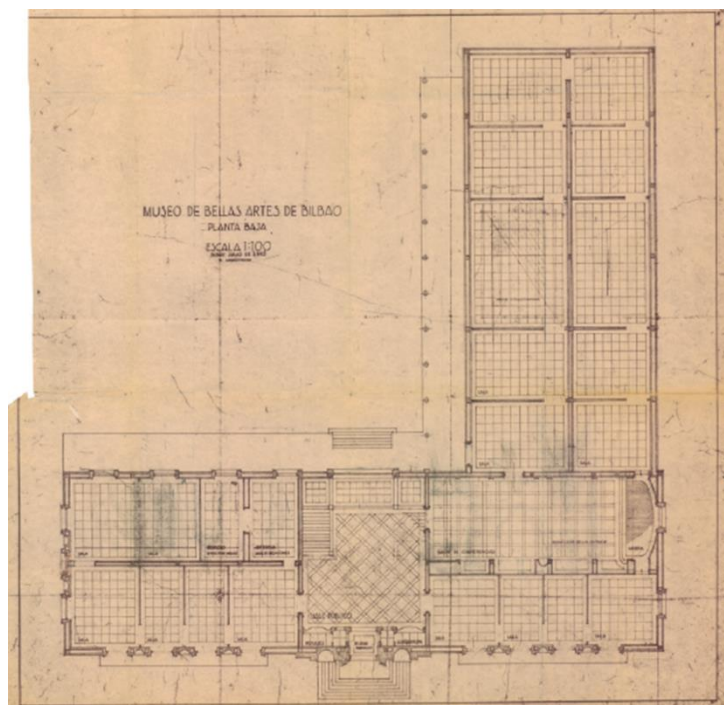


Fig. 13. Fernando Urrutia y Gonzalo de Cárdenas. Plano del proyecto definitivo para la construcción del Museo de Bellas Artes de Bilbao (planta baja). 1943. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 43.



Fig. 14. Vista de una sala de la planta baja del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1950. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 41.



Fig. 15. Vista del hall principal y sus esculturas. 1950. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 39.

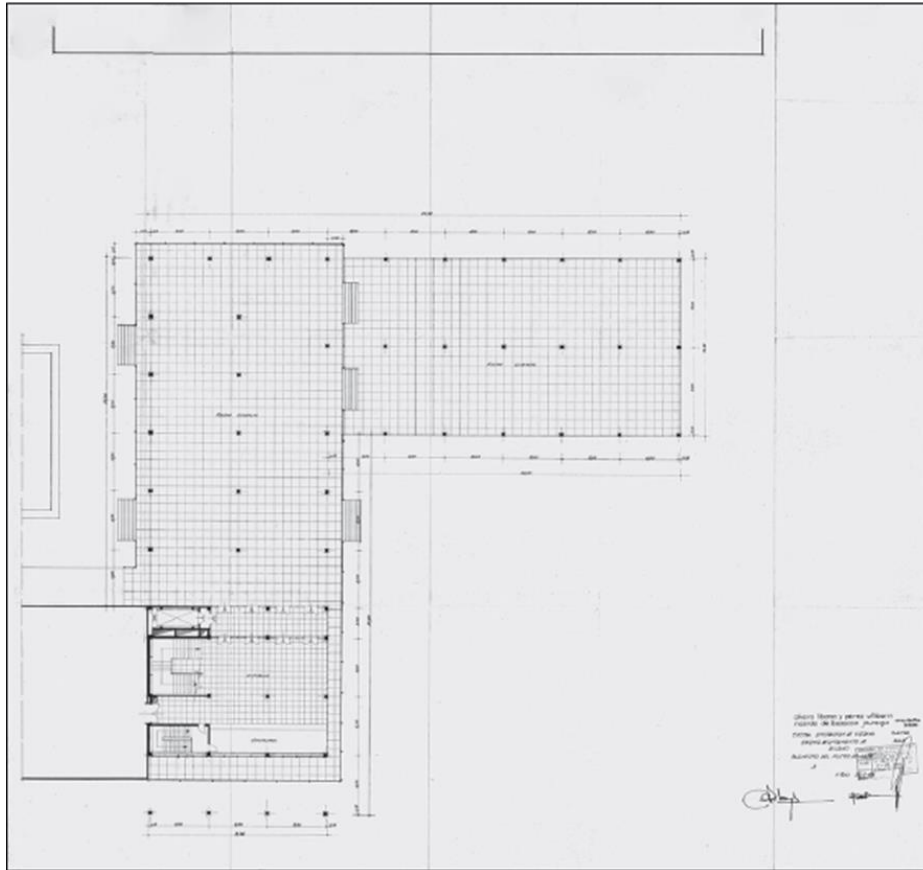


Fig. 16. Álvaro Libano y Ricardo Beascoa. Plano del proyecto para la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1963. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 63.



Fig. 17. Gran Sala de Arte Contemporáneo del pabellón moderno. 1970. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 69.

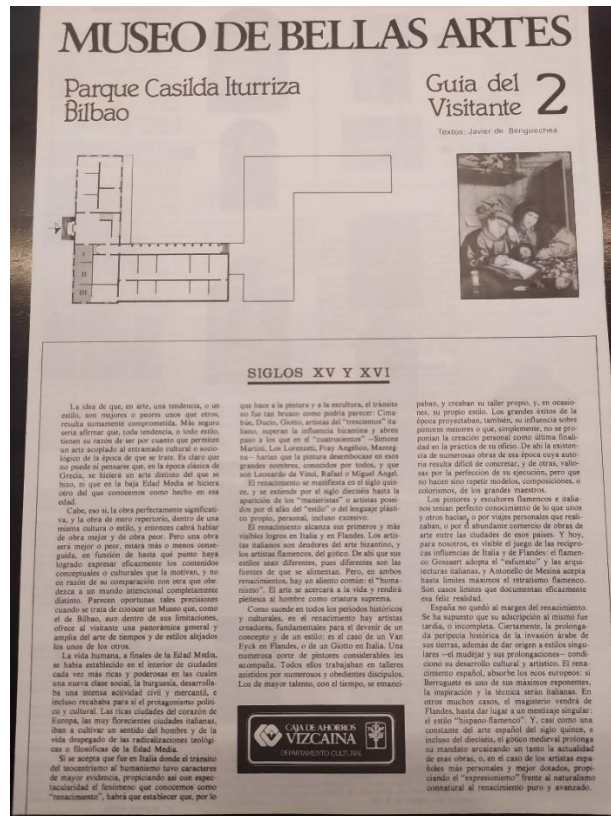


Fig. 18. Javier de Bengochea. Guía II, parte del proyecto *Hojas. El Museo Sala por Sala*. 1980. Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Fig. 19. Eloína Vélez López. Vista de la Gran Sala de Arte Contemporáneo. 1985. Publicada en Vélez López, "Historia del Museo...", Apéndice de ilustraciones.

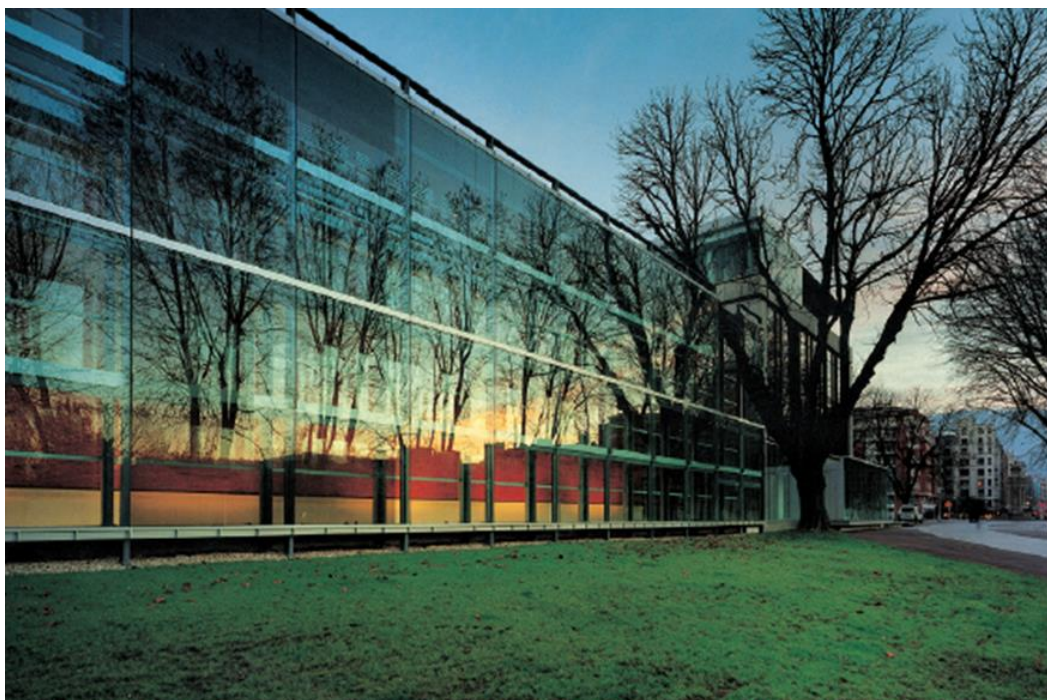


Fig. 20. Patxi Cobo. Galería de unión de los dos edificios tras la reforma proyectada en 1997. 2000. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 124.



Fig. 21. Sala del edificio antiguo tras la reforma efectuada en 2018. 2018. Publicada en Paliza Monduate, *Las arquitecturas...*, 141.