

El museo de reproducciones artísticas de Bilbao: Fundación y Desarrollo (1930-2006).

Satur Peña Puente

Resumen

Fundación y evolución del museo de reproducciones de Bilbao en el contexto de la creación de una red de Museos en la villa. www.bilbokoberreginenmuseoa.eus

Palabras claves: Museo de reproducciones, Bilbao, siglo XX.

Laburpena

Bilboko Berreginen Museoa sorrera eta bilakaera azaltzen da, Bilboaldean antolatzen ariziren Museoen sarearen baitan. www.bilbokoberreginenmuseoa.eus

Hitz gakoak: Berreginen Museoa, Bilbao, XX mendea.

Abstract

Foundation and evolution of the museum of reproductions of Bilbao in the context of the network of Museums in the town. www.bilbokoberreginenmuseoa.eus

Key words: museum of reproductions, Bilbao, 20th Century.

1. INTRODUCCIÓN.

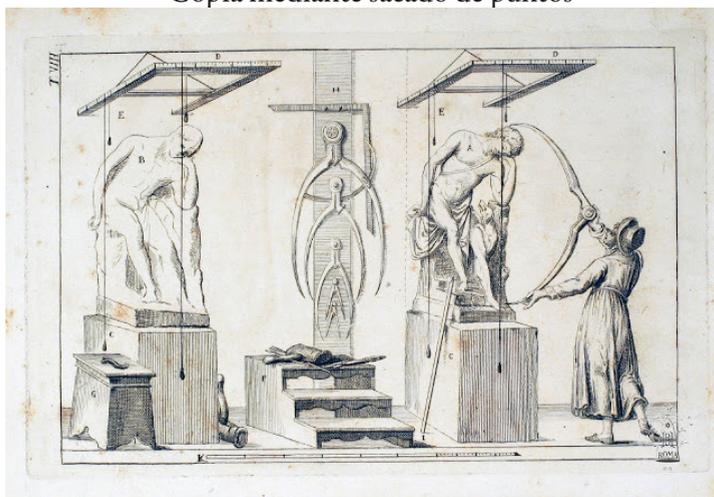
Bajo la dirección de la doctora Jaione Velilla Iriondo el 26 de septiembre de 2006 defendí en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea la tesis de doctorado titulada: *La importancia histórico-artística de la copia y la reproducción escultórica. coleccionismo, exhibición y educación artística. Museo de reproducciones artísticas de Bilbao.*

En la primera parte analizaba, según indicaba el título, “La importancia histórico-artística de la copia y la reproducción escultórica. Coleccionismo, exhibición y educación artística”, ya que consideré necesario conocer esos puntos para comprender el valor y el papel de esas obras. En la segunda parte abordé lo que juzgué la lógica consecuencia de la investigación: esas esculturas copiadas o reproducidas cobraban sentido cuando eran conservadas y exhibidas en un espacio apropiado. En el caso de mi tesis ese espacio era el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao. Esto es lo que hoy voy a exponer: la fundación y desarrollo de este museo.

Pero antes quiero comentar brevemente algunas cuestiones. Hay que tener en cuenta que la reproducción o la copia de escultura no son obras originales, sino obtenidas por diversas técnicas a partir de una obra previa. No obstante, son trabajos realizados por escultores profesionales que en la mayoría de los casos cumplían los deseos de clientes interesados en poseer replicas de obras de reconocido prestigio artístico e histórico. De ahí que también estén presentes en los talleres y academias de escultura.

Quisiera también aclarar las diferencias entre copia y reproducción. Una copia escultórica se realiza por medio de talla o esculpido, generalmente en mármol, piedra, madera o yeso, de igual o diferente tamaño que el original. Una reproducción se obtiene por medio de la realización de un molde de una escultura o prototipo, sin importar cual será su composición matérica pero que siempre tendrá el tamaño del que parte.

Copia mediante sacado de puntos



Vaciados (Moldes) de una estatua



Los Museos de Reproducciones Artísticas han reunido importantes colecciones de reproducciones, también llamadas vaciados, de épocas diversas, aportando con ello una información histórico-artística de gran importancia. Muestra de ello es el de Bilbao, que puede considerarse como uno de los mejores en su género, por reunir una importante selección de esculturas de diferentes épocas, elegidas tras un riguroso estudio. Pero además tiene el valor

añadido de ser el único en todo el Estado abierto al público, después de que el Museo de Reproducciones de Madrid haya cerrado sus puertas. Únicamente la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, mantiene, como parte de su Museo, una exposición de obras reproducidas.

Taller de vaciados de Academia de BBAA de San Fernando de Madrid.
Vaciados y moldes



Para entender las causas por las que se decidió crear un Museo de vaciados de esculturas en Bilbao hay que remontarse a principios del siglo XX, y conocer los movimientos culturales de la época y a las personas que formaban el núcleo ilustrado.

2. BILBAO: HACIA EL PROGRESO Y LA MODERNIDAD.

Desde finales del siglo XIX y comienzos del XX los artistas vascos, conocedores de los movimientos artísticos que se estaban desarrollando en algunas capitales de Europa, sintieron la necesidad viajar a esos lugares, especialmente a París, Florencia y Roma, donde los artistas se atrevían con una plástica totalmente innovadora que rompía con los cánones establecidos.

Estos nuevos artistas se relacionaban socialmente con jóvenes burgueses, cultos y con un alto nivel económico, acostumbrados a viajar, por placer, negocios o para continuar con su formación profesional y académica. En Bilbao existían movimientos muy significativos formados por grupos de personajes cuyas inquietudes les llevaron a promover nuevas fórmulas para

fomentar el mundo cultural e impulsar a su ciudad hacia el progreso y la modernidad. Surgieron importantes iniciativas y fundaciones de carácter cultural, artístico y educativo.

Tras la creación del Museo de Bellas Artes, abierto al público en 1914, en 1916 la Asociación de Arquitectos de Vizcaya y el Círculo de Bellas Artes solicitaron construir un edificio, un espacio único, que albergase los diferentes museos existentes, “*un museo de reproducciones, un Museo Arqueológico, una Biblioteca pública y el Museo de pintura*”. En el proyecto se tenía en cuenta uno de Reproducciones, aunque en esa fecha aún no habían comenzado las negociaciones para su fundación².

3. FUNDACIÓN Y DESARROLLO DEL MUSEO.

En el año 1922 Bilbao ya mostraba una oferta museística, sin embargo había una carencia artística en el campo de la escultura y especialmente de escultura clásica, para equipararse a otras importantes capitales europeas.

Así lo consideraban un grupo de personas pertenecientes a diferentes movimientos culturales cuando decidieron solicitar a la Administración la creación de un Museo de Reproducciones³. Entre ellos, se encontraba Manuel Ramírez Escudero⁴, miembro de la Junta de Cultura Vasca, que

1. BASURTO FERRO, Nieves, RODRÍGUEZ ESCUDERO, Paloma, VELILLA IRIONDO, Jaione, *El Bilbao que pudo ser, Proyectos para una ciudad 1800-1940*, Diputación Foral de Bizcaya, Bilbao, 2000, p.159.

2. Ante la falta de acuerdo entre la Asociación de Artistas Vascos, Arquitectos, y ciudadanos en general, los Artistas Vascos, consideraron que no iban a poder contar con la sala de exposiciones ofrecida, renunciaron al proyecto y habilitaron el Museo de Arte Moderno en los locales del Hospital que estaba la Escuela de Artes y Oficios”, con un coste reducido. La Diputación, percibiendo tanto enfrentamiento, decidió no llevar a cabo el colosal proyecto. De esta forma, parte por presiones políticas, parte por la economía, y parte por una sociedad que no supo valorar el verdadero significado de un proyecto tan ambicioso para el progreso de su ciudad, quedó invalidada la aspiración de dotar a Bilbao de un “*Palacio de Museos*”.

3. Estos museos se conocen también como de Escultura Comparada, Gypsotecas, Colecciones de Vaciados o Gabinetes de Copias.

4. A.M.B. Junta de Cultura Vasca, C.999 Expediente 32, (A.D.F.B.) En la constitución de la Junta de Cultura de 1º enero 1922, aparece entre sus miembros como vocal Manuel Ramírez (1900? –1966), ref. 82. Desconocemos hasta que fecha estaría como miembro de dicha Junta, pero el 23 de mayo de 1930 aún aparece como vocal de dicha Junta.

puede considerarse el ideólogo del proyecto. Sus fines primordiales eran formar una colección de obras de reconocida fama, vaciadas en escayola, para exponerlas al público y facilitar la enseñanza teórico-práctica de los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios, o de cualquier amante de las Bellas Artes.

El 20 de noviembre de 1922, Ramírez Escudero presentó a la Diputación de Bizkaia una moción con la que comenzó un largo proceso de gestación hasta la total realización del proyecto. En dicha carta exponía que se habían creado los Museos Arqueológico y Etnográfico, de Bellas Artes y el de Arte Moderno, apuntando que quedaría incompleto, *“si no se propusiera también la creación inmediata en nuestra villa de un Museo de Reproducciones, más necesario aún que aquellos, en mi sentir, y de mayor fuerza educadora y cultural en el orden artístico.”*⁵

Para la ubicación del Museo se solicitó la cesión de unos terrenos contiguos a la Escuela de Artes y Oficios, propiedad del Ayuntamiento, en los que la Diputación se encargara de la construcción de *“unos modestos, pero decorosos pabellones, en los que provisionalmente pudiera establecerse.”*

Se presentó un presupuesto “moderado” para la adquisición de reproducciones de obras de arte, su conservación y sostenimiento: *“El primer quinquenio -periodo de su formación- podría fijarse en 30.000 pesetas a satisfacer por ambas Corporaciones por mitad e igual partes”*. En ese periodo de tiempo y con esa cantidad podría formarse una colección estimable. Los presupuestos posteriores para el mantenimiento del Museo serían aproximadamente del 50% de la cantidad calculada para su iniciación, o incluso menores.

Y como final del proyecto Ramírez Escudero menciona una comisión integrada por: *“D. Antonio Plasencia, D. Ricardo Bastida, D. Luis Basterra, D. Mario Camiña, D. Higinio Basterra, D. Moisés Huertas, D. Ángel Larroque, D. Alberto Arrue, y don Antonio de Guezala, la cual se encargará de confeccionar el Reglamento por el que haya de regirse la Institución y someterlo*

Ramírez Escudero, de profesión mercantil, fue un gran aficionado al mundo de las artes, poeta y precursor de diferentes actividades y eventos culturales.

5. Interesante carta en la que Ramírez Escudero relata los motivos por los que considera necesario la creación del Museo. Documento que se encuentra en el Apéndice Documental.

*a la aprobación de las Corporaciones Provincial y Municipal*⁶.

Posteriormente, aprobado el proyecto y el Reglamento y una vez que los señores designados se constituyesen como Junta del Patronato del Museo de Reproducciones, los organismos Municipal y Provincial deberían nombrar a los miembros que les correspondiesen para regir el Patronato.

La mencionada comisión de la Junta de Patronato sufre algunos cambios, como la baja de Alberto Arrue: el 26 de octubre de 1923, tras agradecer su nombramiento y distinción, inmerecida a su juicio, porque: *“mis conocimientos en esa rama del arte son tan rudimentarios que me veo obligado a dirigirme a V. en súplica de que sea admitida mi renuncia a la posesión del cargo expresado”*. Alega también que su estado de salud es bastante delicado, lo que le impide dedicar la debida atención a su profesión. Dos años más tarde se produce el fallecimiento de Mario Camiña, siendo sustituido el 1 de diciembre de 1925 por Manuel Ramírez Escudero, nombrado miembro de la Junta del Patronato del proyectado Museo, a la que hasta entonces no pertenecía, pasando a la Vicepresidencia el 25 de junio de 1926⁸.

A partir de ese momento queda constituida la Comisión organizadora y comienza el movimiento activo para la formación del Museo, con la redacción del Reglamento, búsqueda de posibles proveedores de piezas de vaciados y, lo que será la tarea más ardua, la adquisición o donación de un edificio o local aceptable para la exposición de las esculturas que formarán el conjunto del Museo.

Se nombraron dos comisiones, una encargada de buscar el local, realizando varias visitas a las escuelas de Bilbao. La segunda, compuesta por Moisés de Huerta e Higinio Bastera, debería dirigirse a varias capitales como París, Berlín, Roma y Madrid solicitando los datos necesarios para adquirir las obras de las que dispusiesen dichos centros.

6. A.M.B. Artes C.1205 (I) Expediente 7, año 1922, p.4, (A.D.F.B.) Apéndice documental nº 20.

7. A.M.B. Artes C.1205 (I) Expediente 7, (A.D.F.B.).

8. A.M.B. Artes C.1205 (I) Expediente 7, Año 19245 (A.D.F.B.), Año 1925. Apéndice documental nº 22.

Curiosamente, Ramírez Escudero, a pesar de ser el iniciador y continuador del proyecto, no figuraba hasta esa fecha como miembro de la Junta del citado Patronato hasta esa fecha.

El 1 de octubre de 1927 el Ayuntamiento de Bilbao comunica a la Diputación el acuerdo del día 29 de agosto que constaba de cuatro artículos. En el primero aprobaban el proyecto de creación de un Museo de Reproducciones formado según la Moción de iniciación *“de fecha 20 de noviembre de 1922, suscrita por el vocal de la Junta de Cultura Manuel Ramírez Escudero”*⁹ y que se regiría según el Reglamento presentado. El artículo 2º trata de la subvención a partes iguales entre la Diputación y el Ayuntamiento, según lo solicitado. En el 3º designaban los Vocales para la Junta del Museo: en concepto de capitulares Amadeo Deprit y Ramiro Marco Gardoqui, y como vecinos a los mismos que representaban al Museo de Bellas Artes. Por último, en el 4º aprueban una subvención *“para cubrir la cantidad necesaria por este año”*, y los sucesivos se incluirían en el presupuesto correspondiente de cada año, según la cantidad acordada por ambas Corporaciones.

El 25 de Abril de 1930, constituida la Junta del Patronato del Museo, según dictaba el Reglamento, se celebró una reunión para designar los miembros vocales que representarían a ambas corporaciones. Por la Diputación se nombraron a Manuel Ramírez Escudero, Higinio Basterra, Ángel Larroque, e Isidoro Guinea, y por el Ayuntamiento a Luís Basterra, Ricardo Bastida, Antonio Guezala y Moisés de Huerta, además de los concejales Rafael Subiría y Enrique Ornilla.

Varios miembros de la Junara del Patronato del Museo de Reproducciones



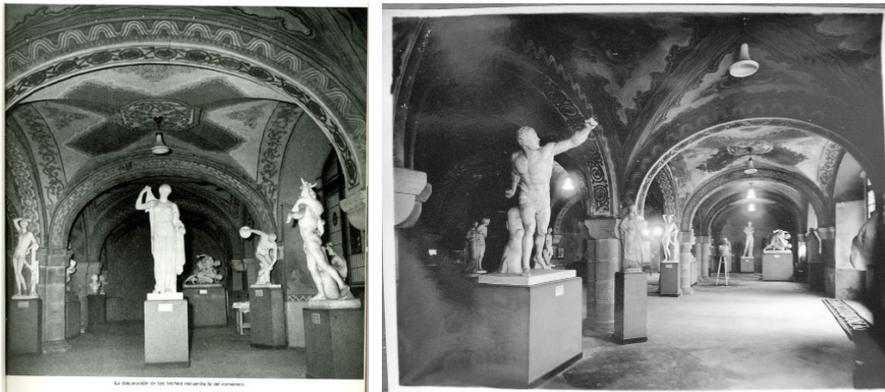
9. A.M.B. Artes C.1205 (I) Expediente 7, documento 69 (A.D.F.B.).

4. PRIMER EMPLAZAMIENTO: BERASTEGUI.

Aprobada la creación del Museo por parte de las entidades patronas, comenzó la fase de búsqueda de un local que pudiera cumplir con los fines que se habían marcado, que eran principalmente la exposición de obras para el público en general y la docencia para alumnos que requerían una formación artística. Y quizá la primordial, la adquisición de las obras. Viendo que pasaba el tiempo y no conseguían un lugar apropiado, accedieron a la cesión por parte del Ayuntamiento, con carácter eventual, de unos locales en las Escuelas de Berastegui.

La dirección de las obras de adaptación, así como la ornamentación de las salas *“basándose muy en particular para la decoración, de la cripta de San Isidoro de León (arte románico)”*¹⁰, fueron a cargo del arquitecto Manuel M^a Smith, por las que no cobró honorario alguno.

Salas decoradas del Museo de Berastegui. Primer emplazamiento



El siguiente paso era preparar las basas o peanas para colocar los vaciados, que ya se encontraban en las dependencias del centro. Pronto se dieron cuenta de que la superficie adjudicada no reunía las dimensiones necesarias para exponer las obras que iban adquiriendo, aunque tras varias adaptaciones consiguieron abrir al público las puertas del Museo a finales de 1930. La colección que se mostró en la inauguración estaba formada por obras adquiridas en los

10. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.1 Fundación, - Historial sin fecha. *“Se conserva una vista pintada al óleo por J. Larrea colocada en la actual Sala de Juntas en la calle Conde Mirasol”*.

mejores talleres de vaciados de museos extranjeros donde se encontraban los originales y en algunos talleres de vaciados de España, especialmente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En 1950 la Junta de Patronato añadió el concepto de Artísticas¹¹. Durante varios años trataron de aumentar la extensión del museo, solicitando en varias ocasiones otros locales colindantes, así como un mejor acceso, tanto para las visitas como para los estudiantes. Además, no disponían de libertad de ejecución para realizar algunas reformas, al ser un edificio municipal.

No perdían la esperanza de conseguir un edificio apropiado para exponer la importante colección que habían formado. Sin embargo, a principios de 1955, según una disposición del Ministerio de Justicia, se iba a construir el Juzgado en el espacio que ocupaban las escuelas de Berástegui.

No se hizo esperar la demolición del edificio, y se encontraron en medio del derribo sin tener un nuevo lugar donde ubicarse. Su mayor problema era salvar las delicadas obras de la colección que habían conseguido reunir. En agosto de 1955 culpan al contratista de: *“Toda la responsabilidad que pueda derivarse de cualquier accidente que por imprudencia, imprevisión u otro motivo cause daños a las personas, caudales artístico o instalaciones de este Museo”*¹².

Los contactos con el Ayuntamiento y Diputación son continuos, recordándoles su incierto futuro y el riesgo del traslado de las obras, necesitando un experto en el embalaje debido a su delicadeza, por tratarse de vaciados de difícil e incluso imposible reposición.

Dada la situación insostenible en que se hallaba el Museo, nombraron una comisión para tratar de localizar un nuevo inmueble. Difícil tarea, por las dimensiones de la colección y la necesidad de que estuviese situado en un lugar de fácil acceso a estudiantes y público en general. Finalmente, ante la imposibilidad de conseguir un edificio que reuniese las características deseadas, les fue adjudicado, con carácter *“provisional”* un local en la calle Conde de Mirasol.

11. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.5. Artísticas, doc. 112, 30-11-1950.

12. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.3. Traslado, doc. 295, 6-8-1955.

5. SEGUNDO EMPLAZAMIENTO: CONDE DE MIRASOL.

Resuelto el principal problema del local, se formó una comisión para llevar a cabo un proyecto de mejoras y adaptación del nuevo espacio. La colaboración del Ayuntamiento fue eficaz, poniendo al frente de la obra a su Arquitecto municipal, Don Hilario Imaz, ya que era necesaria una rehabilitación integral. El edificio elegido, de estilo racionalista¹³, estaba emplazado, de nuevo, en el conjunto de unas escuelas, en este caso del Grupo Escolar Municipal de San Francisco, con entrada por Conde Mirasol nº2.

Decidieron distribuir el local en dos salas, *“la 1ª cuya fachada corresponde a la Terraza que linda con la calle Conde de Mirasol y la 2ª al Muelle de la Merced, estando ambas Salas a diferente nivel se comunican por una escalinata. El local dispondrá de la Sala de la Dirección y de los servicios correspondientes”*¹⁴.

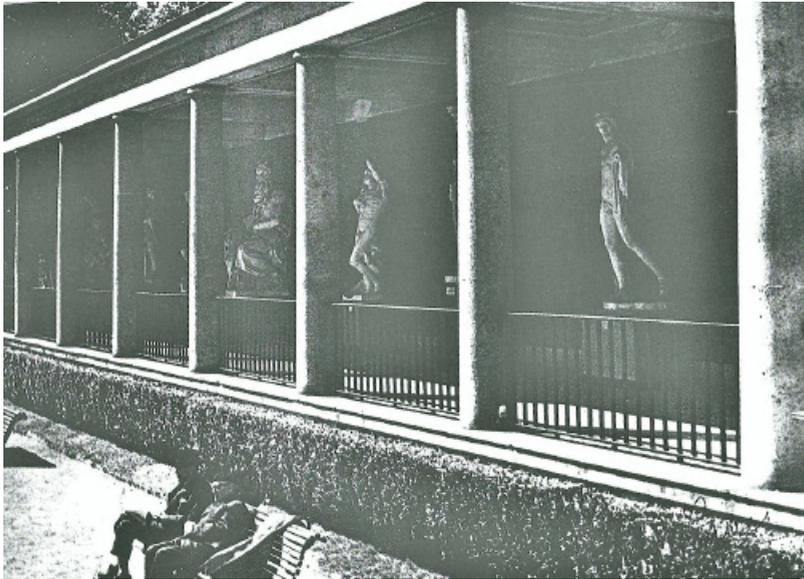
En el mes de noviembre de 1955, prácticamente acabadas las obras de renovación del local, comenzaron a trasladar las estatuas que, afortunadamente, no sufrieron grandes desperfectos. Pero el verdadero problema fue comprobar la insuficiencia del espacio para albergar la totalidad de la colección, de importante catalogación artística y de difícil y costosa adquisición. La planta ocupada en Berástegui era de 1.352 m², sin embargo, el espacio que se cedía ahora era solamente de 492 m²., problema que se trató de resolver colocando las piezas más importantes y almacenando el resto.

Con gran disgusto de los miembros de la Junta del Museo de Reproducciones, se vieron en la necesidad de separar las obras, solicitando colaboración a los Museos de Bellas Artes y Arte Moderno. Así, depositaron en la Pérgola del Museo del Parque once de las mayores obras que tenían hasta encontrar una nueva solución, según explican en la Memoria del año 1955.

13. Fue consecuencia del concurso ganado por los Arquitectos Madariaga y Zarranz en el año 1932, Grupo Escolar Tomás Meabe, A.M.R.A.B. Caja roja 7, OBRAS Y REFORMAS II, Carpeta 7.2. Exp. Obras 1986

14. A.M.R.A.B. Caja roja 6, OBRAS Y REFORMAS I, Carpeta 6.5. Planos Conde Mirasol, Memoria, 21 octubre 1955.

Obras expuestas en la pérgola del Museo de Bellas Artes



Las obras depositadas fueron:

Arte griego: Victoria de Samotracia, Gladiador combatiendo, Apolo de Belvedere, Cariátide del Erecteo, Grupo de Laoconte, Diana de Versalles.

Renacimiento: De Miguel Ángel: Lorenzo de Médicis, Esclavo Moribundo, Esclavo Encadenado, y Moisés. Y San Jorge de Donatello.

En noviembre de 1958, apuntaban que las obras se encontraban aún en la Pérgola del Museo de Bellas Artes, con el “notorio riesgo que entraña para tan delicadas figuras su exposición constante a las influencias de los accidentes atmosféricos de un clima duro y variable como el nuestro”.

La larga exposición de las obras en el Parque ocasionaron bastantes inquietudes. En 1970 el Presidente Ignacio M^a Smith remite una instancia al Jefe de la Guardia Municipal de Bilbao, para que tomasen medidas de protección. Se quejaba de que había individuos que pernoctaban “incluso haciendo fuego para cocinar alimentos en el espacio libre de la citada pérgola

donde están nuestras figuras”¹⁵. En una entrevista realizada al Administrador del Museo, Darío de la Puente, el 25 de abril de 1963 comenta:

*“Desde un comienzo tuvimos dificultades, ya que casi debíamos compartir el local un comedor de caridad y el servicio de barrenderos. Luego logramos que el comedor y el servicio de barrenderos pasaran a otro sitio y comenzamos a comprar obras. Don Manuel Schmidt [sic] hizo una reproducción casi exacta de la cripta de San Isidoro de León. ¡Aquella era una verdadera preciosidad!. Luego al derribar las escuelas de Berástegui tuvimos que venirnos a este local que como bien puede observarse, es demasiado pequeño”*¹⁶

Durante los años sucesivos, tuvieron que enfrentarse a múltiples problemas de filtraciones de agua: goteras e inundaciones, mal uso de los sanitarios de los centros situados en el piso superior, por las arquetas de los desagües del alcantarillado ó por dificultades de mala pavimentación de la terraza. En ocasiones dichas inundaciones imposibilitaron el normal desarrollo de las actividades establecidas de visitas y docencia.

En una de las reclamaciones exponía la deplorable situación en que se encontraban, *“con grave peligro de derrumbamientos de techumbres y daños en los fondos artísticos, mobiliario, documentación de archivo y libros de gran costo del Museo”*, advirtiendo que cualquier arreglo con carácter provisional no resolvería el problema, sino que solo serviría para aplazarlo.

Al repetirse en 1972 la caída de aguas del piso superior al Museo, culpando de nuevo a los usuarios del Gimnasio, D. Jesús Cibrián, Jefe del gimnasio, les informó que en esa ocasión las inundaciones provenían de más arriba, de la Biblioteca del piso superior. Cibrián comentaba la existencia de una sala que podía ser útil: *“Que existe debajo del Museo y que tapiando una entrada que tiene por la parte trasera quedaría independizada para uso del Museo. Esta sala aparte de ser amplia (aproximadamente unos 200 m2.) está repito en unas condiciones higiénicas muy buenas (es ciega pero muy ventilada y que con*

15. A.M.R.A.B. Caja roja 27, CORRESPONDENCIA MUSEOS, Carpeta 27.1, Bellas Artes

16. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.1. Fundación, sin fecha.

*una buena instalación de luz quedaría en condiciones optimas*¹⁷. Menciona igualmente la existencia de otro espacio: *“Este nuevo espacio tendrá casi los ciento y pico metros cuadrados, más merece la pena gastar algo y habilitarlo también.”*¹⁸.

Rápidamente se pusieron en contacto con el Concejal de Cultura del Ayuntamiento para comunicarle dicho hallazgo, quien a su vez se reunió con el Arquitecto municipal para tratar de solucionar el tema. El 5 de octubre de 1972, *El Correo Español* recogía la noticia de la aprobación de *“los pliegos de condiciones facultativas y económicas administrativas del proyecto de obras de reparación y adecentamiento [...] y celebrar licitación pública, en forma de subasta, para su ejecución, bajo presupuesto total de 578.784 ptas.”*¹⁹.

Se realizaron los trabajos en diciembre del mismo año bajo la dirección del Sr. Losada, Arquitecto Municipal, dándole acceso *“por la parte propia del Museo en vez de por la parte zaguera de las Escuelas de San Francisco que la tenía anteriormente”*. *Con estas salas y el aumento de metros del Museo, se consiguió descongestionar el amontonamiento de las obras, especialmente después de recuperar las que se había depositado en la Pérgola del Museo de Bellas Artes*²⁰.

Entretanto las aguas continúan causando problemas. En 1974 Ángel Santos Crespo, administrador del Museo, se dirige al Arquitecto Municipal, Elías Mas, recordándole los trabajos de reparaciones que se hallaban pendientes de realizar, como el cubrimiento de la terraza con asfalto, colocación de algunas plantas como protección visual, y de una verja metálica para evitar que pernecten *“maleantes”*.

Unos años más tarde, el 9 de diciembre de 1977, el mismo Ángel Santos solicita al Diputado Provincial, Marcelo Ruiz Ferrer, el local que había ocupado el Frente de Juventudes como gimnasio, propiedad del Ayuntamiento,

17. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.4. Ampliaciones, Carta dirigida a D. Ignacio M^a de Smith e Ibarra, sin firmar, 1-6-1972.

18. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.4. Ampliaciones, Carta dirigida a D. Ignacio M^a de Smith e Ibarra, sin firmar, 1-6-1972.

19. A.M.R.A.B. Caja roja 12, PUBLICIDAD Y PUBLICACIONES, Carpeta 12.1, El Correo Español, Bilbao, 5-10-1972.

20. A.M.B. Educación, Deporte y Turismo 264, C 1015. Expediente 5, año 1972 (A.D.F.B.)

situado encima de las Salas del Museo, que había quedado libre, para poder comunicarlo con las otras salas. Pero en esta ocasión no fue posible tal cesión.

En la Memoria explicativa sobre el historial del Museo presentada en el año 1980 exponen, entre otros datos, que en esa fecha ocupaban *“dos luminosas y amplias Salas y otra interior adjunta, con una superficie de 713,91 m² a todas luces insuficiente”* para las 203 piezas que alberga el Museo, colección considerada como *“la segunda del mundo y la primera de España en su género”*²¹. Estimaban que necesitarían una superficie de unos 2.100 m². para dotar a cada una de las obras de espacio suficiente.

En 1986 se realiza una ampliación de la tercera planta, aumentando la superficie hasta los 1.392 m².

5.1. Remodelación del Museo 1990-1991.

A finales del año 1990, dado el lamentable estado en el que se encontraba el Museo, diseñaron un plan de remodelación del edificio cuyo primer objetivo fue dotarle de unas infraestructuras adecuadas, dividiéndolas en dos apartados: uno el de las obras de los locales del museo propiamente y otro para la apertura de nuevos espacios y actividades para el público.

Los objetivos de dicho plan fueron varios: la remodelación y organización de las obras de la exposición, ordenándolas cronológicamente por salas; obtener un espacio para almacén, inexistente hasta esa fecha, para guardar materiales como escayola, silicona, pinturas, etc. propios del Museo y otros materiales de uso del alumnado; y encargar un estudio de acuerdo con la normativa legal vigente para protección del Museo *“en caso de robo, incendio e inundación, así como dotarlo de vías de evacuación necesarias en caso de emergencia”*.

El anteproyecto para la reforma fue realizado por la empresa Surbisa de Bilbao, en el año 1995, y firmada por los Arquitectos Alicia Rodríguez, Susana Menoyo y Jesús A. Urriolabeitia. Esta intervención, que afectaba a la totalidad de las plantas del edificio, era muy ambiciosa y su resultado

21. A.M.R.A.B. Caja roja 4, LOCAL, Carpeta 4.1 Fundación, - octubre 1978

satisfactorio, a pesar de mantenerse en el mismo lugar, con una superficie construida de 1.785 m2 de la tercera planta más los 486,5 m2 de la segunda.

5.2. Centro Cívico.

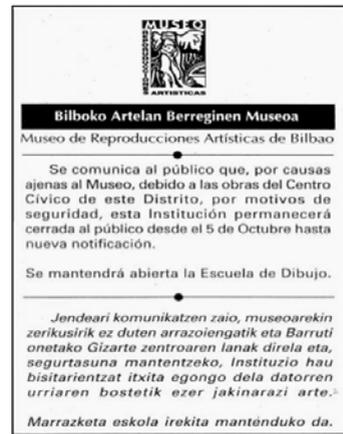
Sin embargo, en el año 1997 el Ayuntamiento decidió crear un Centro Cívico y Social de usos múltiples en el distrito de Bilbao la Vieja, tomando para ello parte del espacio cedido anteriormente al Museo.

De nada sirvieron las protestas del Patronato. Además de robarle metros al Museo le causaban una serie de trastornos, como una notable pérdida de luz, peor ventilación por dejar las salas en una zona interior, techos de menor altura, pérdida de la salida de emergencia, sin contar el posible deterioro de algunas obras por el traslado.

Las dificultades no cesan y el 3 de diciembre de 1999 se informa al Ayuntamiento de una serie de problemas, como el de las humedades que habían afectado a las esculturas, aclarando que no fueron por las lluvias, sino debidas a la negligencia de los responsables de la obra, por falta de adopción de medidas preventivas.

La Diputación por su parte realiza un informe sobre *posibles nuevas ubicaciones para Museo*. Tras varios estudios en diferentes lugares de la capital se optó por no salir del barrio.

Así, en la prensa del día 5 de octubre de 1999 se publicó una nota, a modo de esquila, comunicando el cierre del Museo, que fue definitivo por lo que respecta a su ubicación en Conde de Mirasol, manteniéndose ese espacio hasta la actualidad para las clases de dibujo.



6. TRASLADO DE LAS OBRAS.

Ante los graves acontecimientos originados por las obras del Centro Cívico, la primera medida que tomaron para evitar nuevos problemas fue evacuar las estatuas a un lugar seguro, con las condiciones ambientales adecuadas para su conservación. El Fondo Artístico se trasladó a una nave industrial en el término municipal de Basauri.

El segundo paso sería calcular los gastos ocasionados en el *Fondo Artístico para su posterior restauración*. Que se llevaría a cabo cuando las estatuas estuviesen en perfecto estado de secado.

Seleccionar las obras que se quedarían en Conde de Mirasol, para las clases de dibujo y pintura, o las que se evacuarían para la nueva ubicación del Museo, propiamente dicho, no fue fácil.

La colección de obras reproducidas que se trasladaron al almacén de Basauri fue bastante importante, prácticamente las que se encuentran en la actualidad en el nuevo Museo de San Francisco.

Pero la aventura viajera de las obras no quedó en ese traslado. En el 2000 de nuevo tuvieron que ser llevadas a otro almacén, esa vez a un pabellón industrial de Arrigorriaga, por necesidades del Ayuntamiento.



Tuve la suerte de poder ver las estatuas en ese almacén. Contemplarlas fue como entrar en el pasado, parecían dormidas en espera de despertar, de resucitar y buscar un lugar más apropiado y digno. Obras que tienen una

larga historia y una importante misión didáctica que cumplir.

Y prácticamente, las obras que fue necesario sacar del Museo, pasaron posteriormente a la nueva sede de San Francisco. Obras de gran importancia histórico-artística, pero una pequeñísima parte de la totalidad de la colección que se había conseguido formar.

El resto de la colección permanece en Conde de Mirasol, en un espacio profusamente decorado por el desaparecido profesor Manuel Balsa, “el ruso”, y sus alumnos, que solamente pueden contemplar los discípulos de las clases de dibujo y pintura.

7. TERCERA Y ACTUAL UBICACIÓN: IGLESIA CORAZÓN DE MARÍA.

El edificio en el que se encuentra en la actualidad el Museo, la Iglesia del Corazón de María, fue construido a finales del siglo XIX (1891-1894) por el Arquitecto Diocesano José María Bastera y Madariaga (Bilbao 1862-1934).

Es un notable ejemplo de la arquitectura religiosa de su época, realizado en estilo neogótico. Está considerada como una de las mejores obras en su estilo, tanto por su interés formal, espacial y estructural, como por su calidad y belleza constructiva. En la actualidad, tras la necesaria adecuación a su nueva función, resulta difícil captar lo que quizá era su mayor virtud: *“el efecto óptico y volumétrico”* del edificio de planta basilical con tres naves, de mayor anchura la central, rematada con tres ábsides. Se trató de mantener la luz, mejorándola en lo posible mediante las vidrieras, renovando el lucero y celosías.

La remodelación del edificio, prácticamente en ruinas, ha servido para salvarlo de una posible destrucción. El proyecto trataba de dotar al Museo de un nuevo espacio, proporcionarle una nueva imagen y mejorar sus instalaciones. Además debía contribuir a la rehabilitación de la zona mediante la restauración de uno de sus edificios más emblemáticos, redescubriendo el patrimonio arquitectónico con la recuperación del edificio aunque con un uso diferente. La finalidad era asegurar el éxito para el futuro, tomando como base la trayectoria desde su fundación, aplicando métodos innovadores y

planes estratégicos para transformarlo en un Museo dinámico.

Las obras, iniciadas en noviembre del año 2001, concluyeron en el año 2005 y se abrió en 2006. Como era de esperar en una obra de tal dimensión y envergadura, se presentaron varias dificultades no previstas, sufriendo diversas variaciones sobre el proyecto inicial.



El número de obras que se pueden contemplar en la nueva sede es muy inferior a lo deseado, ya que, como se ha dicho, por falta de espacio se mantienen un gran número de ellas en el edificio de Conde de Mirasol, las cuales han quedado reducidas a servir de modelos de copia para los alumnos. Desde mi punto de vista, debería existir algún modo de que esas extraordinarias esculturas pudieran ser admiradas por un público más amplio. Como conclusión, podríamos decir sin temor a equivocarnos, que el mayor problema que ha arrastrado el Museo de Reproducciones desde su fundación, ha sido la búsqueda de un edificio que pudiese albergar dignamente la totalidad de la colección de obras que poseía. Evidentemente seguido muy de cerca por los problemas económicos. Ambos han hecho peligrar en más de una ocasión la supervivencia del mismo.

Interior del actual Museo, con la Victoria de Samotracia.



