



XI Congreso Internacional de la AEHE
4 y 5 de Septiembre 2014
Colegio Universitario de Estudios Financieros (CUNEF)
Madrid

Sesión: LA FINANCIACIÓN DE LAS INFRAESTRUCTURAS EN ESPAÑA, SIGLOS XIX Y XX

Título de la comunicación: La financiación de las infraestructuras culturales: la inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales Vascas durante el siglo XX

Autor/es: Xesqui Castañer López y José Luis Hernández Marco

Filiación/es académica/s: Universitat de València / Universidad del País Vasco

Dirección electrónica de contacto: joseluis.hernandez@ehu.es

XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Historia Económica, AEHE)

Sesión 4: La financiación de las infraestructuras en España, siglos XIX y XX

Título

La financiación de las infraestructuras culturales: la inversión institucional en fondos museísticos y la capacidad de gasto de las Haciendas Forales Vascas durante el siglo XX.

Autores

Xesqui Castañer López

Departamento de H^a del Arte

Universitat de València

Estudi General

José Luis Hernández Marco

Dep.de H^a e Inst.Económicas

Universidad del País Vasco/E.H.U.

(jubilado)

Aunque hay antecedentes alemanes y británicos del primer tercio del siglo XX, se suele admitir que, ‘oficialmente’, la llamada Economía del Arte o de la Cultura – Cultural Economics – surge tras la publicación en 1966 de *Performing Arts. The Economic Dilemma*, obra del por entonces ya afamado economista W. Baumol y especialmente, tras la fundación, casi simultánea en 1973, de la ‘Association for Cultural Economics’ y su *Journal of Cultural Economics* por W. Handon, culminando con la institucionalización internacional de la primera en 1992/93 (creación de la A.C.E.I.) y con la adquisición del Journal y su conversión en la revista oficial de la asociación internacional¹. Además de otras reuniones internacionales sobre este joven campo económico, organizadas por diversos promotores institucionales (Banco

¹ (BEAUMOL & BOWEN, 1966); (TOWSE, 1997); (TOWSE, Ruth (ed), 2003)

Mundial, NBER, etc.)², de la vitalidad del mismo puede dar fe la celebración este mismo año de su XV Conferencia Internacional en Montreal.

Con menor intensidad, y también desde entonces, en el campo de la Historia Económica se ha intentado una relación interdisciplinar con la Historia del Arte, dando prueba de ello las sesiones *Economics History and the Arts y Markets for Art, 1440-1800* de los XI y XII Congresos Internacionales de Historia Económica celebrados en 1996 y 1998, en Milán y Madrid respectivamente.

A este reciente campo de interdisciplinaridad entre Economía/Historia Económica e Historia del Arte intenta unirse modestamente este trabajo. En él, se pretende atender, conjuntamente, tanto al proceso histórico de formación de las colecciones permanentes de los museos públicos del País Vasco en sus capitales de Bilbao (antes del fenómeno Guggenheim), San Sebastián y Vitoria, como a la importancia de las nuevas adquisiciones de obras pictóricas y escultóricas en esa formación del patrimonio museístico y su relación con las disponibilidades presupuestarias de las instituciones que proveyeron los fondos necesarios para esas adquisiciones, las tres Diputaciones Forales y alguno de los Ayuntamientos. Estas disponibilidades presupuestarias, además, respecto a las del resto de instituciones provinciales españolas y sus posibles instituciones museísticas de ellas dependientes, tienen la importante particularidad de la foralidad y su corolario del Concerto Económico³. Esto es, por una parte, la de contar con unos mayores recursos presupuestarios, al recaudar los impuestos y ‘descontar’ el Cupo a pagar al Estado- tras negociarlo bilateralmente- y, por otra, el poder gestionar el resto en función de sus propias políticas económicas, sociales y culturales. Además, las muy diferentes coyunturas políticas españolas durante el siglo XX, afectaron desigualmente a las tres provincias, perdiendo esa capacidad foral las ‘traidoras’ Guipúzcoa y Vizcaya durante el franquismo, mientras que la mantendrá durante todo el siglo ininterrumpidamente la ‘leal’ Álava, lo que nos permitirá, de paso, poder calibrar la apriorística suposición de que a más recursos económicos totales disponibles, debería corresponder una mayor

² Para el objeto de este trabajo es especialmente destacable el proyecto del estadounidense National Bureau of Economic Research (N.B.E.R.) iniciado en 1989 y publicado en (FELDSTEIN, Martin (ed), 1991) . Para la historia y actividades de la AICE, <http://www.culturaleconomics.org/>

³ Aunque es muy amplia la bibliografía sobre las peculiaridades del sistema fiscal vasco, puede ser suficiente citar, como obras de conjunto a (ALONSO OLEA, 1995) y (VICARIO Y PEÑA, Nicolás; ALONSO OLEA, Eduardo (eds), 1997). La peculiaridad alavesa durante el franquismo en (BADÍA LACALLE, Jacinto (Comp.), 1975)

capacidad de incrementar, mediante adquisiciones, las respectivas colecciones museísticas⁴. Por ésta razón y para mantener en lo posible la periodización habitual para el siglo XX de la historia político-económica española, haremos permanente referencia a cuatro periodos concretos a) 1900-1936; b) 1937-1959; c) 1960-1978; d) 1979-2000.

Como muestra la Tabla 1 del apéndice, los cuatro museos vascos –por el desdoble de la colección alavesa en dos museos- disponían en el año 2000 de 4.736 obras de pintura y escultura, aparte de otros objetos artísticos no contabilizados. Aunque no consta el origen de 252, con el Museo de San Telmo a la cabeza de esa indefinición, tenían en préstamo, 469, especialmente significativo, de nuevo, en el caso del Museo de San Telmo en relación a su volumen. Del resto, 1.950 fueron donaciones de particulares, que se dieron especialmente en Bilbao y San Sebastián. Y una cifra casi idéntica 1.945, fueron obras adquiridas mediante diversas formas de compra, todas ya durante el siglo XX, con los museos alaveses de forma destacadísima, al corresponderles más de la mitad (54%) del total. La Tabla 2, desglosa cronológicamente éstas y otras formas más minoritarias de incorporación de aquellas 4.736 obras de pintura y escultura a sus respectivas colecciones, de acuerdo con sus inventarios.

Como uno de los objetivos de este trabajo es relacionar estas compras con la capacidad de gasto de las Diputaciones Forales vascas, deberemos limitarnos a tratar las compras de los museos en las que consta explícitamente el precio de dicha adquisición. Como esa exigencia no figura en 213 de las 1950 reseñadas, nos limitaremos a incluir en nuestros cálculos 1.737 adquisiciones directas. Pero como en Bilbao y San Sebastián, a diferencia de Vitoria, como ahora veremos, la titularidad de sus museos o es mixta o municipal, no exclusiva de la diputación respectiva, éstas adquieren, en una parte significativa para ser expuestas en sus museos capitalinos, 799 obras, frente a la única compra directa de la Diputación alavesa. Por todo ello, y como indica la Tabla 3, las comparaciones del coste de todas estas adquisiciones con los presupuestos provinciales, se referirán a 2.537 obras pictóricas y escultóricas. Por territorios en Álava conocemos el precio de compra de 898 obras, en Vizcaya de 1.245 y por último en Guipúzcoa, de 394. Además de la comparación indicada más arriba, también es objeto de este trabajo tratar de explicar los criterios y orígenes de las compras en los diferentes museos/diputaciones y periodos, así como el contexto económico y político en el que se producen.

⁴ De acuerdo con la denominada Ley de Wagner, los gastos públicos en bienes culturales son bienes normales que tienen una elasticidad positiva con los ingresos (P.I.B.). (GEZTNER, 2002)

Aunque se pueden rastrear modestos antecedentes, es desde finales del siglo XIX y hasta 1945, cuando se produce la formación y primera andadura de los llamados Museos de Bellas Artes que se encuentran en los tres territorios vascos. Comprende lo que se conoce como la época de la Restauración, la II República y termina con el estallido de la Guerra Civil y el primer franquismo. Es en este contexto histórico en el que tienen su origen los Museos de Vitoria, Bilbao y San Sebastián. Los fondos del Museo de Vitoria se reorganizarán en 2002 con la construcción del Museo ARTIUM, donde queda instalada la colección de arte contemporáneo, quedando el Museo de Bellas Artes como específico de arte costumbrista. Aunque sea un anacronismo, para claridad actual, en nuestras tablas y cálculos se han separado ambas instituciones museísticas en función de la ubicación final de las adquisiciones que, en puridad lo fueron sólo para el entonces único que existía.

Esta formación del coleccionismo público museístico coincide con el periodo de reorganización moderna de las haciendas propias de los territorios históricos, que se relacionan con la Hacienda Estatal mediante el pago del cupo, con las ventajas que de ello se deduce y que es común a las tres provincias. Este hecho repercute directamente en la inversión institucional en obras, aunque no podemos obviar la importante participación de los coleccionistas privados que con sus donaciones- beneficios fiscales incluidos- contribuyen al enriquecimiento de la colección⁵. Por lo tanto, los museos se convierten, también, en una *colección de colecciones*.

El nacimiento de los museos públicos españoles se suele hacer coincidir con la apertura al público en 1819 del Real Museo de Pinturas y Esculturas en el actual edificio, diseñado en época de Carlos III como Gabinete de Ciencias Naturales. Fernando VII creó el museo con una colección de algo más de 1.800 obras, de las que se expusieron 310, procedentes de los Reales Sitios. Como efectos colaterales de las desamortizaciones eclesiásticas y las primeras normas sobre protección del patrimonio nacional de 1836/37 se funda, también en Madrid, el llamado Museo de la Trinidad en 1838, formado con 554 pinturas y muchos otros objetos, de conventos suprimidos en las provincias de Madrid, Ávila, Burgos, Segovia y Toledo, más los bienes incautados al infante D. Sebastián Borbón y Braganza. Una cierta azarosa vida de este museo, al

⁵ Con ello los museos cumplen una de las dos “funciones precondicionales”, la socialización económica, puesto que los bienes de los donantes pertenecen, casi por definición, a las clases adineradas. (GASLER & GRACE, 1980)

vaivén de las coyunturas políticas, lo acabaría suprimiendo e integrando su colección en la del ya Museo Nacional del Prado en 1870 y 1872.

Con algunas modificaciones, el proceso inicial de formación de la colección del Museo de la Trinidad, con el principio burgués de considerar nacional el patrimonio eclesiástico y el de la propia corona, se procuró extender fuera de Madrid con la R.O. de 13 de junio de 1844, que posibilitaría el nacimiento de los Museos Provinciales y/o Municipales, también con las colecciones iniciales originadas en los conventos suprimidos de las respectivas provincias.⁶ Este origen desamortizador y burgués es también rastreable en los antecedentes museísticos de los museos vascos.

Por ello en Bilbao hay un antecedente en la línea ya comentada: la creación de un Museo de Pinturas de Vizcaya en 1842 y en el arrendamiento de una casa por la Diputación en 1845 para albergarlo que llegó a contener treinta pinturas⁷.

Pero, parece existir un consenso en asociar a la promesa del ingeniero de minas D. Laureano de Jado, de donar su colección “al Museo de Bilbao”, si se creara, o hacer su donación a otra institución fuera de Vizcaya, como la espoleta que movió realmente a su concreción, eso sí en una ambiente propicio en la burguesía bilbaína y sus representantes políticos. De este modo, el Museo de Bellas Artes de Bilbao nace oficialmente el 5 de octubre de 1908, cuando la Diputación Foral y el Ayuntamiento bilbaíno crean el Patronato del Museo, aprueban su reglamento, y conforman la Junta directiva del mismo. Inicialmente se instaló –compartiendo uso-, en el edificio neoclásico de lo que había sido el Hospital Civil de Achuri, sede desde 1882 de la Escuela de Artes y Oficios y que después lo sería también del Instituto de Segunda Enseñanza. Al Museo se le asignó un patio acristalado que permitió configurar tres salas. A ellas se trasladaron para su exposición, obras propiedad de la Diputación –ubicadas en la Casa de Misericordia y en la de Expósitos-, algunas de las de aquel antiguo Museo de Vizcaya, del Ayuntamiento procedentes del Consulado y Casa de Contratación, de la Escuela de Artes y Oficios y de la Casa de Juntas de Guernica, con algunas cedidas por el mencionado Jado, Antonio Plasencia y el primer Director, el pintor Juan Losada. Desde el origen, pues, coleccionismo y gustos artísticos mixtos público-privados. Con esos fondos y ubicación, se inauguró el 8 de febrero de 1914.

El éxito de alguna iniciativa cultural de la Diputación, como la celebración en 1919 de una “Exposición Internacional de Pintura y escultura moderna”, en donde

⁶ (ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, 1998)

⁷ (LUNA, 1989); (ZUGAZA MIRANDA, 1999)

participaba con los gastos de organización y consignaba “40.000 pesetas” para la adquisición de algunas de las obras expuestas, y de ellas el 20% para las de artistas nacidos en el País Vasco y Navarra, reforzaría el papel público institucional, representante de la burguesía minera, industrial y comercial vizcaína, en la promoción y difusión también del Arte Moderno . Por ello, en 1922, y aduciendo igualmente a razones del poco espacio disponible en el de Bellas Artes, la Diputación creó un Museo de Arte Moderno, que abrió sus puertas en 1924, instalado en la segunda planta de un edificio de la Diputación, que también contenía la Imprenta Provincial y el Conservatorio de Música, donde se trasladó la obra de los pintores vascos vivos del Museo de Bellas Artes y las adquiridas en la Exposición Internacional de 1919. Ambos museos coexistieron pues, hasta la Guerra Civil, cuando el almacenaje de la colección del de Bellas Artes y la expatriación de la del de Pintura Moderna, solo permitieron cuando se volvieron a reunir ambas, casi en su totalidad, mantenerlas almacenadas en el Depósito Franco de Uribitarte en el puerto, pues los edificios originales estaban ahora dedicados al esfuerzo bélico.

Por ello, el 3 de febrero de 1939 – de nuevo la Diputación y el Ayuntamiento, ambos ya plenamente franquistas- acordaron la financiación para la construcción de un edificio para Museo de Bellas Artes, en un terreno cedido por el Ayuntamiento en el Parque de D^a Casilda, entonces denominado de las “Tres Naciones”. El Museo ya definitivo, -que tuvo sendas importantes ampliaciones en 1963 y 1984/86, se inauguró –fusionando los patronatos y colecciones de los dos previos, el 17 de junio de 1945, asistiendo al acto la flor y nata del régimen franquista de raigambre vasca.⁸

Más local que provincial es el caso del donostiarra Museo Municipal de San Telmo. Posiblemente esté ligado al crecimiento de la propia ciudad y al carácter de la industrialización guipuzcoana y al fuerte incremento demográfico, bastante homogéneo, de otros centros urbano-industriales de la provincia. Pero San Sebastián se configura desde la Restauración como un centro turístico de primer orden y tendrá que dotarse de infraestructuras comerciales y culturales que consoliden esa función⁹. Así, a iniciativa de la Sociedad Económica Bascongada de Amigos del País, el Ayuntamiento aprobó la creación del Museo Histórico, Artístico y Arqueológico. Con una pequeña colección, producto fundamentalmente de donaciones, se inauguró el 5 de octubre de 1902 en un edificio municipal, compartiendo la mitad de la planta baja con el Instituto Libre, en el

⁸ (LUNA, 1989) y especialmente (ZUGAZA MIRANDA, 1999)

⁹ (CASTELLS, 1987, p. 178)

ángulo de las calles Garibay y Andía. En 1905, el Ayuntamiento comenzó a construir un edificio, en la calle Urdaneta, para sede compartida de la Escuela de Artes y Oficios, la Biblioteca Municipal y el mismo museo, donde permanecería desde 1911, cuando fue inaugurado, hasta 1932. Ese año se trasladó, junto a la Biblioteca Municipal, con la que convivió hasta 1951, a un antiguo convento de dominicos, restaurado y adquirido por el ayuntamiento en 1928, tomando popularmente el nombre antiguo del convento, San Telmo. En él también tuvo su sede hasta 1994, la promotora inicial del proyecto museístico en 1900, la Sociedad Bascongada de Amigos del País, junto a muchas otras y diversas asociaciones culturales.¹⁰

Como se acaba de ver, el origen y primeros pasos de los museos de Bilbao y San Sebastián se acompasa a las industrializaciones vizcaína y guipuzcoana y el afianzamiento de sus respectivas burguesías industriales y comerciales en las respectivas capitales provinciales, con el añadido, en el caso donostiarra, de su función como centro turístico y de ocio para las élites político-sociales de otras partes de España, especialmente de Madrid.

No es de extrañar pues, el atraso de la rural Álava y su “levítica” capital Vitoria¹¹, también en estas manifestaciones cultural-museísticas protagonizadas por los representantes políticos de la burguesía industrial y comercial, mucho más potentes en las vecinas provincias.

Aunque en Vitoria, como vimos en Bilbao, llegó a formarse a mediados del siglo XIX, una colección pública y un museo con algunas obras procedentes de la desamortización eclesiástica, a diferencia de sus capitales hermanas, se retrasaría su continuidad hasta después de la Guerra Civil, cuando comience la acelerada industrialización alavesa, el desarrollismo antes del desarrollismo, como ha sido recientemente definido este proceso.¹²

De esta forma, en 1844 Miguel Rodríguez Ferrer, Gobernador Civil de Álava, consigue montar un Museo en una sala prestada por la Diputación Foral en su propia Casa Palacio. El contenido, cuya selección y organización no ha sido debidamente explicadas, era estrictamente pictórico y constaba de 23 obras, que habían sido restauradas para la ocasión, aunque esta restauración no fue aprobada por la Comisión Central de Monumentos. La colección, de carácter público, estaba custodiada por un

¹⁰ (NICOLAU & ZULAIKA, 2005)

¹¹ Con ese adjetivo se califica a Vitoria en la mejor obra sobre este periodo. (RIVERA BLANCO, 1992)

¹² (GARCÍA ZÚÑIGA, 2009)

portero de la Diputación que a su vez hacía de guía improvisado y la enseñaba al público.¹³ Esta situación duró solamente un año, debido a diferentes causas, entre las cabe destacar la ampliación del edificio del Palacio Foral, el traslado del Gobernador Civil, principal animador del proyecto, o, en última instancia el fracaso en cuanto a las expectativas. Pero esta no fue la única tentativa que se produce en el territorio alavés, para la formación de un Museo público con la consiguiente colección. En 1866, el Diputado General, a través de Pedro Egaña, presenta un nuevo proyecto de Museo en las Juntas Generales, aprovechando la coyuntura favorable que existía para el fomento de Museos, basada en el Real Decreto de S.M. de 20 de Marzo de 1867, cuyos fondos procedían de los fondos de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Pero en esta ocasión el proyecto de museo tampoco cuajaría.

Sin embargo, también empiezan a surgir algunas iniciativas que comenzarán a posibilitar la existencia futura, aunque con retraso, de esa infraestructura. En 1827 se reanudan las clases de dibujo en la Academia de Arte que se había creado a finales del siglo XVIII a iniciativa de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Para ello, el Ayuntamiento de Vitoria aprueba una aportación económica de 15.000 reales anuales y la adquisición de terrenos en el Alto del Campillo, conocidos como “El Parral”. Al primer edificio que era de una sola planta, se accedía por el actual Cantón de San Francisco Javier. En 1891 ante la insuficiencia de espacio, se construye un edificio de dos plantas en unos terrenos de la Marquesa de Echauz, contiguo al anterior y con entrada por la calle de las Escuelas, que se denomina Academia de Bellas Artes. En 1923 se construye el actual edificio para la Escuela de Artes y Oficios.¹⁴ Consecuencia de estos centros de enseñanza artística se realizan algunas exposiciones. Así, en 1916 el Real Ateneo de Vitoria organiza una exposición con la participación de 17 pintores y dibujantes. En 1934, en el Paraninfo de la Escuela de Artes y Oficios, se celebra una exposición homenaje al pintor Ignacio Díaz de Olano, con 71 lienzos pertenecientes al artista alavés y sus discípulos. Dos años más tarde en 1936, en el mismo marco, se organiza la *Exposición de Pintura de Artistas Alaveses*, posiblemente la muestra de pintura alavesa más importante de este siglo, en la que participan 19 pintores con 100 obras.

¹³ El inventario de cuadros que formaban este primer museo aparece en el *Oficio de 6 de febrero de 1844 de la Comisión de Monumentos de Álava*.

¹⁴ (SÁENZ DE UGARTE, 1981, p. 14)

Pero será sólo en 1941, cuando la Diputación Foral decide comprar el Palacio de Augusti – hotel particular construido en 1912 por Ricardo Augusti, Conde de Dávila y promotor inmobiliario-, con el objetivo de albergar, en un principio, las colecciones de los Museos de Arte y Arqueología, el Archivo y la Biblioteca Provinciales, así como las colecciones de la Escuela de Artes y Oficios y el Instituto de Segunda Enseñanza, hoy sede del Parlamento Vasco. A partir de 1966, se individualizan las colecciones – incluso se instala un Museo de Arte Vasco en la también adquirido palacio de Ajuria-Enea, frente al anterior, hasta su cesión como sede del Gobierno Vasco- y con la creación del Museo de Arqueología-, se gestó la individualización del Museo de Bellas Artes de Álava, de la que posteriormente, con su inauguración en el año 2002 se segregó la parte más contemporánea de su colección para la creación del Artium¹⁵.

Hemos visto como las donaciones constituyen el origen de los museos de Bilbao y San Telmo en la Restauración y seguirán configurando el grueso de las colecciones durante la Dictadura de Primo de Rivera que había puesto todo su empeño en desdeñar a los intelectuales y artistas que no fueran afines al régimen, por lo que la burguesía vasca, pero sobre todo vizcaína, toma las riendas de la promoción cultural y el apoyo incondicional a las colecciones públicas, con donaciones sustanciosas tanto en calidad como en cantidad.

El primer gobierno republicano, siguiendo sus ideales laicos, ilustrados y racionalistas, pondrá en valor en la Constitución del 31, el derecho a la cultura como un derecho irrenunciable para los ciudadanos, y como consecuencia la defensa del patrimonio cultural, que por primera vez en la historia de España, adquiere personalidad jurídica. En este contexto, en el Estatuto de Autonomía de Euskadi, sancionado en 1936 en plena guerra civil, aunque no llegó a tener casi efectividad, se desarrollaban amplias competencias en materia de cultura. El diferente posicionamiento político de las tres provincias vascas sí tuvo influencia en el desarrollo de los museos y la protección del patrimonio. En la primavera de 1936, la proximidad de la aprobación del Estatuto en el Parlamento contribuyó a integrar al nacionalismo en el régimen republicano, lo que hace que las provincias de Vizcaya y Guipúzcoa vivan una situación menos conflictiva que de 1931 a 1934. Es en estas provincias donde hay una clara mayoría a favor de la Autonomía y la República, fruto del entendimiento entre el PNV y el Frente Popular, pero sobre todo entre el PNV y el Partido Socialista. Mientras tanto en Álava al igual que en Navarra, la

¹⁵ (BEGOÑA, et al., 1982) y (GONZÁLEZ DE ASPURU & SANCRISTÓVAL, 2001)

mayoría política estaba en contra del Gobierno republicano y se preparaban conjuntamente para apoyar el golpe militar. La política cultural del gobierno del Lehendakari Aguirre mantuvo el incremento de las colecciones de los Museos de Bellas Artes de Bilbao y de San Telmo. Ese posicionamiento antirepublicano de las élites alavesas, estaría también en la causa del retraso museístico vitoriano hasta 1942 y el Palacio Augusti.

Detengámonos pues un momento en la conformación de las colecciones de Bilbao San Sebastián hasta la Guerra Civil. (Tablas 1 y 2 del Apéndice)

En el Bellas Artes bilbaíno, a las obras iniciales, las donaciones – la de Jado superó definitivamente más de trescientas obras, y la de Antonio de Plasencia también fue muy significativa y en conjunto hasta 1937 suponen casi 450 ingresos - y de las colecciones públicas provinciales y locales señaladas, se añaden 142 adquisiciones que se realizan en este periodo. Un número importante procede de la ya citada *Exposición Internacional de Pintura y Escultura Moderna*, celebrada en 1919, y algunas de ellas son consideradas parte de las joyas del Museo, como sucede con *Lavanderas de Arlés* de Guaguin, *Mujer y niño* de Mary Cassat, *El paria castellano* de Juan de Echeverría, *Mujeres de la vida* de Gutiérrez Solana, *Naturaleza muerta* de Paul Serusier o el *Retrato de la Condesa de Noailles* de Ignacio Zuloaga, por la que Ramón de la Sota pagó cien mil pesetas para más tarde donarla al Museo. También siguiendo los criterios de las exposiciones que comenzaron a celebrarse cada dos años, se adquieren obras de artistas autóctonos como Darío de Regoyos, Pablo Uranga, Juan de Echevarría, Francisco Iturrino, Paco Durrio, Aranoa, Maeztu, Arteta –nombrado director del citado Museo de Arte Moderno de 1924- y otros¹⁶.

El Museo de San Telmo que se formó gracias a donaciones y préstamos del Patrimonio Nacional – manifiesto beneficio indirecto de San Sebastián como destino turístico de la “Villa y Corte”-, en este primer tercio del siglo XX, comienza a incorporar a sus fondos a artistas vascos contemporáneos a través de compras a familiares y coleccionistas privados, destacando sobre todo la adquisición de lotes de un mismo artista. En esta línea se compran cuatro pinturas de Benito Martínez Sierra en 1904, que se completan con otra en 1916; cuatro de Genaro Echevarría; tres de Bienabe Artúa; y diez de Darío Regoyos en 1930, que supone la adquisición más importante del periodo. La situación política y social –con el exilio real- dificultó sensiblemente el crecimiento del museo. A pesar de todo el turismo nunca decayó totalmente y se celebraron exposiciones

¹⁶ (ZUGAZA MIRANDA, 1999)

para reforzar la sección de artes plásticas del museo, al mismo tiempo que los fondos se incrementan a través de la política de incautaciones de objetos de arte. En total, San Telmo adquiere en estos años 62 piezas que junto con las 19 de la Diputación constituyen el grueso de compras en el territorio guipuzcoano¹⁷.

De 1937 a 1959, es decir, el periodo final de la Guerra Civil y el llamado decenio bisagra, condiciona de forma decisiva el coleccionismo y su contexto económico. Dado el carácter de provincias traidoras con el que el franquismo castigó a Guipúzcoa y Vizcaya, éstas pierden la foralidad y por lo tanto el análisis en estas dos provincias es igual que en el resto de España en cuanto a la disposición de recursos por el Ayuntamiento y la Diputación. Mientras que el mantenimiento de la foralidad alavesa, le permitió una mayor capacidad de gasto que tiene una máxima importancia, incluso en la Autarquía, y que desde los años 50 y el tardofranquismo, coincide con la etapa del desarrollismo económico alavés.

En 1962 al de Álava, se declara mediante decreto Monumento Histórico Nacional, tanto las colecciones como el edificio. Ese mismo año se firma un convenio con la Fundación de D. Vidal y D. Fernando de América por la que los fondos de la colección América, consistente en más de doscientas piezas, se exhibirán en las nuevas salas de la ampliación del Museo.

Como ya dijimos, la colección que actualmente alberga el Museo tampoco ha estado exenta de vicisitudes. En la década de los setenta las obras de temática costumbrista estuvieron en el Palacio de Ajuria Enea, construido en 1920. Sin embargo al ser elegida Vitoria como capital de la comunidad autónoma, el palacio de Ajuria Enea se convierte en sede del Gobierno y Residencia Oficial del Lehendakari, por lo que tanto las obras expuestas en su interior como las esculturas del jardín pasan a formar parte de la colección del Palacio Augusti. Las obras pictóricas han quedado en este edificio definitivamente instaladas, pero las esculturas que estuvieron hasta 2002 en los jardines del Museo, han pasado a formar parte de los fondos de la nueva infraestructura del Museo ARTIUM. Así pues la colección del Museo de Bellas Artes a partir de este momento deja de ser una colección ecléctica para centrarse en el arte español del siglo XIX y el arte vasco. Este criterio existe desde los comienzos del museo, como lo demuestran las compras que se hacen en estos años de obras de Vicente López Portaña,

¹⁷ (BARANDIARÁN & SETIÉN, 1993); (FORNELLS, 2002)

Eduardo Rosales o Lucas Villamil, junto con piezas de artistas locales como I. Díaz de Olano (il. 2), Jesús Apellániz, Basiano Martínez o Juan de Aranoa¹⁸.

En la capital vizcaína, las compras en este periodo suman 162, en las que se incluyen artistas vascos contemporáneos como Arteta, Arrue, Regoyos, Aranoa, Larroque, Echevarría, Baroja, Losada, etc.. Pero sobre todo en esta época es cuando se realiza una de las compras más importantes del museo, tanto por su calidad como por su revalorización como es la “*Sagrada Familia*” de Gossaert, al convento de las Carmelitas de Cuerva (Toledo) y al mismo tiempo también se adquiere un grupo de piezas de Blasco de Grañén, así como anónimos aragoneses del siglo XV.¹⁹

El museo de San Telmo vuelve a tomar interés por la compra e incremento de sus colecciones a partir de los años 50, bajo la dirección de Manso de Zúñiga, periodo en el que las colecciones se completan con importantes donaciones, algunas procedentes de los Certámenes de Navidad, que duran hasta 1965 y que aportan obras de Menchu Gal, Gonzalo Chillida, Ascensio Martiarena, Montes Iturioz, M^a Paz Jiménez, Ruiz Balerdi o Maite Rocandio²⁰.

Desde 1960 a 1978, el periodo del desarrollismo franquista y su final, tuvo sus luces y sus sombras en lo referente a la consolidación legal y conceptual de los museos, pero no es menos cierto que en el caso del País Vasco, las instituciones locales (Ayuntamientos y Diputaciones) hicieron un esfuerzo encomiable que en la actualidad se ha podido rentabilizar cultural y socialmente. Los Museos de Bellas Artes estaban sometidos a las Comisiones de monumentos provinciales. En el caso de los Museos del País Vasco, solamente el museo alavés –orgánicamente público al depender administrativamente directamente de la Diputación-, estuvo adscrito al régimen de Museos Provinciales dependientes de la Dirección General de Bellas Artes desde 1963 hasta el periodo autonómico, mientras que los de Bilbao y San Sebastián no lo hicieron al estar regidos por sus patronatos fundacionales, de los que formaban parte Diputación y Ayuntamiento (Bilbao) o solo el Ayuntamiento en el caso de San Telmo, que siempre fue un museo municipal.

Después de la muerte del Dictador, en 1975, y durante lo que ha venido en llamarse la Transición, se producen cambios políticos y culturales de gran envergadura. El primer Gobierno democrático liderado por la desaparecida UCD, creó el primer Ministerio

¹⁸ (BEGOÑA, et al., 1982); (GONZÁLEZ DE ASPURU & SANCRISTÓVAL, 2001, pp. 19-32)

¹⁹ (CASTAÑER, 1995)

²⁰ (BARANDIARÁN, Arantza; SETIÉN, Mayi, 1988)

de Cultura; a continuación, la Constitución Española de 1978, concedió una atención preferente a la cultura, y un proceso de descentralización política, en cuyo contexto, la cultura va a ser una de las transferencias prioritarias para los intereses de las Comunidades Autónomas. Hasta la aprobación del Estatuto de Autonomía Vasco en 1979, las instituciones museísticas siguen consolidando su política con el apoyo de las instituciones locales y provinciales, así como los coleccionistas que juegan un papel muy importante.

Es en estos años cuando comienza a gestarse la colección alavesa de arte contemporáneo, adquirida en su mayor parte con fondos de la Diputación Foral y que a partir de 2002 se encuentran en la nueva infraestructura museística del Museo ARTIUM. De las 363 obras compradas, 260 se encuentran actualmente en el museo anteriormente citado y 103 en el Bellas Artes. Las compras se hacen a través del Consejo de Cultura de la Diputación Foral, gracias al empeño y gestiones de Cayetano Ezquerro y Perico Sancristóbal, verdaderos hacedores de la colección en sus comienzos, que visitan galerías de prestigio o compran directamente a los artistas. Así se adquieren obras de Picasso, Miró, Clavé, Tápies, Cuixart, Viola, Saura, Millares, Canogar, Feito, Martín Chirino, Lucio Muñoz, Hernández Mompó, Palazuelo, Oteiza, Chillida y otros artistas vascos como Remigio Mendiburu, Ibarrola, Sistiaga, Ruiz Balardi y otros que constituyen en la actualidad los referentes del Museo²¹.

En el caso del coleccionismo vizcaíno, aunque aumentan las adquisiciones con respecto a la época anterior, concretamente son 178 las obras adquiridas, se produce un cierto estancamiento y el criterio de compra está más encaminado a la adquisición de obra contemporánea y a cubrir algunas con respecto al arte antiguo. El caso guipuzcoano es todavía peor, y el retroceso más evidente, con la adquisición tan solo de 23 obras.

A partir de 1979 y hasta el año 2000, con la consolidación de la democracia y la instauración nuevamente de la autonomía, se vuelve a recuperar la capacidad foral de Vizcaya y Guipúzcoa y la diferencias en las inversiones en arte y cultura ya no dependerán de factores económicos diferenciales intravascos, sino de las diferentes opciones políticas que gobiernan las instituciones vascas. Especialmente a partir de 1983 con la aprobación de la Ley de Territorios Históricos²² se materializa una descentralización interna en muchas áreas, entre ellas la cultural, cuyas consecuencias se notarán, sobre todo, en el capítulo de compras de los museos. A esto hay que añadir

²¹ (CASTAÑER, 1998) y (CASTAÑER, 1999)

²² Ley 27/1983, de Territorios Históricos, de 25 de noviembre (BOPV 25-11-1983)

las aportaciones de las Diputaciones Forales, sobre todo en Vizcaya y Guipúzcoa una vez recuperada la foralidad y el Concierto económico. Es también en este periodo cuando aparecen nuevas formas de adquisición a través de las daciones o pago de impuestos.

En concreto entre el museo bilbaíno y la Diputación Foral adquieren un total de 770 obras, de las que 549 son adquiridas por la institución foral y el resto por el museo, siendo el territorio que más piezas compra. El Museo de Bellas Artes de Bilbao compra el “*Retrato de Felipe II*” realizado por Antonio Moro que supone una aportación importante a sus fondos antiguos, procedentes sobre todo del legado Jado y también consolida sus fondos de arte contemporáneo con la adquisición de “*La lingua de Mozart*” (il. 5) del artista italiano Mimmo Paladino, perteneciente a la transvanguardia italiana. La diputación vizcaína adquiere “*Femme dite les trois plis*” de Julio González y a través de la dación o pago de impuestos del Banco Bilbao Vizcaya, dos pinturas de Juan de Arellano y Luis Paret y Alcázar respectivamente²³.

El caso guipuzcoano también observa un aumento del número de compras por parte de las instituciones. En concreto, es nuevamente la Diputación la que más adquisiciones realiza, 186, que incluyen un número importante de obras que entran en los fondos institucionales a través del pago de impuestos. Por su parte, el Museo San Telmo adquiere solamente 41 piezas²⁴.

En Álava se consolida la colección de arte contemporáneo y comienza a gestarse la necesidad de una nueva infraestructura museística para albergar dichos fondos, culminando en la inauguración del Museo ARTIUM en 2002. El número de adquisiciones asciende a 518, de las que 399 se encuentran en los fondos de ARTIUM y 119 en el Museo de Bellas Artes²⁵.

Tal y como hemos señalado, la financiación de los Museos Vascos está supeditada a los avatares históricos dentro de la foralidad en los tres territorios. En lo que sigue, hemos optado por el análisis del gasto real en adquisiciones de obra artística, centrada en pintura y escultura, en función del coste de adquisición que consta en las fichas museísticas, y relacionándolo con la capacidad de gasto de las respectivas instituciones, deducido de los presupuestos anuales de las tres Diputaciones. Hay que considerarlo como un indicador y no como la totalidad de gasto en museos. Para ello, deberíamos haber

²³ (ZUGAZA, Miguel (Dir), 1999)

²⁴ (BARAINDARÁN, 1993)

²⁵ (BONET, 1992); (ILLANA, 2000); (GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (Dir), 2004)

incluido también, la inversión en compra y/o remodelación de los edificios que han contenido los museos –muchas veces en espacios compartidos-, y los gastos corrientes de mantenimiento de los mismos. Todo ello superaba con mucho el objetivo de este trabajo, mucho más modesto, aunque creemos que las compras de arte –como inversiones inequívocamente culturales- son un magnífico indicador para el objetivo perseguido.

Recordemos lo indicado al principio de este trabajo y reflejado en las tablas 1 al 3 del Apéndice. Los cuatro museos vascos tenían a principios del siglo XXI, 4.862 obras (sin contar las artes decorativas y gráficas), de las que compraron 1.737 en el siglo XX. Por tamaño de sus colecciones, con 1.993 obras el museo bilbaíno es el mayor, siendo las más de un millar de donaciones su primera fuente de incorporaciones de obra, aunque sus casi 700 obras compradas en la pasada centuria (36%) no son una cifra desdeñable. Los museos alaveses conjuntamente, dado que el Artium es muy reciente aunque el grueso de su colección se formara antes, figuran en segunda posición con 1.593 obras, siendo la compra directa, casi 900, la forma mayoritaria de ingreso (56%). En conjunto es ligeramente más pequeño el municipal guipuzcoano con 1.356 obras y además es, con mucho, el que menos compra, pues las adquisiciones directas en el siglo XX son 152, poco más del 11% de la colección. Hemos incluido para que la base estadística de las obras compradas sea mayor, otras 800 obras adquiridas directamente por las Diputaciones y que en su mayor parte se exhiben o están depositadas en los museos, por lo que nuestro análisis como muestra la tabla 1 se va a referir a 2.537 obras compradas.

Del desglose por provincias y periodos de estas compras institucionales, se pueden avanzar algunas conclusiones generales. Debido a su exclusiva dependencia de la Diputación Foral y al proceso de su conformación histórica ya comentado, sumados los actuales dos museos alaveses, contabilizan 897 obras adquiridas (35,4%), muy por encima de las adquisiciones de los otros dos museos vascos, aunque si a las 688 adquisiciones directas del Patronato del Museo de BBAA de Bilbao (27%) se le añaden las otras 557 compradas por la Diputación de Vizcaya tras la recuperación democrática de su capacidad hacendística foral, es en este territorio, el más poblado y el de mayor potencial económico, donde se sitúa el 49% de las adquisiciones totales. Guipúzcoa, en contraste, aunque añadamos a las compras de su museo municipal (6%) las de la Diputación, también muy concentradas tras 1979, y aunque en población y potencial económico sea la segunda vasca, sus menos de 400 obras adquiridas (15,5%), representan menos de la mitad de las compradas en Álava. Es de destacar, igualmente,

que para el conjunto, las adquisiciones posteriores a 1978, suponen el 60% de todo el siglo XX.

El importe total de estas compras en el siglo XX, en pesetas corrientes de cada año, asciende a casi 3.600 millones, del que Vizcaya absorbe el 72%, Álava el 21% y Guipúzcoa el 8%. Si para homogeneizar cronológicamente los cálculos, convertimos las pesetas corrientes en pesetas constantes de 1995 (8.256 millones), tal como se desglosa en la Tabla 4 y en el Gráfico 1, aunque sobre el total los porcentajes son similares, se producen matizaciones importantes en algunos de los periodos analizados. Además, si relativizamos el importe de las adquisiciones al tener en cuenta el muy desigual peso demográfico provincial, tal como hace el gráfico 1 y como alguna de las series de los Gráficos anuales 2 y 3, Álava supera ligeramente a Vizcaya, y ambas multiplican por diez el gasto por habitante guipuzcoano. El gráfico muestra este gasto en relación a los habitantes, dibujando lo que se podría llamar el *esfuerzo inversor público relativo en obras de Arte*. A diferencia de la tabla comentada del número de obras, teniendo en cuenta ahora el dinero invertido por habitante, destaca en el total secular la más pequeña, Álava, con su esfuerzo mayor en el desarrollismo y principio de la Transición, seguida de cerca por la más grande, Vizcaya, especialmente por su volumen de compras por habitante durante el franquismo más duro, el de la llamada época de la Autarquía y en el denominado Decenio Bisagra.

El mantenimiento durante todo el siglo XX del Concierto Económico en Álava, y la concentración en su segunda mitad- coincidencia con el despegue industrial de Vitoria- de la formación de su colección, parece decisivo. Por el contrario en el periodo 1900-1936, con Conciertos equivalentes en las tres provincias, Guipúzcoa destaca en su capacidad de gasto por habitante con un 60% más que Vizcaya y un 29% más que Álava. El papel turístico donostiarra se hace con ello, de nuevo, evidente. En compras de Arte, sin embargo, el esfuerzo de Vizcaya y su Museo de BBAA es casi 6 veces el del San Telmo donostiarra. Como ya se ha indicado Álava no tenía aún su Museo de BBAA en ese periodo.

En los dos periodos posteriores (desarrollismo franquista e inicios transición) entre 1937 y 1978, sólo la “fiel” Álava mantiene su Concierto, mientras las dos provincias “traidoras” los pierden. Por esta razón, la capacidad de gasto alavés es en el primer franquismo, nada menos que un 50% mayor que el guipuzcoano y 2,6 veces el vizcaíno. Sin embargo, aunque la formación inicial del BBAA de Vitoria supone ya un gasto por habitante en compras de arte de 1.180 pesetas, el esfuerzo vizcaíno en plena

autarquía es, en pesetas constantes de 1995, cuatro veces mayor. En el desarrollismo y último franquismo, por el contrario, coincidiendo con la intensa industrialización alavesa, la capacidad de gasto total alavés multiplica por 7 y 6 la de guipuzcoanos y vizcaínos y, paralelamente, la intensa formación de su colección significa que, en compras de arte por habitante, sus 4.736 ptas. multiplican por 14 la de vizcaínos y por 800 la de guipuzcoanos.

Para finalizar vamos a detenernos en el posible significado de estas peculiaridades alavesas y vizcaínas.

Como acabamos de indicar, en Álava el 76% del gasto en compras de obras se produce entre 1960 y 1978, aunque el número de obras ‘sólo’ represente el 40% de la colección. El precio pagado por las obras adquiridas en esos años del ‘desarrollismo franquista’ y la Transición, refleja también claramente desde el punto de vista económico-financiero lo que ya habíamos analizado al describir las características artísticas de la colección alavesa. Podríamos decir que el éxito de los gestores culturales fue posible porque dispusieron de recursos económicos muy considerables. De la misma forma la historia económica reciente aduce la importancia de los recursos totales de la Hacienda Provincial como una de las principales causas de la conversión desde la rural y atrasada Álava, o de la ‘desencantada’ Vitoria, en la fuertemente industrializada provincia o ciudad modelo de tamaño medio de la actualidad²⁶. La ventaja de disponer ininterrumpidamente durante el franquismo de los beneficios del Concierto Económico aparece con una claridad meridiana, tanto en la industrialización –y el fuerte crecimiento económico– como en la formación del importante patrimonio museístico alavés. En este sentido, el caso de los museos vitorianos y el crecimiento de la inversión en arte en una provincia en fuerte desarrollo económico, que partía con una muy mayor grado de atraso que sus hermanas vascas, parece confirmar, con el matiz del Concierto, el incremento del gasto público cultural-museístico estadísticamente probado en otros países europeos²⁷

Vizcaya, como Guipúzcoa, entre las provincias españolas más industrializadas en el primer tercio del siglo XX, concentra el 91% del gasto en compras de arte en 1900-36, pero también, y esto es lo más destacable el 93% en el primer franquismo. De nuevo la correlación entre P.I.B. y gasto cultural. Sus más de 2.100 millones de pesetas de 1995,

²⁶ Entre los trabajos más recientes que inciden en este contraste y la especial importancia de la capacidad hacendística derivada del Concierto, se pueden destacar, (UGARTE TELLERÍA, 1996); (HERNÁNDEZ MARCO, 2002) y (HERNÁNDEZ MARCO, 2008); y el ya citado (GARCÍA ZUÑIGA, 2009).

²⁷ (GEZTNER, 2002)

en plena autarquía y habiendo perdido su foralidad fiscal, sólo se superarán con los algo más de 3.000 millones del periodo democrático, ya de nuevo con Concierto Económico. Sin lugar a dudas, el impresionante gasto para la época, en 1940, de casi 13 millones de pesetas (equivalentes a casi 1.800 millones de 1995) lo explica casi en su totalidad. Entre esas compras, la ya nombrada “*Sagrada Familia*” de Gossaert, merece una mención especial. Fue adquirida al convento de las Carmelitas de Cuerva (Toledo) por 9 millones de pesetas, cuya equivalencia en 1995, supone la impresionante cantidad de 1.250 millones de pesetas, el 21% del total gastado en compras de arte por Vizcaya en todo el siglo XX. Fuera de esta significativa excepción, la conversión de su capacidad de gasto a la equivalente a la del resto de provincias españolas, significa que Vizcaya sólo represente el 23% del gasto total vasco entre 1960 y 1978 y Guipúzcoa un insignificante 0,3%. Por tanto, y al continuar ambas provincias entre las más desarrolladas de España, también en este periodo, es necesario concluir que la pérdida en ambas de las ventajas fiscales del Concierto Económico, es un factor exógeno que explica palmariamente las causas de esa anomalía económica.

La reigualación de las tres provincias vascas en la capacidad de gasto por los beneficios del Concierto, tras 1979, supone la normalización de aquella anomalía con el esplendor unánime del gasto disponible (se multiplica por 4 en Álava y por más de 20 en las otras dos provincias). En compras de Arte/habitante, sólo Guipúzcoa multiplica por 8 sus compras del franquismo, reduciéndose el diferencial que en este aspecto tenía respecto a los otros dos territorios, aunque seguirá siendo sólo un 25% del gasto en compra por habitante de los otros dos. Vizcaínos y alaveses, por las respectivas razones mencionadas anteriormente, reducen en 1,6 y 2,5 veces respectivamente sus compras por habitante respecto a los dos periodos anteriores, aunque compren muchas más obras en número, y en el caso vizcaíno el montante total, 3.172 millones de pesetas, sea casi un 50% mayor que el del primer franquismo y suponga más de la mitad del gasto total en el siglo XX.

Referencia Bibliográficas

- ALONSO OLEA, E., 1995. *El concierto económico (1878-1937): orígenes y formación de un derecho histórico*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D., 1998. El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Volumen 11, pp. 367-396.
- BADÍA LACALLE, Jacinto (Comp.), 1975. *El concierto económico con Álava y su legislación complementaria*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- BARAINDARÁN, A., 1993. *Museo de San Telmo. Adquisiciones 1982-1992*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.
- BARANDIARÁN, Arantza; SETIÉN, Mayi, 1988. *Los Certámenes de Navidad. San Sebastián 1950-1965*. San Sebastián: Museo San Telmo.
- BARANDIARÁN, A. & SETIÉN, M., 1993. *Pintura Vasca s. XIX-XX*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.
- BEAUMOL, W. J. & BOWEN, W. G., 1966. *Performing Arts: the Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- BEGOÑA, A. d., BERIAIN, M. J. & MARTÍNEZ DE SALINAS, F., 1982. *Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- BONET, J. M., 1992. Hitos de una Colección Pictórica ejemplar. En: *Colección Pública. Museo de Bellas Artes de Álava. Selección de ingresos de Arte Contemporáneo (1985-1990)*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, pp. 14-21.
- CASTAÑER, X., 1995. *Pinturas y Pintores Flamencos, Holandeses y Alemanes en el museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación B.B.K..
- CASTAÑER, X., 1998. El coleccionismo público vasco y sus diferentes identidades. En: *XII Congreso del CEHA. Actas del Congreso*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 433-444.
- CASTAÑER, X., 1999. El coleccionismo público en la Comunidad Autónoma Vasca (1980-1996): los Museos Provinciales de Bellas Artes. *Goya*, Issue 268, pp. 45-54.
- CASTELLS, L., 1987. *Modernización y dinámica política de la sociedad guipuzcoana de la Restauración, 1876-1915*. Madrid: Siglo XXI y Universidad del País Vasco.
- FELDSTEIN, Martin (ed), 1991. *The Economics of Arts Museum*. Cicago y London: University of Chicago Press.
- FORNELLS, M., 2002. Historia del Museo Municipal. En: A. BARANDIARÁN & M. SETIÉN, edits. *San Telmo. Crónica de un Centenario*. San Sebastián: Asociación de Amigos del Museo, pp. 2-10.
- GARCÍA ZÚÑIGA, M., 2009. El desarrollismo antes del desarrollismo: la industrialización de Álava. *Revista de Historia Industrial*, Issue 41, pp. 91-124.
- GASLER, R. S. & GRACE, R., 1980. The Economic Functions of Nonprofits Enterprise: The Case of Art Museum. *Journal of Cultural Economics*, 4(1), pp. 19-32.
- GEZTNER, M., 2002. Determinant of Public Cultural Expenditures: an Explanatory Time Series Analysis for Austria. *Journal of Cultural Economics*, Issue 26, pp. 287-306.

- GONZÁLEZ DE ASPURU, S. & SANCRISTÓVAL, P., 2001. El Museo de Bellas Artes de Álava y su colección de Arte Vasco. En: S. GONZÁLEZ DE ASPURU & A. DABOUZA, eds. *Arte vasco hasta los 50 en el Museo de Bellas Artes de Álava*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral. Servicio de Publicaciones, pp. 19-32.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier (Dir), 2004. *ARTIUM. La Colección*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava y ARTIUM.
- HASKELL, F., 1959. The Market for Italian Art in the 17th Century. *Past and Present*, Issue 15, pp. 48-92.
- HERNÁNDEZ MARCO, J. L., 2002. Desarrollo urbano y autobuses de transporte público: Transportes Urbanos de Vitoria, S.A.. *Revista de Historia TST. Transportes, Servicios y Telecomunicaciones*, Issue 3-4, pp. 37-71.
- HERNÁNDEZ MARCO, J. L., 2008. Il trasporto pubblico urbano in una città della provincia spagnola in forte i ritardat crescita: Vitoria (1864-1967). *Ricerche Storiche. Revista Quadrimestrale*, XXVII(2), pp. 331-356.
- ILLANA, F., 2000. *Pasión, memoria política. Miradas de extrañamiento*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava.
- LUNA, J. J., 1989. El Museo de Bellas Artes de Bilbao. Historia y actualidad. En: *Catálogo. Tesoros del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Pintura: 1400-1939*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya y Ayuntamiento de Bilbao, pp. 17-20.
- NICOLAU, A. & ZULAIKA, R., 2005. *Donostia: el Patrimonio es futuro. Refundación del Museo San Telomo y Anteproyecto para el sector del patrimonio cultural de Donostia-San Sebastián*. [En línea]
Available at: <http://www.donostiakultura.com/>
[Último acceso: 12 5 2010].
- NORTH, Michael (ed), 1996. *Economic History and the Arts. C-6 Proceeding. Eleven International Economic History Congress, Milano, 1994*. Kóln: Böhlau.
- NÚÑEZ, Clara Eugenia, 1998. *Markets for art, 1400-1800, B3 Prceedings, Twelfth International Economic History Congress, Madrid, August 1998*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ORTIZ DE URBINA, C., 199. El Mirador. Estampas urbanas de la Vitoria decimonónica. El Palacio de la Diputación Foral. *Gaceta Municipal de Vitoria-Gasteiz*, Issue 132, p. 20.
- PRADOS DE LA ESCOSURA, L., 2003. *El progreso económico de España (1850-2000)*. Madrid: Fundación BBVA.
- RIVERA BLANCO, A., 1992. *La ciudad levítica. Continuidad y cambio en una ciudad del interior (Vitoria, 1876-1936)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- SÁENZ DE UGARTE, J. L., 1981. "Músicos y pintores vitrianos". En: J. M. (. IBARRONDO & R. S. B. D. A. D. PAÍS, eds. *Vitoria 800 años de historia*. Vitoria: Ayuntamiento de Vitoria y Caja Provincial de Ahorros de Álava, p. fascículo 9.
- TOWSE, Ruth (ed), 2003. *A Handbook of Cultural Economics*. Cheltenham y Northampton: Edard Elgar.
- TOWSE, R. (. , 1997. *Cultural Economics: The Arts, the Heritage and the Media Industries*. Cheltenham y Lime: Edwar Elgar.
- UGARTE TELLERÍA, J., 1996. Años de silecio, tiempo de cambio (1936-1976). En: *Álava, nuestra historia*. Vitoria: El Correo Español, pp. 318-350.
- VICARIO Y PEÑA, Nicolás; ALONSO OLEA, Eduardo (eds), 1997. *Los conciertos económicos de las provincias vascongadas*. Bilbao: Diputación de Bizkaia.
- ZUGAZA MIRANDA, M., 1999. Pasado y presente del Museo de Bellas Artes de Bilbao. In: M. (. ZUGAZA, ed. *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Maestros Antiguos y Modernos*. Bilbao: Fundación B.B.K., pp. 15-32.

Castañer y Hernández: *La financiación de las infraestructuras museísticas vascas*

ZUGAZA, Miguel (Dir), 1999. *Maestros Antiguos y Modernos. Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: Fundación BBK.

Apéndice: Tablas y Gráficos

Tabla 1: Formas de ingreso de las obras de los Museos Vascos desde sus respectivas creaciones hasta el año 2000. Resumen

MUSEO	Compra	Donación	Exposición	Préstamo	Impuestos	No Consta	Total
Museo de BB.AA. de Alava	293	188	9	67	1	41	599
ARTIUM	750	71	61	114	2	11	1009
Museo de BB.AA. de Bilbao	708	1062	2	72	11	58	1913
Museo de San Telmo	194	629	33	216	1	142	1215
TOTAL	1945	1950	105	469	15	252	4736

Fuente: Inventarios de los respectivos Museos. Elaboración Propia

Tabla 2: Cronología de las formas de ingreso de las obras de los Museos Vascos

	F.Ingreso	1884-1922	1923-1930	1931-1937	1938-1959	1960-1975	1976-1980	1981-1996	1997-2002	No Consta	Total
Museo de BB.AA. de Álava	Compra	0	0	0	16	76	28	74	86	13	293
	Donación	0	0	0	8	55	13	79	21	12	188
	Exposición	0	0	0	1	4	2	1	0	1	9
	Préstamo	0	0	0	4	35	2	11	4	11	67
	Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
	No Consta	0	0	0	1	2	4	16	2	16	41
	Total	0	0	0	30	172	49	181	114	53	599
ARTIUM	Compra	0	0	0	0	64	189	261	233	3	750
	Donación	0	0	0	0	13	12	33	13	0	71
	Exposición	0	0	0	0	3	11	34	12	1	61
	Préstamo	0	0	0	0	0	9	35	70	0	114

Castañer y Hernández: *La financiación de las infraestructuras museísticas vascas*

			Impuestos	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
			No Consta	0	0	0	0	0	3	4	3	1	11
			Total	0	0	0	0	80	224	368	332	5	1009
Museo de BBAA de Bilbao			Compra	45	64	33	143	159	26	199	28	11	708
			Donación	121	362	65	262	75	26	86	44	21	1062
			Exposición	0	0	0	0	1	0	1	0	0	2
			Préstamo	4	1	0	3	22	1	17	16	7	71
			Impuestos	1	3	0	0	0	0	0	0	7	11
			No Consta	2	5	0	4	1	0	5	0	41	58
			Total	173	435	98	412	258	53	308	88	87	1912
Museo de San Telmo			Compra	40	20	5	29	10	5	40	4	41	194
			Donación	155	11	69	49	65	11	152	35	82	629
			Exposición	6	0	0	10	3	2	10	1	1	33
			Préstamo	56	9	10	37	16	3	38	1	46	216
			Impuestos	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
			No Consta	10	1	2	16	13	0	9	4	88	143
			Total	267	41	86	141	107	21	249	45	259	1216
Total			Compra	85	84	38	188	309	248	574	351	68	1945
			Donación	276	373	134	319	208	62	350	113	115	1950
			Exposición	6	0	0	11	11	15	46	13	3	105
			Préstamo	60	10	10	44	73	15	101	91	64	468
			Impuestos	1	3	0	0	0	0	1	2	8	15
			No Consta	12	6	2	21	16	7	34	9	146	253
			Total	440	476	184	583	617	347	1106	579	404	4736

Fuente: Inventarios de los respectivos Museos. Elaboración Propia

Tabla 3: Ingresos por compra en los Museos Vascos y compras de las Diputaciones Forales.

	1900-1936	1937-1959	1960-1978	1979-2000	Total s.XX
Alava					
<i>Artium</i>	0	0	260	399	659
<i>Bellas Artes</i>	0	17	103	118	238
<i>Diputación</i>	0	0	0	1	1
TOTAL	0	17	363	518	898
Guipúzcoa					
<i>San Telmo</i>	62	34	15	41	152
<i>Diputación</i>	19	29	8	186	242
TOTAL	81	63	23	227	394
Vizcaya					
<i>Bellas Artes</i>	129	160	178	221	688
<i>Diputación</i>	6	2	0	549	557
TOTAL	135	162	178	770	1.245
Total País Vasco	216	242	564	1.515	2.537

Fuente: Inventario de las respectivas instituciones. Elaboración propia

Tabla 4: Compras de arte y gasto disponible en las Diputaciones vascas

Haciendas Provinciales		1900-1936	1937-1959	1960-1978	1979-2000	Total s.XX	
<i>corrient.</i>	<i>Dip. Alava</i>	Gasto Total Disponible (millones)	63	401	15.119	496.809	512.392
		Gasto en compra obras (miles)	0	3.338	191.464	565.746	760.548
		G.T.Disponible/habitante (miles)	1	3	67	1.807	1.878
		G.Compra obras/habitante	0	27	813	2.047	2.887
<i>1995 constant.</i>	<i>Dip. Alava</i>	Gasto Total Disponible (millones)	18.055	18.107	105.267	599.765	741.194
		Gasto en compra obras (miles)	0	142.375	1.087.291	648.034	1.877.699
		G.T.Disponible/habitante (miles)	179	151	498	2.198	3.026
		G.Compra obras/habitante	0	1.180	4.736	2.334	8.250
<i>corrient.</i>	<i>Dip. Guip.</i>	Gasto Total Disponible (millones)	232	796	3.309	735.675	740.013
		Gasto en compra obras (miles)	120	296	563	238.656	239.634
		G.T.Disponible/habitante (miles)	1	2	6	1.089	1.097
		G.Compra obras/habitante	0	1	1	353	355
<i>1995 constant.</i>	<i>Dip. Guip.</i>	Gasto Total Disponible (millones)	62.279	38.731	36.184	925.790	1.062.984
		Gasto en compra obras (miles)	37.206	19.030	3.837	324.712	384.784
		G.T.Disponible/habitante (miles)	231	107	64	1.366	1.767
		G.Compra obras/habitante	149	53	6	478	686
<i>corrient.</i>	<i>Dip. Vizc.</i>	Gasto Total Disponible (millones)	213	864	10.248	1.419.186	1.430.511
		Gasto en compra obras (miles)	1.604	23.121	34.795	2.529.770	2.589.290
		G.T.Disponible/habitante (miles)	1	1	10	1.250	1.262

1995 constant. Pesetas Dip. Viz.	G.Compra obras/habitante	4	40	34	2.208	2.286
	Gasto Total Disponible (millones)	58.901	34.801	87.536	1.533.649	1.714.888
	Gasto en compra obras (miles)	379.408	2.107.843	334.141	3.172.121	5.993.514
	G.T.Disponible/habitante (miles)	145	58	87	1.347	1.637
	G.Compra obras/habitante	853	4.003	339	2.757	7.951

Definiciones:

A) Pesetas corrientes

1: *Gasto Total Disponible*: Presupuesto Ordinario de Gastos – Cargas de la Provincia (Cupo al Estado+Aportación a la CCAA+ Fondo a Ayuntamientos+Deuda Provincial+Pensiones); Notas: Guipuzcoa :Gastos obligatorios, 1981-82 y 87-91, gastos*%promedio 83-86; ,idem 93-98, gastos*%promedio 99-00. Vizcaya, idem 1987-1993, con promedios 1986 y 1994.

Fuentes: Ver texto, nota 17.

2:*Gasto en Compra obras*: Precio de adquisición según consta en *Inventario/Bienes Patrimoniales*.

3: *G.T. Disponible/habitante*:: 1/ Crecimiento medio anual intercensal de la población de hecho.

Fuente: I.N.E. , *Censo(s) de Población*.

4: *G. Compra obras/habitante*: 2/ Crecimiento medio anual intercensal de la población de hecho.

Fuente: I.N.E. , *Censo(s) de Población*.

B) Pesetas constantes de 1995:

Pesetas corrientes deflactadas. Deflactor utilizado:PRADOS DE LA ESCOSURA, Leandro: *El progreso económico de España (1850-1950)*, Fundación BBVA, 2004.

Fuentes:

Álava: *Presupuesto General Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Álava para el año...*, Vitoria, Imprenta de la Diputación Provincial de Alava, 1881-1933. Archivo Provincial (APA), Sig. D-18.1; *Alava. Presupuesto, 1934-1997*.APA, Signaturas. BH 7401-BH 7412 y BH 7415-7437; 1999-2000, *Presupuestos Generales del Territorio Histórico de Alava*, CD-Rom. **Guipuzcoa**: *Presupuesto Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Guipúzcoa para el año...*", 1899-1965, 1967, 1969-1974, 1976, 1984-1986, San Sebastián, Imprenta de la Provincia. Archivo General de Guipuzcoa, signaturas, JD IT 1921, 1-6; JD IT 372, 8; JD IT 2628, 1; JD IT 2627; JD IT 2628, 2; JD IT 2629-2631; JD IT 372, 9;JD IT 1719,1; JD IT 1208,4; y Biblioteca Koldo Mitxelena, signaturas, FONDO DE RESERVA 20747,20749, 20753, 20754 y 50447; y C-136, C-271;C-272; C-399;C-402; resto disponibles desde 1987, *Norma (s) Foral*, 7,98 y 2/2000. **Vizcaya**: *Presupuesto Ordinario de Gastos e Ingresos de la Provincia de Vizcaya para el año...*, Bilbao, Imprenta, litografía y librería de Juan E. Delmas, 1880-1884.Desde nº 3 (1890), Imprenta Provincial, Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Presupuestos nº1-75 (1880-1980); Desde 1986, *Boletín Oficial de Bizkaia*.

Gráfico 1: Gasto por habitante en compras de obras de arte en el País Vasco

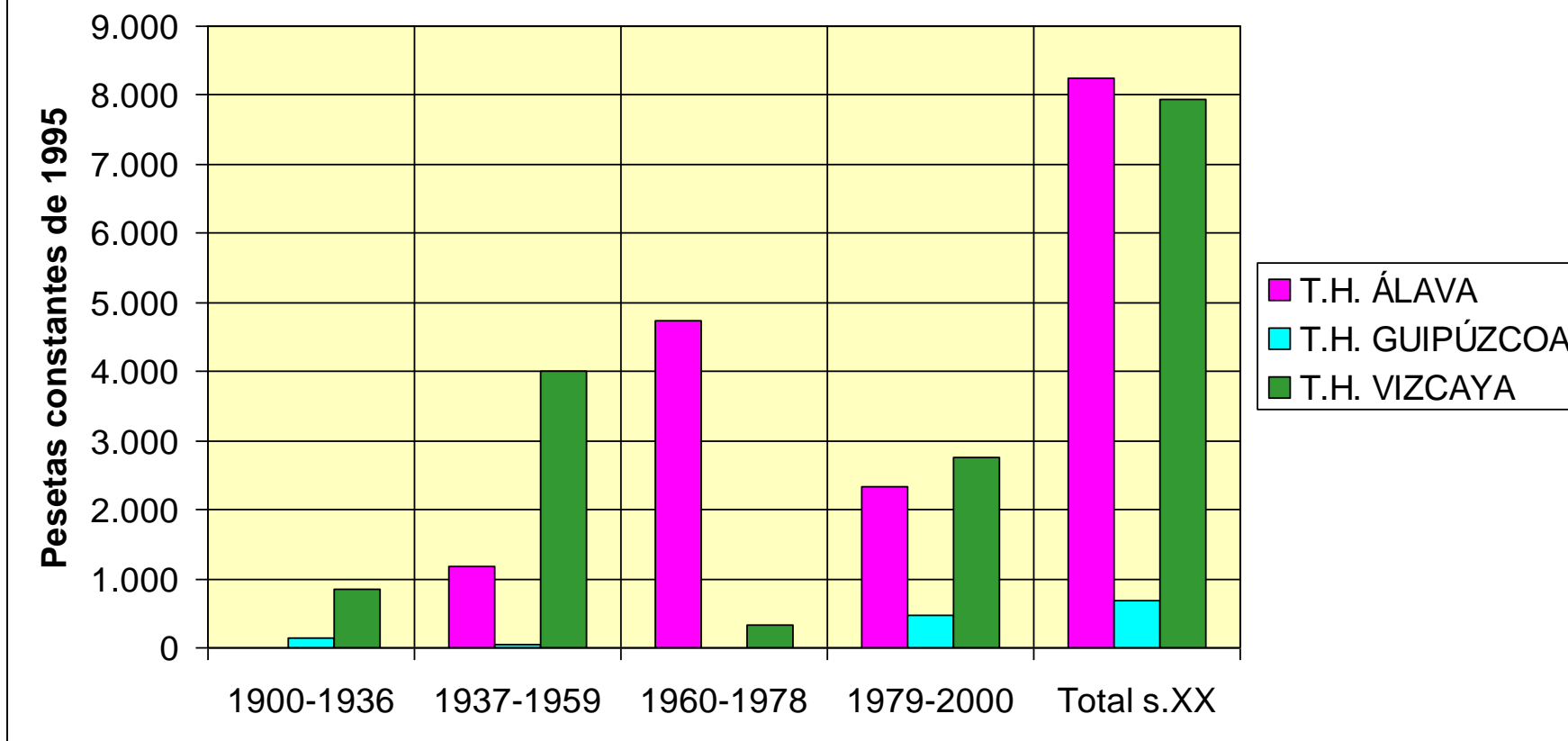


Gráfico 2: Gasto por habitante en compra de obras Arte de las Diputaciones Vascas (Pesetas constantes de 1995)

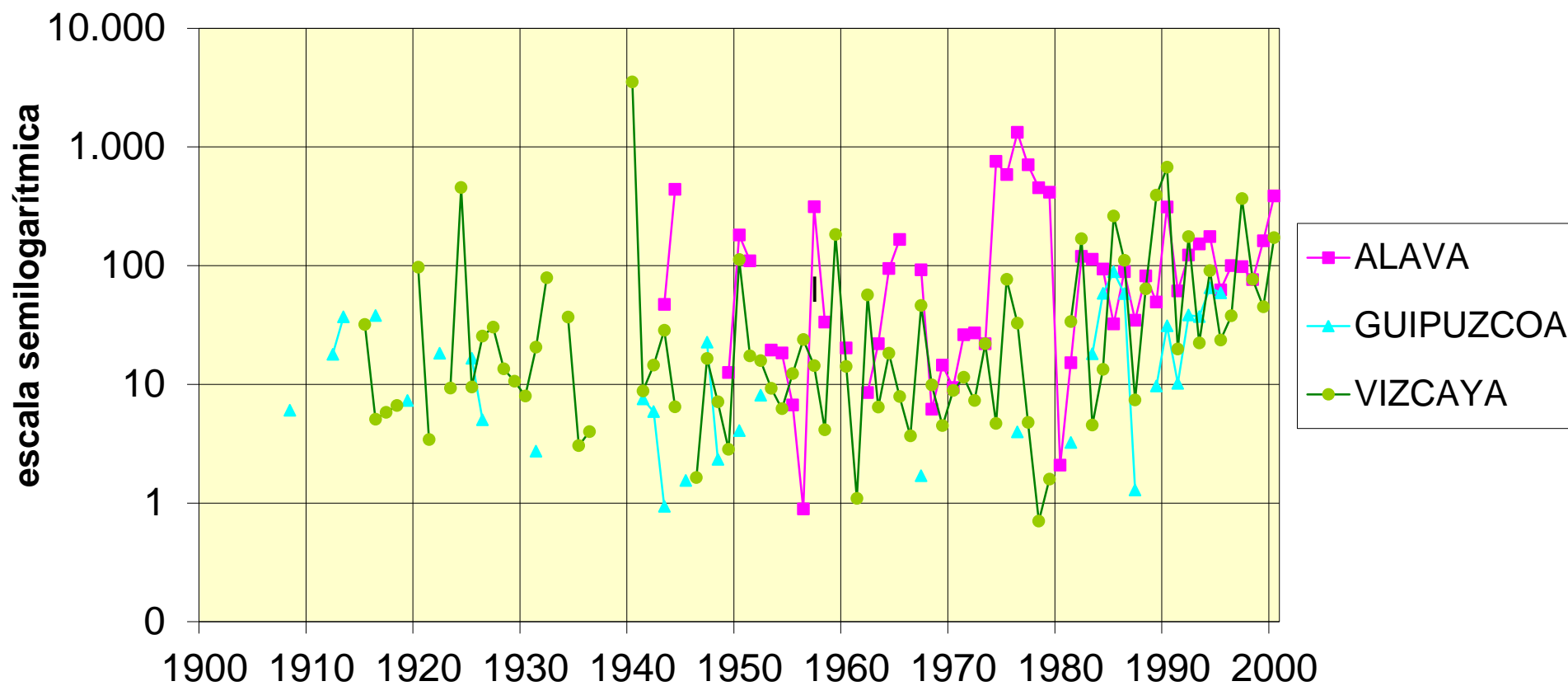


Gráfico 3: Pesetas gastadas en compra de arte por cada millón de pesetas de gasto disponible en las Diputaciones del País Vasco (Ptas constantes de 1995)

