



HAL
open science

Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte

Julien Bastoen

► **To cite this version:**

Julien Bastoen. Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: El Musée du Luxembourg como paradigma. *Museo y Territorio*, 2011, 4 (4), pp.87-94. hal-01475498

HAL Id: hal-01475498

<https://hal.science/hal-01475498>

Submitted on 4 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Julien Bastoen

ECOLE D'ARCHITECTURE DE LA VILLE ET DES TERRITOIRES,
MARNE-LA VALLÉE

Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: *El Musée du Luxembourg* como paradigma

RESUMEN La historia de los museos forma parte de la historia del arte, pero no debe ser concebida exclusivamente como la evolución de unas instituciones y de sus colecciones. Tiene que ser entendida también como el desarrollo de discusiones cambiantes/permanents sobre ellas. Los museólogos críticos están expandiendo la historia del arte al comparar modelos y referencias museísticas evocados por facultativos de museos y comentaristas externos, especialmente en tiempos de crisis. Por ejemplo en el caso del parisino Musée du Luxembourg y de sus equivalentes en Londres y Madrid, a finales del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: Museos de arte contemporáneo / siglo XIX

ABSTRACT The history of museums is undoubtedly part of art history, but it should not be exclusively conceived as the evolution of institutions and their collections. It must be also understood as the development of changing/ permanent discussions about them. Critical museologists are expanding art history by comparing museum models and references evocated by curators and outsiders, especially in times of crisis. For example in the case of the Parisian Musée du Luxembourg and its counterparts in London and Madrid, at the end of the nineteenth century.

Julien Bastoen
(Ecole d'architecture de la ville
et des territoires en
Marne-La Vallée)

KEYWORDS: Museums of contemporary art / 19th-century

dossier

TEORÍA DEL ACTOR-RED, SOCIOLOGÍA DE LA CONTROVERSIA Y MUSEOLOGÍA CRÍTICA¹

En la actualidad, bajo la influencia de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, las nociones de red, comunidad e interactividad nunca han sido más importantes en el debate sobre la proyección social de los museos². Sin embargo, no deberíamos olvidar que su impacto social fue siempre importante, aunque se revele complicado estimarlo con precisión, al considerar períodos anteriores al siglo XX. La teoría del actor-red, fue elaborada en la década de los ochenta por investigadores del Centro de Sociología de la Innovación en la Escuela de Ingenieros de Minas de París, entre los cuales destacan: Bruno Latour y Michel Callon. Dicha teoría ha sido originada por investigaciones llevadas a cabo en los campos de las innovaciones sociotécnicas, la evaluación y el análisis dinámico de las políticas de investigación, así como de estudios sobre cultura, medios de comunicación y usuarios. Supone una lectura interaccionista³, relativista⁴ y reflexiva de los procesos de innovación científica y tecnológica. Esta lectura resulta no sólo de la observación *in situ* de los actores, sino también del análisis y modelización de las controversias que suelen anunciar o acompañar las innovaciones. Uno de los pilares de la teoría del actor-red es el principio de simetría: primero, los actores no-humanos son tan importantes como los actores humanos; y segundo, tan importante es el fracaso como el éxito a la hora de explicar la evolución de un proceso de innovación.

¹ El autor quiere hacer constar su gratitud a Teresa Sauret y Jesús Pedro Lorente por su invitación, y a Sara Valero Oviedo por la revisión del texto.

² Véase el dossier de la revista *Museo y territorio*, 2-3, 12/2010, pp. 8-72.

³ La tradición interaccionista de la sociología ha sido originada por los estudios de Simmel en Europa y por la corriente del interaccionismo simbólico que se desarrolló en el marco de la Escuela de Chicago en los años treinta (Mead, Blumer, Goffman *et al.*). La unidad básica no es el actor sino la situación de interacción; el actor se construye mediante la interacción. De esta corriente se desprendieron las nociones de *carrera* y *trayectoria*.

⁴ MATALON, B., "Sociologie de la science et relativisme", *Revue de synthèse*, IV-3, julio-septiembre 1986, pp. 267-290.

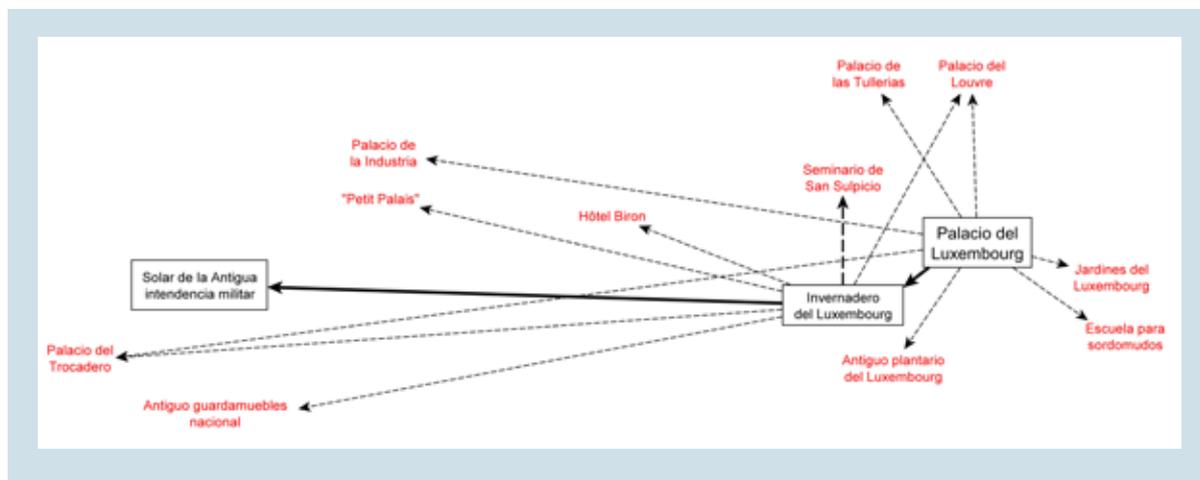
La teoría del actor-red fue la base epistemológica para el desarrollo de un proyecto de colaboración internacional, el *Mapping controversies on science for politics* (Macospol), cuyo objetivo principal es el experimento de herramientas visuales para que sea accesible y entendible lo complejo de las controversias científicas, tecnológicas y socioculturales, mediante la modelización de las interacciones entre los actores humanos y no humanos. En el marco del mismo proyecto, un grupo de investigación situado en Mánchester y dirigido por una pupila de Bruno Latour, Albená Yaneva, ha desarrollado herramientas visuales para mapear la polémica que surgió entorno al proyecto de construcción del Estadio Olímpico de Londres⁵. La misma Albená Yaneva publicó en 2009 una memoria de investigación que abre –estamos convencidos de ello– nuevas oportunidades para la museología crítica. Llevó a cabo un estudio sociológico entre 2001 y 2004 en la firma de arquitectura OMA⁶, a quien le habían encargado el diseño del proyecto de ampliación del Museo Whitney de Arte Estadounidense en Nueva York⁷. Le dejaron observar el proceso creativo (*design process*) a la luz del análisis de las «cajas negras», o sea, conjuntos de huellas gráficas, hemerográficas y bibliográficas recopiladas por los arquitectos con el fin de documentar las controversias que habían levantado los anteriores proyectos de ampliación del ya polémico edificio de Marcel Breuer. Su análisis se encaminaba de forma paralela hacia la reconstrucción de la trayectoria social de la sede del Museo Whitney a lo largo de varias décadas; esa trayectoria, la plasmaron las interacciones de un conjunto muy heterogéneo de actores individuales e institucionales (curadores, administradores, artistas, conservadores, arquitectos, ingenieros...) y no-humanos (reglamentos de planificación, programas de arquitectura, etc.).

De hecho, el estudio que realizó Albená Yaneva desde el punto de vista de una firma de arquitectura, lo hubiera

⁵ <http://www.mappingcontroversies.net/Home/PlatformLondonCaseStudy>.

⁶ Firma fundada en Rotterdam en 1975 por un grupo de arquitectos. Entre ellos, destaca Rem Koolhaas, su actual director.

⁷ YANEVA, A., *The Making of a Building. A Pragmatist Approach to Architecture*, Berna, Peter Lang, 2009.

Fig. 1. Trayectorias virtuales y reales del *Musée du Luxembourg* en París

podido llevar a cabo desde el punto de vista de los profesionales de museos. Sin embargo, lo que vale para estudiar controversias contemporáneas en torno a innovación museográfica, ampliación o creación de museos, puede que no valga para analizar controversias decimonónicas. Dado que el estímulo de la reflexividad de los profesionales en situación de interacción es la condición del éxito de la investigación sociológica, ¿cómo compensar la ausencia de testigos vivos de los procesos de innovación/creación y de las controversias que los acompañaron? A modo de respuesta, proponemos dos enfoques complementarios en el mismo caso, el *Musée du Luxembourg*, a fin de comprobar las condiciones de posibilidad de la aplicación en el campo de la historia crítica de los museos de las herramientas conceptuales y visuales usadas por la sociología de la innovación.

EL MUSÉE DU LUXEMBOURG Y LA CONTROVERSIA EN TORNO A SU MEJORA

El museo conocido como *Musée du Luxembourg*, debe su nombre al palacio parisiense fundado en 1818 por el rey Louis XVIII, tras la humillación diplomática del Congreso de Viena. De hecho, el primer museo de arte

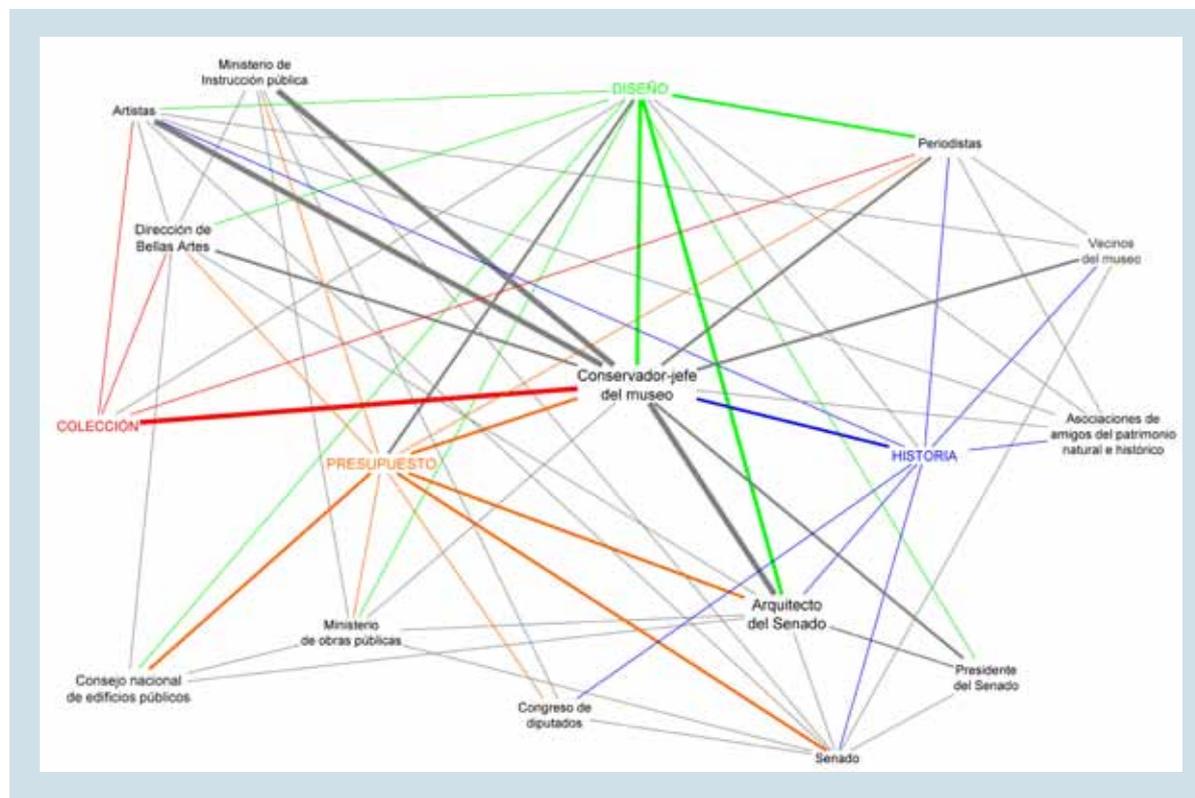
contemporáneo en Europa se concibió como un desafío hacia las potencias rivales, con el fin de demostrar que la propia Francia, que había tenido que devolver a su tierra de origen numerosos botines artísticos napoleónicos, era capaz de abastecer sus museos de arte. Entre ellos, el Louvre⁸.

El proyecto de implementar e institucionalizar el modelo florentino en Francia para generar una nueva edad de oro artística, subyace en los documentos oficiales y correspondencias en torno a la creación del museo; su ubicación en un palacio encargado por un miembro de la dinastía de los Medici, María, no hace sino reforzar esta hipótesis. El museo contribuyó así a establecer la autoridad del Senado, compartiendo el palacio y convirtiéndose en una de sus dependencias. Unos pocos años después de su apertura, el crecimiento del museo empezó con la anexión de varias salas en el ala occidental del palacio. El imparable aumento de las colecciones del museo pronto se encontró con el igualmente inexorable auge de la actividad burocrática del Senado; así, se planteó el problema de la coexistencia de dos instituciones en el mismo palacio, que ya había sido ampliado en la década de los 1830.

⁸ CHAUDONNERET, M.-C., *L'Etat et les artistes. De la Restauration à la monarchie de juillet, 1815-1833*. París, Flammarion, 1999.

dossier

Fig. 2. Grupos de actores de la controversia en torno a la mejora del *Musée du Luxembourg*



En lugar de reconstruir la trayectoria artística del museo y sus colecciones (ya inmejorablemente balizada por Geneviève Lacambre), a nuestro juicio parecía más estimulante y prometedor centrar nuestra atención en la *daily routine* de los conservadores, es decir, su experiencia cotidiana del edificio en que tenían que trabajar. Al ser anteriormente archiveros, profesores, críticos, escritores, políticos, artistas, etc., pocos de los conservadores-jefes del *Musée du Luxembourg* sabían algo de gestión de museo; de hecho, los conocimientos que adquirirían en cuanto a gestión y mejora del espacio del museo, no los podían valorizar sino en situaciones críticas y de controversia sobre el tema de la innovación museográfica.

La observación del papel desempeñado por los conservadores en las negociaciones para el mantenimiento, adquisición, mejora o diseño de nuevos espacios expositivos y de gestión para el *Musée du Luxembourg* a partir de los años

1870 se revela muy interesante. La cuestión del carácter ejemplar de la arquitectura y de la museografía de tal institución pronto se convierte en un tema de controversia a escala nacional e incluso internacional. El debate sobre la reubicación del museo, ya sea en un edificio existente o un edificio de nueva planta, se puede comparar a un *serpent de mer*, o sea, un folletín con rebotes múltiples, en el que se suceden los protagonistas sin que llegue la trama hasta el desenlace esperado. Las controversias se inflan en torno a momentos críticos: un cambio en la dirección del museo⁹, una amenaza de expulsión del museo¹⁰, oportunidades

⁹ Cada vez que cambiaba el conservador-jefe (en particular en 1879, 1892, 1925 y 1930), los periodistas hacían el balance de la acción del conservador-jefe saliente, antes de pedir la mejora del funcionamiento del museo.

¹⁰ En 1879, el Senado, tras varios años de "exilio" en Versalles, le pidió al Museo que le devolviera el espacio donde estaba ubicado en el palacio de Luxembourg.

relacionadas con solares o edificios vacíos¹¹, una afluencia inesperada de obras¹² y la perspectiva de la organización de exposiciones internacionales¹³ (Fig. 1).

En cada momento crítico, se nota un aumento exponencial del número de huellas gráficas, escritas o impresas de las interacciones entre distintos grupos de actores movilizados por la controversia, que forman una red particularmente heterogénea: profesionales de museos, funcionarios de los ministerios, arquitectos, artistas, diputados y senadores, periodistas, vecinos, etc. (Fig. 2). Estas concentraciones puntuales de información, tienen algo que ver con «cajas negras», cuyo análisis revela que el conservador-jefe desempeña el papel de mediador, por su capacidad para ser reflexivo, y su propensión a superar el ámbito de sus competencias básicas, para ir más allá de las divisiones profesionales y facilitar los compromisos y ajustes.

Mediante el estudio de las «cajas negras», se hace más claro el papel del conservador en el proceso de innovación, es decir, en este caso, en la formulación de problemas arquitectónicos y en la representación teórica o situada de su solución¹⁴. También es posible ver cómo, en estos momentos clave, los conservadores quitan el polvo de las «cajas negras» de crisis anteriores y las usan como recursos para orientar el debate y justificar sus decisiones.

De hecho, aunque los estudios sobre el Museo Whitney y el *Musée du Luxembourg* diverjan en cuanto al método de observación, los dos enfoques convergen en la necesidad de mapear, mediante el análisis de las

«cajas negras», las interacciones originadas por las situaciones críticas. Se acuerda, que los proyectos arquitectónicos los plasman las polémicas que ellos mismos provocan. Es imposible explicar el punto de emergencia y lo complejo de las controversias en torno a innovación arquitectónica y museográfica, con la sola mención del determinismo de coyunturas socioeconómicas, culturales o políticas. Esas controversias movilizan actores no-humanos, tangibles e intangibles, que desempeñan un papel determinante en la orientación de los debates por su capacidad de dar pie a la acción y al juicio crítico de los actores humanos, individuales o institucionales.

EL MUSÉE DU LUXEMBOURG EN LAS CONTROVERSIAS EN TORNO A LA CREACIÓN DE MUSEOS NACIONALES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN INGLATERRA Y ESPAÑA

Considerado a menudo como un prototipo, o incluso como un mito fundador, el *Musée du Luxembourg* parisino, nunca protagonizó estudios comparativos hasta que un museólogo español, Jesús Pedro Lorente¹⁵ lo considerase desde la perspectiva del desarrollo de una red internacional de instituciones privadas o públicas, cuyo objetivo era, promover el arte contemporáneo. Además de ser contaminado por el modelo establecido por el Museo del Louvre, el análisis problemático de las relaciones entre el *Musée du Luxembourg* y sus émulo extranjeros, permanece amenazado por la tentación de «aislar de su contexto europeo los desarrollos nacionales¹⁶». Otro museólogo español, Javier Gómez Martínez, arrojó en un estudio comparativo, que la competencia entre países europeos tenía algo que ver con relaciones

¹¹ Por ejemplo, el proyecto de reconstrucción del palacio de las Tullerías entre 1874 y 1882, un solar vacío en la plaza del Panteón en 1908, un acuerdo financiero entre el Estado y la Villa de París en 1934, etc.

¹² El asunto del legado del pintor Gustave Caillebotte, cuyo contenido era destacable por la presencia de obras de Manet, Renoir, Pissarro, Sisley, etc., provocó un escándalo en la esfera artística entre 1894 y 1897.

¹³ Cada vez que se planeó una exposición internacional en París, le daba un nuevo impulso a la controversia sobre la mejora del *Musée du Luxembourg*.

¹⁴ La mayoría de los conservadores-jefes escribieron pliegos de condiciones más o menos detallados ya desde los años 1880 y no dudaban en dibujar o modificar los planos.

¹⁵ LORENTE, J.P., *Los Museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón, Trea, 2008.

¹⁶ POMIAN, K., "Musées français, musées européens", en GEORGEL, C. (ed.), *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, París, RMN, 1994, pp. 351-364.

dossier

de atracción y repulsión, sin imposibilitar la reversibilidad del proceso de transposición¹⁷.

El meta-análisis de las polémicas que surgieron en torno a la creación de dos galerías nacionales dedicadas al arte contemporáneo, una en un país de tradición anglosajona, otra en un país de tradición mediterránea, aclara los procesos de transposición e interpretación crítica del mismo paradigma: el *Musée du Luxembourg*¹⁸. El establecimiento simultáneo –en los años 1890– de la Galería Nacional de Arte Británico (más conocida como *Tate Gallery*) en Londres, y del Museo de Arte Contemporáneo en Madrid, satisfizo las peticiones de los críticos y sociedades de artistas que reclamaban una mejor representación de artistas locales en las instituciones nacionales existentes, o sea, la creación de entidades dedicadas al arte contemporáneo.

En España, la sección contemporánea del Museo Real del Prado –activo desde 1824–, compitió a partir de 1856 con el Museo Nacional de la Trinidad, escaparate del arte académico y oficial¹⁹. La nacionalización del Museo del Prado en 1868, en cuyas colecciones entraron las del Museo de la Trinidad cuatro años más tarde, no hizo sino empeorar la situación de las colecciones contemporáneas, dispersas o almacenadas hasta que se acabasen las obras del Palacio de Biblioteca y Museos²⁰. En el caso español, no se trata de

generación espontánea sino de un proceso muy lento, con obvias influencias francesas, aunque el decreto fundacional aísle esa iniciativa de su contexto europeo, como si se tratara de una necesidad endógena²¹.

En Inglaterra, la promoción de los artistas vivos siempre se desarrolló en el marco de la iniciativa privada. Cabe mencionar dos hitos: la Galería de pinturas británicas, activa entre 1818 y 1827, y la primera Galería nacional de arte británico, establecida en el complejo museístico de South Kensington por el filántropo John Sheepshanks. Las colecciones públicas de arte contemporáneo se repartían entre la Galería nacional de arte británico, la Galería nacional y el Museo británico, cuando otro filántropo, Henry Tate, dio a conocer en 1889 su deseo de regalarle al Estado británico su colección de obras. Lo que estaba en juego con el entonces consensual proyecto de creación de un «Luxembourg inglés²²» no era la valoración de los artistas vivos, sino la competencia con Francia y el reconocimiento de la escuela artística inglesa a nivel internacional²³.

Al cruzar los análisis de aquellas controversias, nos damos cuenta de que los argumentos discutidos se basan –eso sí, de manera más o menos explícita– en una lectura interpretativa y a veces deformadora de las características fundamentales del paradigma francés. Entre esos temas de debate, cabe destacar primero, la especialización cronológica y nacionalista de las colecciones, supuestamente dedicadas a los artistas vivos franceses; en segundo lugar, el «principio de los vasos comunicantes» que daba al *Musée du Luxembourg* el papel de vivero de obras del Museo del Louvre; en

¹⁷ GÓMEZ MARTÍNEZ, J., *Dos Museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.

¹⁸ BASTOEN, J., “La transtextualité à l’œuvre dans le domaine muséal: destins croisés du Musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du Museo de Arte Moderno dans les années 1890”, en ROLLAND, A.-S., y MURASKAYA, H. (ed.), *Musées de la nation: créations, transpositions, renouvellements*, Paris, L’Harmattan, 2008, pp. 183-203. Véase también WOODSON-BOULTON, A., “The Art of compromise. The Founding of the National Gallery of British Art, 1890-1892”, *Museum and Society*, 1(3), 2003, pp. 147-169 y VOZMEDIANO, E., “La vieja historia del Museo de Arte Moderno”, *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, vol. 4, 1991, pp. 377-391.

¹⁹ GÉAL, P., *La Naissance des Musées d’art en Espagne (XVIII-XIX^e siècles)*, Madrid, colección Biblioteca de la Casa de Velázquez, n.º 33, 2005. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.ª D., “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, vol. II, pp. 377-396.

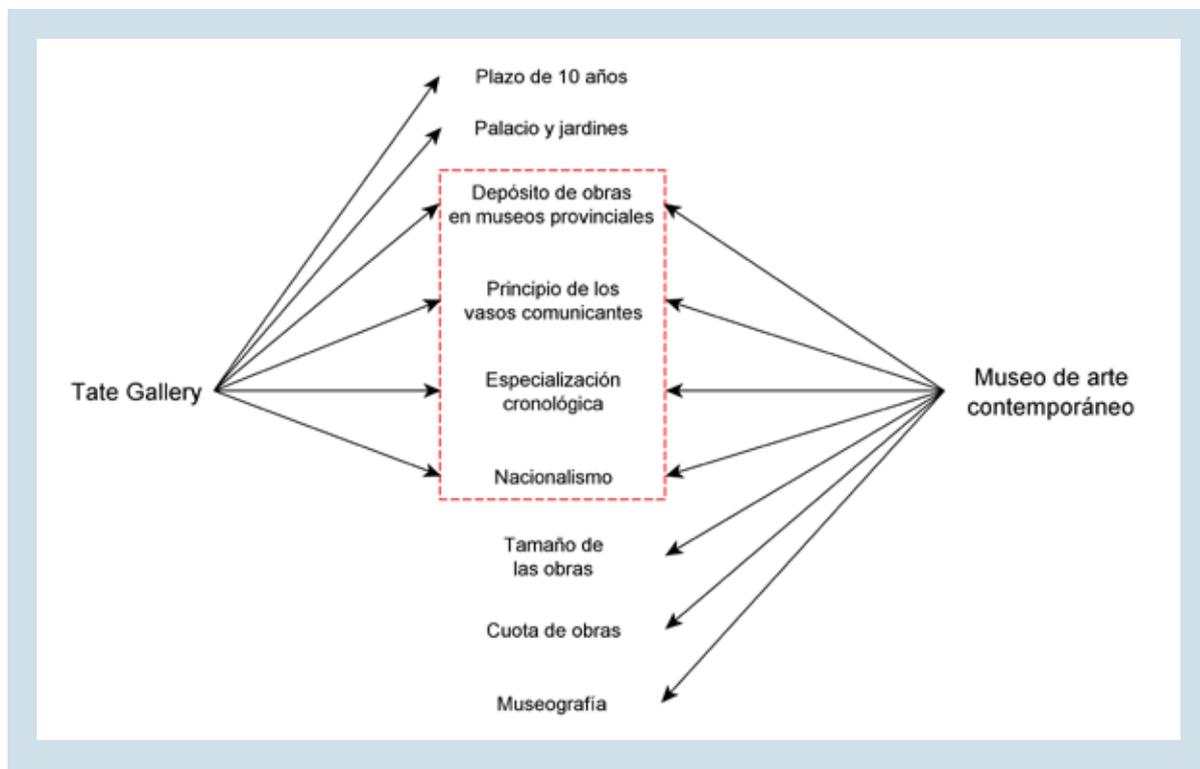
²⁰ Véase GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., “Historia de las colecciones del siglo XIX del Museo del Prado”, en *El Siglo XIX en el Prado*, Madrid, Museo del Prado, 2007, pp. 430-463. Sobre las obras del Palacio de bibliotecas y museos, véase LAYUNO-ROSAS, M.ª Á., *Museos de arte contemporáneo en España, del ‘palacio de las artes’ a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, pp. 42-58.

²¹ Real Decreto del 4 de agosto de 1894 (*Gaceta de Madrid*, 7 de agosto de 1894).

²² “The suggestion for an English Luxembourg came from Sir Frederic Leighton, who directly stated his view on this point in a letter to Mr James Edmoston, the president of the Art Society in Conduit-street [...] six or seven years ago [...] an answer [...] to a letter asking for the support of the Royal Academy for the complete representation of British art at the National Gallery” (*The Times*, 19 sept. 1890, p. 5c).

²³ MACGREGOR, N., “Les problèmes de la création d’un musée national au XVIII^e s. en Angleterre”, en POMMIER, E. (ed.), *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, Paris, Klincksieck / Musée du Louvre, 1995, pp. 417-437.

Fig. 3. Características del *Musée du Luxembourg* en las controversias en torno a la creación de la *Tate Gallery* y del Museo de arte contemporáneo



tercer lugar, el plazo de diez años entre la muerte de un artista representado en el *Musée du Luxembourg* y la entrada de sus obras en las colecciones del Louvre; y en cuarto lugar, la difusión de obras contemporáneas hacia museos provinciales (Fig. 3). Era tan importante la influencia del paradigma francés que hasta el Museo de Arte Contemporáneo cambió su nombre para que no lo considerasen como un museo dedicado a artistas vivos.

Sin embargo, el proceso de transposición puede ser reversible, hasta darle interés a una revisión crítica del paradigma. Por lo tanto, al estudiar de nuevo la controversia sobre la reconstrucción del *Musée du Luxembourg* a la luz de las controversias mencionadas, aparece con más nitidez el por qué un museo puede ser simultáneamente paradigma y émulo. En la última década del siglo XIX el *Musée du Luxembourg* se convirtió en el blanco de los ataques de la prensa

nacional, siendo convencida de que el modelo francés estaba pasado de moda. El propio conservador-jefe también lo tenía claro: «Es obvio que, por desgracia, [el *Musée du Luxembourg*] no podrá ser el modelo de los museos que se van a construir en el futuro²⁴». El conservador hablaba con conocimiento de causa: de hecho, en la última década del siglo XIX, hizo al menos ocho misiones fuera de Francia –¡cinco de ellas en Londres!– Primero, se le encargaron un informe sobre el sistema de los museos ingleses²⁵, con lo cual cobró especial interés el proyecto de creación de la *Tate Gallery*. Visitándola en 1898 y 1899, y lle-

²⁴ BÉNÉDITE, L., “Le Musée des artistes contemporain”, *La Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 3^{er} periodo, 1892, pp. 401-415.

²⁵ BÉNÉDITE, L., *Rapport adressé à M. le ministre de l’Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, sur l’organisation et le fonctionnement des commissions de Trustees dans les musées de la Grande-Bretagne*, 1895, 20 p.

dossier

vando hasta los planos del proyecto de ampliación de 1897 y de la nueva configuración de la galería en 1899. Le dedicó también a la *Tate Gallery*, un pasaje de la introducción del pliego de condiciones del proyecto de reconstrucción del *Musée du Luxembourg* en 1898: «[...] un generoso amante del arte, el señor Tate, fundó hace poco en la capital una galería exclusivamente dedicada al arte moderno –un verdadero Musée du Luxembourg– muy bien diseñada, ¡que acaban de ampliar con 11 salas, un año sólo después de inaugurarse!»²⁶ Quedaba fascinado el conservador francés, no sólo por lo innovador de la museografía de la *Tate Gallery*, sino también por el sistema de la colaboración público-privada, que intentó implementar en Francia para saltarse los trámites y accele-

rar la ejecución del proyecto de mejora del *Musée du Luxembourg*²⁷.

Cambiando la escala del análisis, se entiende mejor el desfase entre el conservador del museo nacional y el Estado; el intento del primero para impulsar un proceso de innovación, se enfrenta a la inercia del segundo que, a pesar de su chauvinismo, es consciente del auge de potencias culturales fuera de sus fronteras. Para volver a preocupaciones más pragmáticas, podríamos imaginar el desarrollo y la difusión, de las herramientas de representación experimentadas y adaptadas por los sociólogos de la innovación, con el fin de crear dispositivos interactivos que traduzcan la dinámica de los debates levantados por los proyectos de mejora de museos o que reconstruyan la trayectoria de colecciones ya dispersas. ■

²⁶ BÉNÉDITE, L., “Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg”, París, 21 de octubre, 1899 (Archives des Musées Nationaux, 2HH/4).

²⁷ Léonce Bénédite intentó fomentar donaciones y suscripciones a escalas nacional e internacional para conseguir el presupuesto que le denegaba el Estado.