

LA GESTACIÓN DEL
MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA
EN LA ENCRUCIJADA DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO
EN ESPAÑA ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo de Fin de Grado

Septiembre 2014

Tutora: María José Martínez Ruiz

Autor: Jesús García Amo

Introducción

El objetivo propuesto en el presente trabajo ha sido trazar un discurso general que ofrezca una visión clara sobre el origen y las circunstancias que llevaron a la formación del Museo Nacional de Escultura. Un camino largo y azaroso recorrido durante los dos últimos siglos por una de las colecciones más especiales del arte español en el marco en que se gestó el concepto de patrimonio artístico.

A lo largo de este periplo trazado en el tiempo y para cumplir con el objetivo propuesto ha habido que considerar muchos temas transversales de los que no podemos prescindir por estar intrínsecamente ligados a la vida del museo, de los museos españoles y de nuestro patrimonio en general. La historia, la política, la economía, el contexto cultural de España y de Valladolid estarán siempre presentes a lo largo de todo el trabajo. Una historia del museo que arrastra consigo la de los museos españoles y los lentos progresos en materia de gestión museológica y patrimonial; una tarea que las instituciones y los amantes del arte abordaron con no pocas dificultades y mucha ilusión y a quienes se quiere rendir un pequeño homenaje.

La elección del tema viene justificada por el interés personal de ahondar en una institución perteneciente al entorno donde vive el autor de este trabajo. La oportunidad de acceder con facilidad a los recursos y fuentes utilizadas son también, por qué no, una clara justificación. En tercer lugar, la falta de un discurso general y completo que proporcione una idea global del Museo Nacional de Escultura a lo largo de dos siglos ha sido también determinante en la decisión.

A este respecto procede hablar del estado de la cuestión: la bibliografía sobre museos españoles y sobre la historia de su formación es más bien exigua y desigual en calidad. Por el contrario, la gran calidad de muchos de los artículos y libros sobre temas aislados usados en este trabajo ha sido una de las mejores motivaciones. Artículos y libros provenientes, muchos de ellos, de profesores de esta universidad.

La metodología ha consistido primeramente en la elaboración de un esquema dividido en siete bloques, considerando los hitos principales sobre los que se articula el discurso: los dos primeros para el siglo XIX, referidos a los procesos de desamortización y a la formación del Museo Provincial de Valladolid respectivamente. Para el siglo XX se han trazado cuatro etapas que resumen su devenir histórico hasta la actualidad: el primer tercio de siglo, la República, la Dictadura y la Transición. Entre las dos primeras se ha

introducido un bloque más, referido al edificio de San Gregorio, por considerar importante detenerse en este punto. En cada uno de los bloques se han elegido los aspectos más importantes a tratar y sobre los que cabe detenerse.

Tras la elaboración del esquema general hemos procedido a la búsqueda, recopilación, lectura y selección de las fuentes bibliográficas, tanto contemporáneas como antiguas, partiendo de las orientaciones de la tutora de este trabajo; así como de escritos y artículos publicados en revistas, actas, boletines o bases de datos de distintas instituciones. En cada uno de los bloques se ha procurado dar una orientación previa sobre el horizonte político, social y cultural de España, así como una breve visión de la situación de sus museos para después concretar en el que nos ocupa.

Se ha recurrido a catálogos del Museo Nacional de Escultura así como a otros del antiguo Museo Provincial de Valladolid además de guías turísticas antiguas y modernas sobre Valladolid y el museo. Publicaciones oficiales como el *Boletín de la Provincia de Valladolid* o el *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid* han servido igualmente de gran ayuda.

Con estas primeras fuentes se ha ido confeccionando el trabajo al tiempo que se iba apoyando con textos extraídos de otras fuentes documentales como la *Gaceta de Madrid*, el *Boletín Oficial del Estado* o documentos del Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales además de artículos periodísticos de *El Norte de Castilla*.

Gracias a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España y a la del periódico *ABC* ha sido posible consultar artículos periodísticos de alcance nacional. A este respecto cabe destacar la facilidad que las tecnologías de hoy nos dan para acceder a estos recursos, incluso audiovisuales como el NODO. Por último el trabajo ha sido ilustrado con fotografías e imágenes tomadas de las distintas fuentes mencionadas, en especial las periodísticas y documentales.

Síntesis.

Las sucesivas desamortizaciones llevadas a cabo en España entre los siglos XVIII y XIX como consecuencia de una situación ideológica proveniente de la Revolución Francesa, sacaron a la luz una riqueza de la que hubo que conformar una serie de instituciones encaminadas a su salvaguarda y administración. Instituciones que culminaron en la creación de los museos provinciales y, en concreto, en el Museo Provincial de Valladolid a lo largo de un siglo de revoluciones y cambios en las estructuras sociales y políticas en que el poder absolutista fue dejando paso a un modelo de estado liberal. Con el paso al siglo XX, sus vaivenes políticos y en medio del debate entre lo privado y lo público se fue fraguando la idea de patrimonio con lo que se iría creando la Ley de Protección del Tesoro Artístico, en cuyo contexto se formó el Museo Nacional de Escultura.

En el escenario político, económico y cultural español, se traza la trayectoria de una colección que desde la salida del lugar originario de sus piezas termina en lo que hoy es el Museo Nacional de Escultura y su proyección hacia el futuro.

Palabras clave.

Desamortizaciones. Comisiones Provinciales. Academia Provincial de Bellas Artes. Museo Provincial de Bellas Artes. Patronatos. Colegio de San Gregorio. Ley de Protección del Tesoro Artístico. Ricardo de Orueta. Museo Nacional de Escultura.

1. Los procesos desamortizadores

En el contexto europeo de la Ilustración, durante el reinado de Carlos III (1759-1788)¹, comenzaron en España una serie de reformas encaminadas a sanear una economía deprimida y a renovar una ideología que quería mirar hacia Europa. Valores, considerados hasta entonces universales, comenzaban a ser cuestionados. La indiscutible autoridad de la Iglesia y la Nobleza se puso en tela de juicio al igual que la posesión de sus bienes terrenales. Se iniciaron una serie de medidas que proponían debilitar la jurisdicción de estos estamentos y confiscar sus bienes.

Los tesoros que habían dejado los grandes maestros del Renacimiento y del Barroco, enclaustrados en los conventos, comenzaron a salir y a ser propiedad pública, de la cual se empezaba a tener conciencia. Se sucedieron pragmáticas sanciones, órdenes y decretos, dispuestos a confiscar y administrar estos bienes para obtener provecho de ellos y amortizar las deudas del Estado.

Con la Pragmática Sanción de 1767 Carlos III dictó la supresión de la Compañía de Jesús y la expulsión de sus miembros en todos los dominios de la Corona de España, así como la confiscación de sus posesiones; pero la ejecución fue consumada durante el reinado de su sucesor Carlos IV (1788-1808) cuando se incorporaron a las arcas públicas los bienes de esta orden. Dicho monarca llevó a cabo también la enajenación de otros bienes, tales como hospitales, hospicios, casas de beneficencia, de reclusión o de expósitos, pertenecientes a otras órdenes religiosas.

En 1808 Napoleón, en su afán imperialista, invadió España e instaló en el trono a su hermano coronándole como José I (1808-1813), lo cual hizo estallar la Guerra de la Independencia contra Francia que duró hasta 1814. Fue en este período cuando comenzaron los procesos desamortizadores más incisivos con unas consecuencias sin precedentes sobre el patrimonio español. El Decreto de 18 de Agosto de 1809 estableció la desaparición de “todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales” en todo el territorio español y la confiscación de sus bienes, haciéndose cargo el Estado del sostenimiento de sus miembros quienes debían abandonar los edificios en un plazo de 15 días².

¹ Las fechas de los reyes entre paréntesis expresan el período de su reinado.

² MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Problemática de la Desamortización en el arte español”, *El Arte del siglo XIX*, actas del II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978, p. 15.

Además de la razón ideológica proveniente de la Revolución Francesa, esta desposesión venía a solventar las deudas producidas por la guerra; decisión, a la vez, apoyada por sectores ilustrados españoles a favor de la ocupación francesa que ya habían cuestionado el estatus social y económico del clero³.

Valladolid fue cuartel general de tropas napoleónicas y en 1813 sede de la Corte de José Bonaparte en el Palacio Real. La resistencia que opusieron muchos de los clérigos y el acontecer de asesinatos y altercados alrededor de algún convento, como el de San Pablo, fueron la excusa perfecta para la actuación definitiva del ejército napoleónico sobre ellos. Comenzaron a suprimirse conventos con menos de 12 clérigos, utilizándose algunos para albergar las tropas. Otros sirvieron de hospitales de campaña. El aprovechamiento de materiales o la venta en subasta de muchos de los bienes usurpados pretendía aliviar muchas necesidades, además de satisfacer la codicia de los miembros del ejército. Se confiscaron veintidós conventos masculinos y otros dos de la provincia. Los femeninos se respetaron en un acto de deferencia y de paternalismo. También se salvaron los que formaban parroquias por temor al rechazo social que supondría su cierre.

1.1. Primeros inventarios

Se formó la Colecturía General de Conventos, dependiente del Ministerio de Asuntos Eclesiásticos del Gobierno de José Bonaparte, que nombró Subdelegaciones Provinciales para inventariar todos los bienes inmuebles, muebles y objetos litúrgicos y bibliotecarios de los conventos con el fin de sacar el máximo provecho de ellos.

José Berdonces (+1843) dirigió el inventariado de los conventos vallisoletanos. Canónigo, bibliotecario de la Universidad y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Hombre ilustrado, partidario de una reforma religiosa, fue nombrado Subdelegado de la Colecturía General de Conventos en Valladolid, cargo del que dimitió poco después condenando la violencia de los franceses durante la ocupación de estos templos. A pesar de ello, siguió trabajando en la redacción de los inventarios. Consiguió evitar la pérdida de algunas obras como el *Retrato de Gregorio Fernandez* de Diego Valentín Díaz⁴.

³ Sobre los inventarios en Valladolid véase, REDONDO CANTERA, M.J., “Los Inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”, *BSAA*, 58, (1992).

⁴ REDONDO CANTERA, M.J., “La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73, (1991), pp. 258-269.

La Colecturía General de Conventos se suprimió en 1809 y la Dirección General de Bienes Nacionales, integrada en el Ministerio de Hacienda, tomó el relevo, por lo que el inventariado cobró una mayor dimensión financiera.

Donde se hizo más detalladamente inventario fue en el convento de San Francisco de la Plaza Mayor, entonces Plaza del Mercado. Se incendió su noviciado y fue convertido en cuartel de soldados franceses. Terminada la guerra los religiosos volvieron. El convento sobrevivió hasta la siguiente desamortización en 1835 siendo demolido en 1837 y vendidos sus solares. Muchas de las obras que se mencionan han desaparecido. Otras, hoy en el Museo Nacional de Escultura, no están en dicha lista, como el Tríptico flamenco de nogal⁵, o el Grupo del *Entierro de Cristo* de Juan de Juni. También a esta iglesia pertenecía la Sillería tallada por Pedro de Sierra en 1735, hoy en el coro de la capilla del actual museo⁶.

Se hizo inventario del convento de la Victoria (barrio de la Victoria)⁷, la Trinidad Descalza (Plaza de la Trinidad), los Agustinos Recoletos (Acera de Recoletos) y los Filipinos. De San Basilio (la Overuela), la Merced Calzada (calle Don Sancho-La Merced), la Merced Descalza (calle de la Estación), San Norberto (actual Colegio García Quintana) y San Juan De Dios (Academia de Caballería).

Procedente del Carmen Calzado (Hospital Militar) se registró el *Retrato de Gregorio Fernández*. Se levantó acta del Retablo Mayor de San Diego (calle San Diego) y sus esculturas de Pompeo Leoni y Gregorio Fernandez, así como de los retablos-tríptico colaterales ensamblados por Juan de Muniátegui y pintados por Vicente Carducho.

Del convento de los Capuchinos (plaza de Colón) se tomó nota del lienzo de *Los Desposorios de la Virgen*, pintado por Antonio Palomino.

Los centros suprimidos en la provincia fueron también registrados: la Cartuja de Aniago y el convento agustino de Los Santos en Villanubla, saqueado e incendiado en 1809.

No se incluyó en el inventario a San Pablo, la Trinidad Calzada (calle María de Molina) y Nuestra Señora del Prado, convertido en hospital militar, pues ya habían sido suprimidos y saqueados meses antes del Decreto. El convento de la Trinidad Calzada fue incendiado. Tampoco se mencionan los bienes de San Gabriel (junto a San Agustín), San

⁵ En el actual catálogo figura como *Retablo de la Vida de la Virgen; Retablo del Descendimiento*.

⁶ Por lo general, se mencionarán piezas inventariadas que forman parte de la colección permanente del MNE.

⁷ Se aclara entre paréntesis la localización actual del solar de los conventos desaparecidos.

Gregorio, El Carmen Descalzo (iglesia del Carmen de Extramuros) y San Agustín por haber sido también expoliados meses antes de la redacción, al igual que Santa Isabel, Santa Catalina y los Agustinos Filipinos⁸.

Los inventarios de 1809 se encuentran en el Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, legados 1256 y 1257. Nos describen y dejan constancia de la existencia de muchas obras artísticas de nuestro patrimonio perdido y presente. Son fuente documental de primera mano.

Isidoro Bosarte (1747-1807) nos ofrece el testimonio más cercano del estado en que se encontraba Valladolid justo antes de la Guerra de la Independencia. Reúne datos y juicios de viajeros anteriores pero también añade sus propias experiencias con lo que se considera el fundador de la historiografía artística del siglo XIX. La descripción que hace del retablo de San Benito es posiblemente la última hecha antes de la invasión francesa; descripción que tuvo un gran valor para la reconstrucción posterior del retablo.⁹

Muchas de las obras inventariadas en ese momento han desaparecido, aún estando en el Catálogo de Juan Agapito y Revilla de 1930¹⁰; otras llegaron al Museo Diocesano como el *Ecce Homo* de Gregorio Fernandez, procedente de la Trinidad Descalza. Es la primera vez que en España se pasa revista a las riquezas que estaban en manos del clero. Salen a la luz los tesoros ocultos y se descubre su valor artístico pasando a formar parte del erario público.

⁸ Sobre dichos conventos, véase FERNANDEZ DEL HOYO, M.A., *Patrimonio Perdido, Conventos desaparecidos en Valladolid*, Valladolid, 1998.

⁹ BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1804, p. 157.

¹⁰ Último de los catálogos del Museo Provincial de Valladolid.

Al terminar la Guerra de la Independencia Fernando VII (1813-1833), restituido en el trono, devolvió a las órdenes su titularidad y anuló la Pragmática Sanción de 1767 aceptando de nuevo a los jesuitas. Muchas comunidades regresaron a sus conventos que fueron parcialmente reconstruidos.

Durante el Trienio Liberal (1820-1823), paréntesis en que volvió a estar vigente la Constitución de 1812, se prohibió a toda entidad religiosa la propiedad de bienes muebles e inmuebles, quedando suprimidas todas las órdenes monacales, incluida San Benito, que se había librado con José Bonaparte. Se salvaron ocho casas en toda España que pasaron a depender de los obispados, a los cuales no se permitió mantener ningún convento con menos de 24 religiosos ni dos de la misma orden en una población. La ley afectó a órdenes masculinas y femeninas. Los bienes muebles quedaron vinculados a la jurisdicción estatal siendo responsables los jefes provinciales de su custodia. Tras el derrocamiento de este gobierno, Fernando VII anuló todas sus sanciones y restableció su anterior régimen.

Pero la verdadera validez y ejecución de las leyes desamortizadoras quedaría reservada para el reinado de Isabel II (1833-1868). Durante la regencia de su madre María Cristina de Borbón (1833-1840) y su Ministro de Hacienda Juan Alvarez Mendizábal (1790-1853) se llevaron a cabo con verdadera contundencia todos los programas reformistas anteriores. Mendizábal, recién llegado de su exilio de Londres, ejecutó un proyecto de desamortización ya reclamado por ministros ilustrados anteriores. Durante 1835 y 1836 se sucedieron decretos, órdenes y cédulas que pusieron en práctica todos los intentos anteriores de hacer públicos los bienes de la Iglesia especificando el destino de todos ellos. Entraron en vigor las leyes del Trienio Liberal y se restableció la Pragmática Sanción referente a los jesuitas. Se aplazó la supresión de algunas compañías como la de San Benito o la de los Jerónimos, permitiéndolas tener un convento en cada población pero inhabilitándolas de ejecutar órdenes e interviniendo sus rentas en beneficio público. También se reservó el Estado la custodia de aquellos objetos muebles que tuvieran un valor instructivo para la sociedad como los fondos bibliotecarios, documentales u obras artísticas, Los objetos litúrgicos pasaron a manos de los obispados.

Los ayuntamientos decidieron sobre el destino de algunas de las iglesias de los conventos suprimidos convirtiéndolas en parroquias de culto público y conservando sus piezas artísticas. Otros templos fueron cerrados siendo sus objetos abocados a la enajenación, pérdida o deterioro total. Muchos bienes inmuebles, al ser demolidos,

hicieron abrir nuevas calles y plazas. Las ciudades-convento, como Valladolid, comenzaban a ser nuevas ciudades del siglo XIX¹¹.

Según el Decreto de 20 de enero de 1836 se comunicó al Gobierno Civil de Valladolid que “todas las pinturas, esculturas y demás objetos artísticos pertenecientes, así a las sacristías como a las iglesias de los conventos, sean recogidos, inventariados y colocados según propone esa comisión”¹².

Las leyes de Mendizábal pretendían solventar los graves problemas financieros que atravesaba España. Este propósito fracasó, pero comenzó a conformarse una propiedad estatal y una clara intención de valorarla. Había un deseo de conservar el tesoro artístico. Se legislaba por primera vez el tratamiento que había de darse a los bienes desamortizados. Esta actividad tuvo una consecuencia inmediata en la vida cultural potenciando la creación de museos y el desarrollo de las academias nacidas a finales del siglo XVIII.

La desacralización de los objetos artísticos, su socialización y la configuración de una idea de patrimonio público fueron consecuencias positivas de la desamortización y tuvieron un reflejo directo en la creación de instituciones destinadas a la salvaguarda y administración de estos bienes. Supuso el principio de una labor de recolección, inventariado y conservación de lo que hoy entendemos como Bien de Interés Cultural. Nació una voluntad de valoración y exhibición pública. El objeto artístico pasó a ser patrimonio nacional.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Problemática...”, pp. 16-19.

¹² *Ibid.*, p. 28, n. 4.

2. Las Comisiones Provinciales. El Museo Provincial de Bellas Artes

Los gobiernos provinciales fueron encomendados a la salvaguarda de los bienes incautados hasta que el gobierno central decidiera su destino. Había que tomar medidas sobre un gran número de esculturas, pinturas y libros, y darles cabida en nuevos museos y bibliotecas; pero no había recursos, ni económicos ni humanos, para sostener un sistema capaz de conservar estos bienes. Las piezas artísticas procedentes de la provincia se adscribieron a las de la capital dictándose instrucciones para su traslado.

En 1837 se crearon las Comisiones Científicas y Artísticas para decidir sobre el destino de los edificios suprimidos y elaborar nuevos inventarios sobre su contenido, de los que se harían tres copias, una de ellas para la Dirección General de Madrid¹³:

En cada capital de provincia se formará una comisión científica y artística presidida por un individuo de la diputación provincial o del ayuntamiento, y compuesta de cinco personas nombradas por el jefe político e inteligentes en literatura, ciencias y artes. Esta comisión reuniendo los inventarios particulares, formará uno general, en el cual designará las obras que merezcan, según su juicio, ser conservadas, y las hará trasladar inmediatamente a la capital¹⁴.

Las Comisiones Científicas y Artísticas crearon los museos provinciales para colocar tal contingente de bienes. El término científico se refería a los efectos bibliotecarios y documentales; el de artístico para los edificios, pinturas y esculturas, pero las dos funciones estaban desempeñadas por las mismas personas.

Por su parte las academias, desde su fundación, jugaron un papel decisivo en la creación de los museos. Hasta que se formaron éstos, fueron guardando las obras de arte provenientes de las distintas exclaustraciones. Las academias surgieron a raíz de la desaparición de los gremios ante la necesidad de continuar con la protección y la formación de los artistas. Con la llegada de Felipe V se crearon las primeras en España a imitación de las francesas. Su ideario y sus fines eran consecuencia de la ideología de la Ilustración. A partir de 1837 guardaron una relación muy estrecha con la formación de las Comisiones Científicas y Artísticas¹⁵.

¹³ FERNANDEZ DEL HOYO, M.A., *Patrimonio Perdido, Conventos desaparecidos en Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998, p. 38.

¹⁴ *Gaceta de Madrid*, 907, 28/05/1837, p. 2.

¹⁵ REDONDO CANTERA, M.J., “Los comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)”, *BSAA*, 77, (2011), p. 201.

2.1. La Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción

Nació gracias al impulso de algunos intelectuales y amantes del arte como reacción al momento de decadencia cultural que vivía la ciudad de Valladolid. La fundación fue aprobada en 1779 por Carlos III pero sus estatutos no serían promulgados hasta 1807. En principio se propuso impartir enseñanzas de Matemáticas y Dibujo como base de conocimiento de las artes.

Desde muy pronto la corporación se interesó por el estado y la conservación de los pasos de Semana Santa de las cofradías penitenciales ante el creciente deterioro que sufrían. Quiso hacerse cargo de su restauración y que sirvieran de modelo en las clases de Dibujo; sin embargo las cofradías se opusieron a esto. En 1802 la Academia obtuvo la tutela de los pasos y obligó a las cinco principales cofradías de Valladolid¹⁶ a redactar inventarios previos a la urgente reparación de las piezas. Desde entonces la institución fue su principal responsable emitiendo regularmente informes sobre su estado.

A pesar de las dificultades económicas para su mantenimiento, la Academia fue depositaria, aunque no propietaria, del primer conjunto de obras artísticas que se formó en la ciudad. Desde 1828 fue llamada Academia de Nobles Artes de la Concepción y su Museo, formado por los pasos de Semana Santa y las piezas procedentes de los conventos. De nuevo, con la Desamortización de 1836, los bienes confiscados fueron depositados en sus salas de estudio. Los problemas de espacio iban siendo mayores por lo que hubo que habilitar nuevos locales hasta que se encontrara un lugar definitivo¹⁷.

En 1836 la corporación vallisoletana se dirigió al Gobierno de la Nación para solicitar un edificio digno que acogiera todo lo que había reunido, proponiendo el Colegio de Santa Cruz, donde habían sido llevados los bienes bibliotecarios y los objetos científicos incautados. Por entonces la Real Academia de San Fernando venía ordenando la creación de Museos Provinciales y diseñando sus directrices. Entretanto, la Universidad también aspiraba a este edificio para impartir la docencia y hacer uso de la Biblioteca del Cardenal Mendoza que allí se ubicaba. Pero Santa Cruz no era competencia del Gobierno Central sino del Provincial.

¹⁶ Las Angustias, La Vera Cruz, Jesús Nazareno, La Pasión y La Piedad.

¹⁷ PRIETO CANTERO, A., *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983, pp. 13-49.

La Academia persistió en la ocupación del colegio hasta que en 1849 fue disuelta por el Gobierno de la Provincia para crear la Academia Provincial de Bellas Artes y hacerle entrega del Museo Provincial. Así mismo la biblioteca del Colegio se entregó a la Universidad. El vínculo entre museos y academias estaba inspirado siguiendo los modelos del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid alcanzó el mismo rango que la de Medicina, la Universidad o el Colegio de Abogados por lo que se incorporó a la Dirección General de Instrucción Pública. Dictaminaba órdenes sobre las obras que se hacían en la ciudad, decidía sobre los objetos que entraban en el museo y organizaba certámenes y concursos, tras los cuales las obras premiadas pasaban a formar parte de sus fondos. A partir de 1884, la Academia fue reduciendo su labor directiva en el museo limitándose a emitir informes sobre el estado de las piezas y centrando su actividad en la formación de los alumnos¹⁸.

2.2. El Colegio de Santa Cruz

El Cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495) fundó esta institución en 1483 y patrocinó su construcción¹⁹. Hombre de gran influencia en la Corona de Castilla, su vocación por la cultura y el anhelo de perpetuar su memoria hicieron de él uno de los más importantes mecenas, llevándole a fundar instituciones destinadas a fomentar las artes y las letras. La influencia de su padre Íñigo López de Mendoza, erudito y dueño de una gran biblioteca, le dotó de un espíritu humanístico capaz de introducir en Castilla las nuevas corrientes provenientes de Italia.

Quiso construir una institución que reflejara su poder y su devoción hacia la Orden de la Santa Cruz, simbolizada con la cruz potenziada, representada en la decoración escultórica de todo el edificio. En 1486 se comenzó a construir en las tendencias del último gótico. Dos años más tarde se modificó el proyecto atendiendo a las nuevas corrientes arquitectónicas incorporándose en la fachada un almohadillado al estilo de los palacios italianos del Quattrocento²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 79-96.

¹⁹ Sobre la fundación de la orden, construcción del colegio e historia del Cardenal Mendoza, véase PARRADO DEL OLMO, J.M., *El Colegio de Santa Cruz*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002; y ANDRÉS ORDAX, S., *Santa Cruz, Arte e Iconografía. El Cardenal Mendoza, el Colegio y los Colegiales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.

²⁰ ANDRÉS ORDAX, S., *ob. cit.*, pp. 15-21.

Inaugurado en 1492, el colegio se fundó con la idea de enseñar a aquellos que tenían cualidades pero no medios y formarles para dar servicio a la Corona, a la Iglesia, o a la Universidad, de la que era independiente. Antonio de Lalaing, llegando a Valladolid como Chambelán de Felipe I en 1502, nos cuenta que “veintidós escolares estudian allí medicina, física, decretos y otras ciencias”²¹. El ambiente cultural era extraordinario. Se hablaba en latín y se forjaban vínculos personales y profesionales muy útiles para el futuro. Pero el rigor académico fue perdiéndose en favor de un sistema de ingreso elitista sin importar la calidad intelectual de sus miembros.

El aspecto actual de los vanos exteriores se debe a un proyecto de reformas encargado a Ventura Rodríguez (1717-1785) en 1761, quien trazó un diseño clasicista siguiendo la moda italiana de alternar frontones rectos y curvos.

Durante la Guerra de la Independencia el Colegio cerró y volvió a abrir en 1816. En 1823 fue prisión de los Liberales. Tras una breve reapertura se suprimió en 1837 por parte de las autoridades provinciales y la Junta de Armamento y Defensa. Al no ser decisión de Mendizábal quedó a libre disposición del Gobierno de la Provincia²².

Actualmente el edificio alberga el rectorado de la Universidad de Valladolid. Conserva la librería del Cardenal, que perteneció al Colegio, enriquecida con fondos de la Desamortización²³.

2.3. La formación del Museo Provincial de Bellas Artes

La Comisión Científica y Artística creó en 1837 la Junta Clasificadora para trasladar los objetos artísticos, depositados en la Academia, al Colegio de Santa Cruz. Surgieron enérgicas discrepancias entre la Academia, que reclamaba ser la legítima tutora de las obras, y el Gobierno Civil, que la había ignorado para tomar su decisión. La primera, apoyándose en órdenes anteriores, reclamó la propiedad de las piezas. Pero las academias estaban excluidas del sistema administrativo estatal. Formaban una administración paralela de “rango honorífico”, encargadas de la protección y conservación de las obras; no así de su gestión²⁴.

²¹ HUERTA ALCALDE, F., *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990, p. 34.

²² PARRADO DEL OLMO, J.M., *ob. cit.*, pp. 9-12.

²³ URREA FERNÁNDEZ, J., *Guía histórico artística de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1982, p. 111.

²⁴ BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón Trea, 2008, p. 213.

Pedro González Martínez (1785-1850), pintor y Director de Pintura desde 1826, fue nombrado Director de la academia vallisoletana un año después y responsable de la selección, inventariado, traslado y distribución de los objetos en sus locales. Al ser nombrado director de la Junta Clasificadora, su situación entre las dos corporaciones le hizo tomar una actitud algo ambigua decantándose por la más cercana al poder político. Su comportamiento con la Academia fue tachado de evasivo al negarse a devolver el inventario de ésta, justificando su pertenencia a la Comisión Científica y Artística²⁵.

En 1839 la Junta Clasificadora cambió el nombre por el de Junta Conservadora, advirtiéndose un cambio de función no solo recopiladora sino también protectora. Un año más tarde, se formó la Junta de Formación del Museo para crear el Museo de Escultura y Pintura en el Colegio de Santa Cruz, “destinado a la difusión de las nobles artes y a la formación de los alumnos de la Academia”.

Se procedió al traslado definitivo de los pasos procesionales y las piezas de la Academia, repartidas en distintos locales, al nuevo museo. La colocación de pinturas, esculturas y objetos arqueológicos tardó un año. Se acometieron obras de restauración y adecuación del edificio derribándose tabiques para hacer salas más grandes. La reforma más importante se centró en la creación del Gran Salón, ubicado en la prolongación del ala norte del edificio que conectaba con la hospedería.

La ceremonia de inauguración del Museo Provincial de Valladolid se celebró el 4 de Octubre de 1842 en el Salón Grande con toda solemnidad²⁶. Un año más tarde Pedro González fue nombrado Director y Restaurador del nuevo museo por lo que publicó el *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del Catálogo de Pinturas y Esculturas que ecsisten en el museo de esta ciudad*. En él traza un recorrido por las tres galerías del patio donde se colocaron las pinturas de “mediana ejecución”, y “las de mayor mérito” en los salones que se habilitaron para este objeto.

²⁵ PRIETO CANTERO, A., *ob. cit.*, pp. 60-70.

²⁶ REDONDO CANTERA, M.J., “Los comienzos...”, pp. 206-208.

El catálogo comienza con la descripción del Gran Salón, presidido por *La Asunción de la Virgen*, pieza estrella de la colección de pintura, atribuida a Rubens²⁷. En el centro las estatuas de los Duques de Lerma procedentes del convento de San Diego y, alrededor, la sillería del monasterio de San Benito el Real atribuyendo su autoría a Alonso Berruguete²⁸.



Fig. 1. El Museo Provincial. Sala de la Sillería o Gran Salón. Foto: Antonio Pasaporte. Archivo LOTY, IPCE.

A medida que recorre las diez salas del museo, sus tres galerías y las dos escaleras, se intercalan breves notas biográficas sobre los autores de las obras. En total se citan unas mil pinturas y más de doscientas esculturas. Tal cantidad hizo que muchas de ellas se colocaran en las escaleras; incluso algunas pinturas fueron colgadas del techo de las galerías. “En el techo tres cuadros de medio punto, con varios ángeles²⁹...”

El catálogo de Pedro González quedaba aún lejos de ser una guía que instruyera al visitante sobre la colección expuesta. Era un mero inventario con pocos datos que perdía su efectividad al menor cambio de colocación de las piezas.

La Comisión Conservadora e Inspector del museo fijó un presupuesto de 20.000 reales anuales que debía aportar la Diputación Provincial para garantizar su continuidad. De ellos el Director cobraría 7.000 y tenía que emplear tres horas diarias en el mantenimiento y restauración de las pinturas. Pero el museo no estaba siempre abierto al público. Tan sólo abría en fechas señaladas y en las ferias locales. A pesar de la importancia que iba adquiriendo en el panorama museístico español, carecía de personal para su mantenimiento, limpieza y vigilancia. Los pocos días que abría tenía que solicitar ayuda al Presidio y a la Casa de Beneficencia para cubrir estas necesidades.

Se determinó la creación en cada provincia de las Comisiones de Monumentos Histórico-artísticos, reelaborando las Comisiones Científicas y Artísticas de 1837. Por primera vez se diversifican las funciones según el tipo de patrimonio. Pero estas comisiones no tenían un poder efectivo pues las decisiones venían de Madrid. Estaban

²⁷ Hoy se reconoce la autoría de Thomas de Willeboirts Bosschaert (1614-1654).

²⁸ Actualmente se atribuye a Andrés de Nájera (1504-1533) y otros.

²⁹ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del Catálogo de Pinturas y Esculturas que existen en el museo de esta ciudad*, Valladolid, 1843, p. 56.

formadas por pintores de cierto renombre, médicos, científicos, ilustrados, escritores, miembros de las academias, clérigos y catedráticos de universidad.

Era necesario hacer un inventario más exhaustivo. Comenzó una tímida labor museográfica de documentación y descripción, con talante historicista y científico. Se marcaron los objetos con un sello para controlar su exportación y un número que los identificara. Había que informar de la procedencia de las piezas, de su autor, de la escuela, del material, de las dimensiones y el estado de conservación; incluyendo una breve crítica. Se creó un modelo único de catálogo para todas las provincias, donde se detallaba información sobre el traslado, cesiones, donaciones, depósitos, ventas y otros pormenores. En algunas de las piezas la procedencia no se documentaba para evitar posibles reclamaciones de su lugar de origen. Esta falta de documentación fue una de las causas principales de la dispersión de las obras. Se evitaron muchas pérdidas pero la negligencia de algunos responsables de aduanas y la codicia de otros dieron al traste con la permanencia en el país de muchos de los bienes³⁰.

Ante los crecientes problemas de espacio, el museo vallisoletano reubicó algunas de las piezas en diversas iglesias. Aún así, muchas de ellas quedaban almacenadas sin poder colocarse. El retablo de San Benito se colocó en la capilla. Las obras de ampliación y adaptación de nuevas salas dotaron al edificio de mayor prestigio convirtiéndose en un espacio representativo de la ciudad:

También ha estado y aun continúa abierto el museo provincial, en que se han hecho últimamente mejoras muy útiles, tales como la de cubrir de cristalería las galerías de los patios, para preservar así á los cuadros del deterioro que por necesidad tenían que sufrir con estar espuestos á la intemperie. La determinación de recoger y custodiar en un solo local las obras artísticas de las comunidades suprimidas, nos ha parecido siempre muy acertada³¹.

Pero la escasez de medios, el vacío legal que existía y el poco interés del Estado por remediarlo hizo del proyecto inicial una empresa frustrada. Mientras la ceremonia de inauguración se celebraba con todo el boato que exigía, muchos de los responsables directos trabajaban sin recibir sueldo y a veces se vieron obligados a vender libros o marcos de pinturas para poder hacer frente a los gastos de mantenimiento³².

³⁰ SOCIAS, I., GKOZGKOU, D. (coords), *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Gijón, Trea, 2012, p.29.

³¹ El Español, núm. 392, 28/09/1845, Hemeroteca digital, BNE.

³² REDONDO CANTERA, M.J., "Los Comienzos...", pp. 208-214.

En 1849 el museo recibió el nombre de Museo Provincial de Bellas Artes. Tras la muerte de Pedro González en 1850, su hijo le sucedió en el puesto de “Restaurador y Conservador” pero murió tres años después³³.

Las Comisiones Provinciales debían gestionar las nuevas adquisiciones, los proyectos de restauración, los presupuestos y los gastos; y mandar a la Academia de San Fernando regularmente una memoria. Pero sufrían una falta de interés que dio al traste con el funcionamiento de los museos. Incluso el presupuesto que recibían no llegaba a gastarse con aprovechamiento³⁴. El carácter honorífico de las instituciones encargadas de la organización del patrimonio perdura hasta nuestros días y es una de las causas principales del retraso cultural.

Con el objeto de paliar las deficiencias en el sistema de conservación de los fondos arqueológicos de los museos, surgió el cargo de Anticuario como un nuevo especialista en 1867. La figura del funcionario, protegida de la arbitrariedad del político y de los intereses de los caciques, empezaba a aplicarse en el aparato estatal. Comenzaron lentamente a funcionar algunos servicios en los museos con la creación de un Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios; con jefes, oficiales y ayudantes. Pero la categoría era inferior a la equivalente en otros cuerpos, las retribuciones muy bajas y los puestos escasos. Hasta 1901 no hubo un marco legal que regulara sus funciones³⁵.

Pocos avances más se experimentaron durante el resto del siglo XIX. José Martí y Monsó (1840-1912), Conservador del museo y Director de la Escuela de Bellas Artes, elaboró un *Catálogo Provisional*, editado en 1874, que no nos saca de muchas dudas con respecto al de Pedro González. En su prólogo dejó constancia de las dificultades de hacer un catálogo más exhaustivo debido a la falta de coordinación entre las instituciones que gestionaron la colección a lo largo del tiempo³⁶. Martí y Monsó fue Director del museo hasta 1910 y autor de la *Alegoría de la fundación de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, fresco pintado en el techo de la Sala de Juntas³⁷.

³³ REDONDO CANTERA, M.J., “Los Comienzos...”, p. 225.

³⁴ HERNANDEZ HERNANDEZ, F., *El patrimonio cultural. la memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2002, p. 114.

³⁵ BOLAÑOS, M., *Historia...*, p. 241.

³⁶ MARTÍ Y MONSÓ, J., *Catálogo Provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1874, pp. 3-8.

³⁷ GAYA NUÑO, J.A., *Historia y Guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, p. 820.

En 1892 el museo participó con una selección de piezas en la Exposición Histórico-Europea de Madrid celebrada con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. En 1909 se enviaron esculturas de Gregorio Fernandez a la Exposición de Arte Antiguo de Santiago de Compostela³⁸.

La valoración del patrimonio español hizo que surgieran revistas destinadas a su difusión como el *Semanario Pintoresco Español* entre 1836 y 1857 o *Recuerdos y Bellezas de España* entre 1839 y 1865. El *Semanario* se convirtió en una de las revistas más populares del momento. Sus artículos eran de carácter periodístico, cortos y fragmentarios, sin pretender ofrecer una visión detallada.



Fig. 2. Valladolid, Museo Provincial, Galería baja. Foto: Jean Laurent, h.1880, www.bibliotecadigitalcastillayleon.

³⁸ *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 20, (1930), p. 17.

3. El siglo XX

Tras la regencia de María Cristina de Habsburgo (1885-1902), Alfonso XIII accedió al trono en un país gobernado por un sistema de turnos entre conservadores y liberales pactado con la restauración borbónica. La Guerra de Cuba en 1898 y, como consecuencia, la pérdida de las últimas colonias de ultramar, supusieron un golpe moral que sumió a la sociedad española en un clima de desaliento dando lugar a la corriente del Regeneracionismo. Sus miembros pretendían renovar una sociedad caciquil, centrada en satisfacer favores políticos, que no atendía las verdaderas necesidades. El arte estaba destinado a una minoría y el 70% de la población era analfabeta. Surgieron generaciones de intelectuales, la del 98 y la de 1914, formadas por escritores y periodistas con la mirada hacia Europa que pusieron en evidencia el retraso del país, en busca de una renovación que abriera las vías de la modernización.

Por lo que a patrimonio se refiere, comenzaron a dictarse una serie de leyes, decretos y órdenes que crearon los mecanismos legales para su conservación y administración. Era urgente una Ley de Antigüedades que regulara estas premisas. El cambio de siglo vino acompañado del tránsito de un modelo de estado liberal a otro social en donde el concepto de lo público iba cobrando valor. Comenzó a editarse un *Catálogo Monumental* de las provincias de España que quedó inconcluso. Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) fue encargado de confeccionarlo entre 1900 y 1908 en algunas provincias castellanas³⁹.

En 1900 se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes -en adelante MIPBA- que asumió las competencias del suprimido Ministerio de Fomento en su rama de Bellas Artes, Archivos, Bibliotecas y Museos. Desde este momento la Dirección General de Bellas Artes -en adelante DGBA-, se encargó de todo lo relacionado con el patrimonio sobre el cual se dictaron órdenes concernientes a su protección y difusión. La DGBA expresó desde un principio su voluntad de regular el funcionamiento de los museos y democratizarlos:

Artículo 1º. La entrada en todos los museos de la Nación será pública, gratuita y sin papeleta todos los días del año, sin exceptuar los festivos ni los lluviosos, y en el transcurso del mayor número posible de horas⁴⁰.

³⁹ HERNANDEZ HERNANDEZ, F., *ob. cit.* p. 147.

⁴⁰ *Gaceta de Madrid*, 253, 10/09/1901, p. 1265.

Se impuso el uso de cartelas explicativas sobre la naturaleza, datación, autoría y medidas de los objetos. Directores, personal técnico o especialistas invitados instruirían al público sobre las colecciones expuestas. Se instaba a los profesionales de la enseñanza y sus alumnos a visitar el museo con una cierta frecuencia anual. La composición y jerarquía de la plantilla de los museos se definió claramente: secretarios, personal auxiliar, restauradores, conserjes; especificándose la función de cada uno.

Sin embargo los problemas estructurales y funcionales arrastrados del pasado impedían aplicar las nuevas leyes que la propia Administración dictaba. Los museos se vieron estancados y se puso en cuestionamiento su existencia. Cayeron todo tipo de objeciones fundamentadas en el penoso estado en que se encontraban y en la falta de democratización que sufrían, tanto en España como en Europa.

Al mismo tiempo las colecciones estatales veían crecer sus fondos con nuevas adquisiciones. Los coleccionistas, las donaciones, las nuevas excavaciones, dieron un fuerte impulso y la expansión del hecho museístico comenzaba a ser una realidad.

3.1. El despertar de la vida cultural

La Institución Libre de Enseñanza -en adelante ILE- se había fundado en 1876 a raíz de la protesta de un grupo de intelectuales y catedráticos en contra del gobierno conservador de Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), que suprimió la libertad de cátedra obligando a enseñar religión en la Universidad. La ILE proponía una profunda reforma cultural, educativa y social, y se fue nutriendo de una importante generación de intelectuales, los institucionistas, de principios y cultura universales; defensores del progreso científico, de la cultura y de las artes.

En la misma filosofía, la creación del Centro de Estudios Históricos-en adelante CEH- fue uno de los mejores logros del nuevo ministerio. Fundado en 1910, estaba destinado a la investigación y la difusión de las ciencias y, en general, a la renovación de todas las disciplinas educativas. Allí trabajaron los principales científicos del momento.

Uno de los principales productos de la ILE fue la Residencia de Estudiantes. Inaugurada en 1910, se convirtió en su proyecto modelo. Allí se alojaban artistas y científicos de distintas tendencias, comprometidos con el nuevo espíritu progresista y creando un clima de intercambio de ideas en el que se iría fraguando la doctrina de la Segunda República.

En esta línea se crearon los ateneos, difusores de la cultura, influidos por las ideas progresistas; organizadores de tertulias, conferencias y fundadores de bibliotecas. Madrid, Oviedo, Valladolid y Valencia fueron algunos ejemplos. Eran focos culturales de enorme importancia que compensaban la pasividad del Estado y contribuyeron, con su entusiasmo por las letras y las artes, a la renovación y creación de muchos museos.

Al mismo tiempo arrancaba en Europa la verdadera renovación de la museología. Era necesario un replanteamiento. Surgieron nuevas metodologías de conservación y exposición que suplantaron al tratamiento intuitivo e improvisado que se había dado hasta entonces a los museos.

3.2. El arranque de la museología

Como respuesta a las críticas, nacieron asociaciones internacionales uniendo criterios en busca de soluciones renovadoras. Se creó la Oficina Internacional de Museos a la que podían adherirse todos. Desde su fundación, en 1926, la OIM celebró congresos y reuniones con la intención de modernizar la función de estos centros, llegando a dos conclusiones en cuanto a líneas expositivas:

-Una nueva conceptualización de contenidos basada en la selección y la depuración estética, diferenciando las piezas de mayor calidad y separándolas del resto.

-Sobriedad en la presentación formal y decorativa, colocando las piezas sobre fondos planos y lisos que ofrezcan una percepción más objetiva.

Se trazaron esquemas de organización de las colecciones con criterios geográficos, estilísticos o temáticos, en edificios más idóneos, organizando en la planta el discurso expositivo y buscando una relación más satisfactoria con el visitante. La OIM estableció nuevas técnicas de conservación respecto a iluminación, humedad y temperatura que debían mantener las salas. También se fijaron normas de restauración. La revista *Museion* difundía las directrices que en cada consenso se acordaban⁴¹.

Pero España seguía sin acomodarse a los nuevos tiempos. Las innovaciones museológicas entraron tarde y se produjeron tímidamente, limitándose a la construcción de nuevos centros en provincias donde no había. La falta de recursos era notoria y los procedimientos precarios. Del Museo de Bellas Artes de Valladolid, como de muchos otros, se conocía sólo el nombre pues seguía abriendo tres días al año.

⁴¹ BOLAÑOS, M., *Historia ...*, pp. 301-328.

La irresponsabilidad de las instituciones en materia cultural era patente no sólo en lo concerniente a educación y difusión sino también en la tutela del patrimonio. Durante las primeras tres décadas la creciente demanda de antigüedades españolas por parte de ricos y entidades americanas hizo florecer un mercado de exportación ilegal de todo tipo de objetos artísticos. Intermediarios y marchantes españoles como Raimundo Ruiz o americanos como Arthur Byne, recorrieron el país en busca de tesoros artísticos que las iglesias, conventos o catedrales ponían a la venta en verdaderas almonedas con la excusa de obtener beneficios necesarios para el mantenimiento de sus templos. Un sistema corrupto favorecido por el vacío legal existente que llegaba hasta las propias aduanas, de donde salían los tesoros destinados a decorar las mansiones de los millonarios de California o Florida, o para ser exhibidas en las galerías más prestigiosas de Nueva York y acabar en instituciones como la *Hispanic Society* o el *Metropolitan Museum*.

Esta situación de auténtico expolio obligó a replantear muchos conceptos como el de la propiedad privada que supusiera un interés público, asunto que ya se había cuestionado sin éxito. Había que adoptar una solución urgente ante tal expolio y un grupo de intelectuales procedentes del ámbito académico, entre los que se encontraba Ricardo de Orueta, elaboraron una serie de medidas que darían lugar más tarde a la Ley de Protección del Tesoro Artístico⁴².

3.3. Los primeros patronatos

Por la Real Orden de 7 de junio de 1912 se creó el Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura encargado de administrar sus recursos y regular su organización. El Patronato era responsable de todo lo concerniente a la infraestructura y bienes muebles. Inspeccionaba la salida de obras cedidas a otros museos o corporaciones y deliberaba sobre la entrada de nuevas donaciones, adquisiciones o préstamos. Los ingresos del Patronato provenían de los presupuestos del Estado con destino al museo, de la venta de catálogos, estampas u otras publicaciones, de aportaciones particulares, del importe de las entradas y de cualquier otro recurso autorizado por el Ministerio⁴³.

⁴² MARTÍNEZ RUIZ, M.J., “Orueta y su actuación frente a la pérdida del patrimonio”, en BOLAÑOS, M. y CABAÑAS, M., *Ricardo de Orueta, en el frente del arte (1868-1939)*, Museo Nacional de Escultura, 2014 (en prensa), pp. 3-8.

⁴³ BOLAÑOS, M., *La memoria del mundo. Cien años de museología, (1900-2000)*, Gijón, Trea, 2002, p. 53.

El modelo de patronato se aplicó a los museos provinciales. En 1913 se creó la Junta de Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid nombrando presidente al de la Academia de la ciudad. El Secretario del Patronato era el Director del museo, Ángel María Álvarez Taladriz, sustituido tras su fallecimiento en 1919, por Francisco de Cossío⁴⁴.

Desde 1923 a 1931 ocupó el puesto Juan Agapito y Revilla (1867-1944). Historiador y arquitecto municipal, fue autor del proyecto de desvío del río Esgueva a su paso por Valladolid. Presidente de la Comisión Provincial de Monumentos e investigador sobre la autoría y procedencia de muchos de los pasos de Semana Santa de la ciudad.

Entre las principales labores de difusión que este director hizo destaca la publicación, entre 1925 y 1930, del *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*. De periodicidad irregular, en él reunió fotografías, estudios biográficos y noticias de las investigaciones sobre las obras de la colección con la intención de darlas a conocer al público. Identificó los escudos de los respaldos de la sillería de San Benito para colocarlos sobre sus respectivas asientos; sillería sobre la que aclara definitivamente la autoría de Andrés de Nájera⁴⁵.

También se publicaban en este documento los extractos de cuentas y las memorias anuales. El boletín se enviaba a los periódicos locales, a los principales centros culturales de la ciudad y a otras corporaciones tanto españolas como extranjeras. Por esta época la publicación convivía con el *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Valladolid* y la *Revista Histórica*, perteneciente a la Facultad de Historia, en la que también se trataban cuestiones artísticas⁴⁶. Desde 1930 el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción* sustituyó al del museo.

El último catálogo que conservamos del Museo Provincial es una revisión que Juan Agapito y Revilla hizo en 1930 sobre otros dos anteriores. En él reúne información de los antiguos inventarios desde 1836, así como de los catálogos citados de Pedro González y Martí y Monsó. También recopila los estudios y fotografías publicados en el boletín del museo. En el prólogo habla del origen de la colección, de las vicisitudes de su formación y de las personas que intervinieron. También menciona la exigüidad de recursos de la que siempre adoleció el museo, criticando la falta de unas instalaciones

⁴⁴ AGAPITO Y REVILLA, J., *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I*, Valladolid, Casa Santarén, 1930, p. 18.

⁴⁵ *Boletín del Museo...*, 6, (1926), p. 101.

⁴⁶ *Ibid.*, 3, (1925), p. 53.

merecedoras del valor de la colección. Se lamenta de la poca capacidad del edificio para albergar tal cantidad de obras y de la falta de voluntad de las instituciones por solucionar los problemas.



Fig. 3. El Museo Provincial. Sala de Gregorio Fernández y de Pedro de la Cuadra. Foto: Antonio Pasaporte. Tomada entre 1927 y 1933. Archivo LOTTY, IPCE.

El museo llevó a la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 dos estatuas de Berruguete, el busto de Santa Ana y la Cabeza de San Pablo por lo que fue premiado con una distinción por parte del evento⁴⁷.

En el mismo año acudió a la Exposición Internacional de Barcelona. Allí se llevaron algunas estatuas y el relieve de *La Adoración de los Reyes*, procedentes del Retablo Mayor de San Benito. También fueron Santa María Magdalena y San Juan Bautista, del retablo de la Capilla Villafañe de Juan de Juni en la misma iglesia; además de San Antonio de Padua y Santa Teresa, ambas de Gregorio Fernández⁴⁸.

Estos eventos tenían la función de poner de relieve las excelencias de una gran ciudad y promocionarla. Pero también las provincias experimentaron una fuerte expansión turística a lo largo del primer tercio del siglo XX como consecuencia de las políticas destinadas a fomentar los valores culturales españoles. En este contexto surgieron instituciones que impulsaron la creación de nuevos museos y el desarrollo de los ya creados para captar un mayor número de visitantes.

⁴⁷*Ibid*, 20, (1930), p.17.

⁴⁸ BERWICK y ALBA, (dir), *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona*. II, Madrid, 1933, pp. 89-95 y 265.

3.4. La Comisaría Regia de Turismo

Fue creada para “procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular”, decidiéndose poner fin a la situación de abandono que sufría el patrimonio español⁴⁹.

Benigno Vega Inclán y Flaquer (1858-1942), II Marqués de la Vega Inclán, fue su principal artífice. Natural de Valladolid, tras su cese en la profesión militar entró en la política durante el reinado de Alfonso XIII. Supo ver la importancia que el turismo tenía en España como motor de la cultura y de la economía. Desde su puesto de Comisario Regio dedicó un apartado especial a la creación de museos y centros culturales⁵⁰.

La Comisaría definió claramente las líneas encaminadas al desarrollo turístico y al reconocimiento internacional de España: la mejora de las comunicaciones, la implantación de una infraestructura hotelera creando la Red de Paradores Nacionales; la difusión, basada en publicaciones, exposiciones y congresos que dieran a conocer la riqueza artística del país; y la revalorización de las tradiciones populares y del paisaje, concienciando a la población de su importancia para el progreso de la nación. Comenzó un proceso de estatalización de la gestión turística.

Vega Inclán llevó a España a participar en Exposiciones Universales fomentando su imagen turística. Buscó apoyos en los focos donde ejercía su influencia implicando a Alfonso XIII para llevar a cabo sus propósitos. Cuando la Comisaría comenzó a perder su función se creó el Patronato Nacional del Turismo que absorbió las funciones y compromisos de la Comisaría⁵¹.

El marqués inició los trámites para sacar de la ruina los restos de la casa que Miguel de Cervantes ocupó entre 1604 y 1606 en Valladolid y que los cervantistas de la ciudad habían salvado del derribo desde su reconocimiento oficial en 1866. Propuso a Alfonso XIII que comprara el inmueble y consiguió de Mr Archer M. Huntington, fundador de la *Hispanic Society* de Nueva York, que adquiriera los dos inmuebles colindantes para su ampliación. En 1915, al concluir las obras, Alfonso XIII donó la casa al Estado para incluirla en los presupuestos generales. Tres años más tarde también lo hizo Huntington con las otras dos. El Estado heredó, tras fallecer el marqués, una cuarta

⁴⁹ *Gaceta de Madrid*, 171, 20/06/1911, p.805.

⁵⁰ MENÉNDEZ ROBLES M. L., *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Secretaría General de Turismo, 2006, pp. 43-77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 133.

vivienda colindante que había adquirido éste para evitar su desaparición, donde se estableció la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, la Biblioteca Popular Cervantina y una imprenta que reeditara las obras de Cervantes. El Ayuntamiento cedió los terrenos de alrededor para crear un entorno adecuado donde se colocaron los restos de la portada del Hospital de la Resurrección, derribado en 1890. La Casa Museo de Cervantes se inauguró en 1948 recuperándose un icono de la identidad nacional⁵².



Fig. 4. Cartel de 1925. Foto: Junta de Cofradías de Semana Santa.

Otra contribución a la promoción del turismo de Valladolid fue la labor que el arzobispo Remigio Gandásegui hizo de revitalizar la Semana Santa⁵³. En 1920 patrocinó la iniciativa de reconstituir los pasos procesionales con las figuras del Museo Provincial confinadas en sus sótanos, donde permanecían en estado penoso. Se montaron sobre plataformas y se conservaron como parte de la colección permanente. De los trabajos de restitución que Agapito y Revilla hizo, se ha podido constatar la autoría y procedencia de muchas piezas⁵⁴. Desde entonces, los pasos, procedentes de las cinco principales cofradías penitenciales, son parte de la colección del museo⁵⁵.

Las demandas para trasladar el museo al Colegio de San Gregorio eran continuas desde que la Academia Provincial de Bellas Artes se hizo cargo. Los intentos se remontan a principios de siglo pero hasta 1931 no se comienzan los trámites para el traslado. En 1932 Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes, comunicó al director del museo Francisco de Cossío la Orden ministerial en la que reconociendo la importancia de la colección para el país, y lo inadecuado de Santa Cruz para albergarla, se decidía trasladarla al ex-convento de San Gregorio.

⁵² MENÉNDEZ ROBLES M. L., *ob. cit.*, p. 400.

⁵³ Sobre la labor de Remigio Gandásegui véase, BERZAL de la ROSA, E., *Remigio Gandásegui (1905-1937): un obispo para una España en crisis*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

⁵⁴ Sobre la reconstitución y origen de estos pasos véase AGAPITO y REVILLA, J., *ob. cit.*

⁵⁵ Algunas de las figuras aun pertenecen a sus iglesias de origen.

4. El destino definitivo para la colección. El antiguo Colegio de San Gregorio

4.1. Historia del edificio

La figura principal en la creación de este centro es Fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia⁵⁶ y reformador de la orden de los Dominicos, dedicada al estudio de la teología y a la implantación de la doctrina. Profesor de teología y Prior del convento de San Pablo, fue un hombre ambicioso y muy influyente en el terreno político. Apasionado de las artes, mandó construir el centro como símbolo de su poder. Su huella se deja ver en la flor de Lys, motivo repetido en la ornamentación escultórica de todo el edificio⁵⁷.

El colegio se construyó entre 1488 y 1496 para la instrucción de los monjes de San Pablo en terrenos del propio convento. El centro se convirtió en un foco fundamental en la vida cultural de Valladolid, paralelo a la Universidad y a Santa Cruz, donde se formaron teólogos de gran prestigio. Tras la muerte de Fray Alonso en 1499 Isabel de Castilla aceptó el patronato de la institución, por lo que recibió la protección real.

A finales del siglo XV los cambios en las estructuras sociales europeas y el florecimiento de las instituciones culturales hicieron construir edificios de marcado carácter civil, destinados a la formación de la élite política y eclesiástica, donde se forjaría la creación de estados y monarquías modernas, como la de Carlos V, quien convocó en este lugar sus primeras Cortes Generales en su primera venida a España en 1517.

En sus aulas se celebraron debates como el de la conveniencia para los cristianos de las lecturas de Erasmo de Rotterdam, en 1527, o el de la “Controversia de Valladolid”, protagonizado por Fray Bartolomé de las Casas, alumno del colegio, quien a la vuelta de su misión evangelizadora en 1550 cuestionó el derecho a la conquista de los pueblos indígenas. La comunidad vivía en un clima de gran austeridad moral y material, al estilo de Santa Cruz, y se convirtió en uno de los más importantes centros de pensamiento filosófico y espiritual de la Corona.

⁵⁶ A cuya diócesis pertenecía Valladolid.

⁵⁷ Sobre la fundación y construcción del colegio véase MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, Everest, 1977.

Las fuentes históricas más antiguas que poseemos sobre la capilla y el colegio se hallan en las obras de Ponz, Bosarte y Ceán Bermúdez, que recogieron a su vez los testimonios de Fray Gonzalo Arriaga, colegial y rector del centro, en su *Historia inédita del Colegio de San Gregorio*. Estos escritos contienen los sucesos más memorables desde que empezó la fundación hasta 1634.

En 1517 Lorenzo Vital, ayuda de cámara de Carlos V, relata el viaje que hace por España con el Emperador y su séquito:

Y me encontré en un día de Navidad dentro de la iglesia de ese colegio; pero contemplando la belleza y riqueza que allí había, no me sabía marchar, tan maravillado estaba, de tal modo que parecía estar en un paraíso, tan hermoso era lo que allí había. Por conclusión no os digo tanto que todavía no sea mucho más⁵⁸.

La influencia que ejerció el colegio sobre la Corona española decayó durante el siglo XVII, y en el XVIII, con la llegada de los Borbones, el poder ideológico de la institución fue dejando paso a pensamientos más ilustrados.

Durante la Guerra de la Independencia San Gregorio sirvió de alojamiento de tropas napoleónicas y perdió su función docente. En 1821, sometiéndose al Decreto de Regulares del Trienio Liberal, fue suprimido. A la vuelta de Fernando VII lo reocuparon sus clérigos pero en 1835 fue definitivamente desamortizado. Más tarde lo ocupó el Presidio Peninsular pero la Comisión Provincial de Monumentos ordenó su expulsión en 1845, año en que se instaló el Gobierno Civil de la provincia con sus dependencias de Hacienda, Gobernación y Fomento⁵⁹.



Fig. 5. Patio de San Gregorio, Valladolid. Foto: Charles Clifford, 1858. BNE.

⁵⁸ HUERTA ALCALDE, F., *ob. cit.* p. 45.

⁵⁹ BOLAÑOS, M., (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009, pp. 19-21.

4.2. Las obras de reconstrucción

En la segunda mitad del siglo XIX el edificio fue sometido a un largo y tedioso proceso de reformas para paliar el progresivo deterioro que sufría. Las primeras actuaciones sólo consiguieron adecentar puntos visibles que ocultaban la urgencia de una rehabilitación integral. Había que reparar toda la cubierta, incluidas las armaduras y los arces que estaban seriamente dañados. Se renovó la crestería ante el peligro de desprendimiento y se apuntaló la galería del patio, que amenazaba ruina, hasta encontrar una solución⁶⁰. La declaración de Monumento Nacional era la única alternativa pues con ello se incluían los gastos del edificio en los presupuestos generales del Estado. En 1884 Federico de Madrazo, director de la academia madrileña, hizo la petición al Ministerio de Fomento que redactó una Real Orden:

Excmo. Sr.: S.M. EL Rey (Q. D. G.), de conformidad con lo informado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y teniendo en cuenta la importancia histórica y artística del ex-convento de San Gregorio de la ciudad de Valladolid, ha tenido á bien disponer sea declarado monumento nacional, encomendando su inspección y custodia á la Comisión provincial de monumentos de aquella localidad⁶¹.

Se formó una Junta de Obras de Restauración del Colegio dependiente de la Dirección General de Obras Públicas y presidida por el Gobernador Civil de la provincia, nombrando arquitecto a Teodosio Torres, que estaba en ese momento construyendo la Facultad de Medicina de Valladolid.

El primer proyecto de reconstrucción, firmado en 1885, constaba de tres fases. La primera se centraba en el patio, donde había mayor urgencia. El constante tránsito de personas por el uso administrativo del edificio había deteriorado las galerías. La única solución era desmontarlas y reedificarlas para recobrar su verticalidad. Los únicos materiales antiguos que se aprovecharon fueron los tímpanos y antepechos de las arquerías, más algunas piedras y gárgolas de la cornisa.

⁶⁰ GARCÍA DE WATTENBERG, E., *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el colegio de San Gregorio de Valladolid hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1985, p. 13.

⁶¹ *Gaceta de Madrid*, 123, 02/05/1884, p. 288.

La segunda fase se destinaba a la fachada, su cornisa y crestería, que ya se había renovado en 1708, aunque la Academia no consintió que esta última se quitara. La tercera fase proponía reformas en los artesonados, armaduras y cubiertas de las crujías del patio, cambiando la teja curva por otra plana más ligera⁶².

El proyecto fue aprobado y cargado su abono a los presupuestos del Ministerio de Fomento del ejercicio 1887-88. Los nombres de Teodosio Torres y Leocadio Cacho, el contratista, están grabados en algunas gárgolas, así como la fecha de 1887 que constata la restauración. Pero la falta de consenso entre la Junta de Construcciones Civiles y el Gobierno Civil de la provincia era constante. Los recortes y la demora en la contestación de los proyectos entorpecían la solución a la incesante ruina. El patio y sus galerías se habían restaurado pero el resto del colegio se hallaba al borde del derrumbamiento.

El arquitecto Antonio Bermejo presentó un nuevo proyecto proponiendo demoler toda una parte del edificio para construirlo de nuevo. La ruina amenazaba con afectar al recién restaurado patio. Se desalojó todo el edificio para ejecutar las obras y se cercó la zona. Las obras se completaron con la reparación de los fustes del patio de entrada, conservándose el arco frente a la puerta de ingreso. Se renovó el sistema de saneamiento y se restauró la escalera principal.

Bermejo señaló la necesidad de dar al edificio otro tipo de actividades más merecedoras de un monumento nacional. Propuso trasladar a San Gregorio el Museo y la Escuela de Bellas Artes, entonces en el Colegio de Santa Cruz. A cambio, el Gobierno Civil y la Delegación de Hacienda irían a dicho colegio. La propuesta fue enviada a la Dirección General de Instrucción Pública en 1899.

En 1902 el edificio se destinó a instituto. En 1908 se realizaron obras de reparación en la portada. Se instaló la Universidad provisionalmente. La capilla se rehabilitó para el culto en 1914 y se cedió a los Dominicos de San Pablo. La idea de destinar el edificio a museo se iría consolidando durante 1930 y 1931⁶³.

⁶² En restauraciones más recientes se optó de nuevo por la teja curva.

⁶³ GARCÍA DE WATTENBERG, E., *ob. cit.*, pp. 17-64.

5. La República

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 trajo consigo cambios sustanciales concernientes a cultura y educación. La implicación del Estado en materia de derechos sociales reconocía el grave retraso cultural del país. Los ideales de laicismo, ilustración y racionalidad se llevaron a la nueva Constitución, que reconocía el derecho a la educación por primera vez en la historia del sistema jurídico español.

El primer gabinete de la República destinó el 7% del presupuesto nacional a sus proyectos educativos y culturales, además de un plan de construir 5.000 escuelas al año, proyecto que se llevó a cabo sólo parcialmente. En materia patrimonial, la defensa de los tesoros artísticos de la nación adquirió personalidad jurídica plena. El artículo 45 de la Constitución de la República Española promulgada el 9 de diciembre de 1931 establecía:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación. El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor histórico⁶⁴.

5.1. Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes

Una semana después del proclamamiento del Gobierno Provisional Republicano, Niceto Alcalá Zamora (1877-1949), su presidente, nombró a Ricardo de Orueta y Duarte (Málaga, 1868-Madrid, 1939) Director General de Bellas Artes, sucediendo en el cargo a Manuel Gómez-Moreno⁶⁵. El nuevo régimen hizo de la DGBA el núcleo gestor más importante en asuntos de patrimonio, aumentando las competencias de su director, cargo que venía perdiendo eficiencia desde gobiernos anteriores por su carácter honorífico.

Orueta era un viejo militante del partido republicano y amigo de Manuel Azaña. Abogado, historiador de arte e investigador, fue huésped y tutor de la Residencia de Estudiantes de la que sintió un gran apego. Trabajaba desde 1911 en la sección de Arte y Arqueología del CEH, uno de los principales pilares de la ILE.

⁶⁴ www.congreso.es, *sub voce* 20/06/2014.

⁶⁵ Sobre Orueta y su gestión en la DGB véase CABAÑAS BRAVO, M., “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, (326), pp. 169-193.

Entregado al estudio de la escultura española medieval y moderna, se especializó en Alonso Berruguete, Pedro de Mena, Gregorio Fernández y José de Mora, sobre los que escribió varios estudios entre 1914 y 1924, año en que fue nombrado miembro de la Real Academia de San Fernando.

Fue responsable de la DGB durante dos períodos de la República. El primero entre 1931 y 1933, llamado el bienio reformista. El segundo entre febrero y septiembre de 1936. Sus líneas conductoras fueron las heredadas del Regeneracionismo, convencido de que el verdadero reformismo comenzaba por la educación y la cultura.

Entre sus tareas más urgentes al ocupar el cargo estuvo la de evitar el expolio en manos del clero y la nobleza con la venta de bienes artísticos, para lo que tuvieron que imponerse medidas que llevaron a la creación de la Ley del Tesoro Artístico de 1933⁶⁶.

En su segunda etapa al frente de la DGBA, entre febrero y septiembre de 1936, tuvo que hacer frente a los excesos de la guerra y los ataques perpetrados contra el patrimonio artístico, creando nuevas medidas para su protección.

Reguló y modernizó la administración y funciones del cuerpo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos-museólogos, evidenciando el deseo de poner al día los museos españoles teniendo en cuenta las directrices de la OIM. Durante su gestión fueron declarados monumentos histórico-artísticos 731 inmuebles pertenecientes al Tesoro Nacional. Medida sin precedentes pues la totalidad de lo declarado hasta entonces no llegaba al centenar.

El Fondo Documental Ricardo de Orueta se conserva en la actualidad en el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Está formado a partir de diferentes procedencias. Por un lado la correspondencia de Orueta al mando de la DGBA y por otro la generada en su etapa de investigador del CEH. Las fotografías del Archivo Orueta son parte del Fondo Gómez-Moreno/Orueta, formado por las que utilizó el primero para sus *Catálogos Monumentales* y las del propio Orueta durante sus trabajos de investigación, en



Fig. 6. Ricardo de Orueta, Archivo del CCHS, CSIC.

⁶⁶ Véase, MARTÍNEZ RUIZ, M.J., *ob. cit.*

excursiones realizadas con la Residencia de Estudiantes, además de fotos familiares de carácter personal.

En un momento de grave desorden administrativo, al comienzo de la guerra, y tras un cambio de gobierno, Orueta fue relevado en su puesto, volviendo al CEH para continuar con sus trabajos de investigación hasta su muerte en 1939. No será hasta después de la Dictadura en que la figura de Orueta comience a recuperarse revisándose su heroica labor en defensa del patrimonio, la cultura y la vida artística española.

A pesar del continuo trasiego de ministros titulares que pasaron por el MIPBA, la DGBA tuvo una gran continuidad en los gobiernos sucesivos de la República. Tras dimitir Orueta del puesto en su primera etapa, su papel gestor y orientador en el MIPBA continuó. La ley de de 1933 fue la iniciativa más importante en defensa del patrimonio hecha hasta entonces y permaneció vigente hasta 1985⁶⁷.

5.2. La Ley de Protección del Tesoro Artístico

Fue redactada con Fernando de los Ríos al frente del MIPBA, quien llevó adelante algunas de las medidas republicanas más importantes. La salvaguarda del patrimonio artístico se impuso con urgencia, prestando especial atención a la documentación, la catalogación y la creación de estructuras administrativas que lo preservaran.

La Ley de 13 de mayo de 1933 entre sus principales medidas reguló el uso indebido de inmuebles y objetos artísticos, históricos o arqueológicos, sin previa autorización del Ministerio. Instaba a sus propietarios a hacerlos públicos llegando, en el caso de las posesiones de la Iglesia a una solución de compromiso actualizando la vigencia de la ley desamortizadora.

En su Título Preliminar se creó la Junta Superior del Tesoro Artístico -en adelante JSTA-, encargada del cumplimiento de las disposiciones redactadas, con delegaciones locales y dividida en seis secciones: Monumentos histórico-artísticos, Excavaciones, Reglamentación de exportaciones, Museos, Catálogos e inventarios y Difusión de la cultura artística. La JSTA estaba constituida por representantes de las academias, de la Dirección General de Aduanas y del Fichero de Arte Antiguo; además de su junta directiva (de la que Orueta fue nombrado en 1934 presidente) y representantes de los principales museos. También la formaban catedráticos de distintas universidades,

⁶⁷ CABAÑAS BRAVO, M., *ob. cit.*, pp. 171-181.

profesores de escuelas superiores y de otras entidades educativas. Estaban incluidos el Presidente del Patronato de Turismo, los Delegados provinciales de Bellas Artes, académicos y otras personalidades del mundo del arte y de la cultura.

El Título Primero estaba dedicado a los bienes inmuebles declarados públicos y, en lo sucesivo, denominados Monumentos histórico-artísticos. Trataba las obligaciones de sus poseedores y las facilidades y exenciones que obtenían; así como la pena de expropiación ante el uso indebido o peligro de destrucción. Se imponía la obligación de permitir el acceso, estudio y reproducción fotográfica a los edificios. El Estado se reservaba el derecho de tanteo ante la venta de dichos inmuebles y prohibía la exportación total o parcial de aquellos con más de cien años de antigüedad.

En cuanto a las excavaciones, a las que se refería el Título Segundo, se mantenían en vigor los preceptos de las leyes de 1911. El Título Tercero, “De los objetos muebles que forman parte del Patrimonio Histórico-Artístico”, prohibía todo tipo de traspaso u operación comercial de bienes del Estado o eclesiásticos con particulares. Por el contrario, los particulares podían vender o cambiar libremente dichos bienes dando cuenta a la JSTA, ejerciendo el Estado el derecho de tanteo si conviniera. Se prohibía la exportación de objetos con un precio superior a las 50.000 pesetas expresando la intención de establecer pactos internacionales para impedir dichas exportaciones fraudulentas y facilitar el retorno de aquello que saliera indebidamente.

El Título Cuarto, referido a los museos, instaba a su creación y a la mejora de los ya existentes. La JSTA se encargaba de inspeccionar el estado de los objetos expuestos y de proponer medidas para su conservación. En caso de no existir un patronato sería la JSTA la que emitiera el informe favorable a la salida de cualquier objeto para ser exhibido fuera del museo. Se crearían escuelas y cursos prácticos para conservadores de museos.

En el Título Quinto se emprendía la formación del Inventario del Patrimonio histórico-artístico Nacional sirviendo de base los Catálogos Monumentales y el Fichero de Arte Antiguo del CEH. A este centro se le había encomendado, por iniciativa surgida del propio Orueta, la elaboración de dicho fichero que recogiera y documentara todas las obras de arte anteriores a 1850, así como un inventario de las destruidas o exportadas desde 1875⁶⁸. Las corporaciones y entidades con bienes artísticos que no formaban parte de ningún museo estaban obligadas a enviar una relación de dichos bienes⁶⁹.

⁶⁸ CABAÑAS BRAVO, M., *ob. cit.*, p. 172.

⁶⁹ *Gaceta de Madrid*, 145, 25/05/1933, pp. 1393-1399.

5.3. La transformación del museo

En un ambiente en que lo castellano se valoraba como esencia de la identidad española y con el anhelo de revitalizar su creación artística, prescindiendo de folclorismos, el Gobierno de la República quiso hacer de la escultura policromada un producto genuinamente español, poniendo de relieve el carácter nacional de la colección del Museo Provincial de Valladolid y por la que Orueta tenía una especial predilección.

Su interés en crear el Museo Nacional de Escultura en Valladolid no era casual. Durante sus años en el CEH había investigado sobre los principales artistas cuyas obras se encontraban en el Museo Provincial, convirtiéndose en el primer gran historiador de la escultura española, pionero en recopilar la escultura castellana de los siglos XVI y XVII. Elaboró el más exhaustivo inventario sobre la obra de Berruguete y su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, titulado *La expresión de dolor en la escultura castellana*⁷⁰, culminó su actividad investigadora⁷¹.

La DGBA elevó el museo a la categoría de nacional dotándolo de un Patronato, iniciativa en la que Orueta puso un empeño especial, gestionándolo a través de una densa correspondencia con distintas personalidades:

Le he señalado a Foundikis, nuestro compañero encargado del Office International des Musées, sus propósitos de transformación del Museo de Valladolid y me ha dicho que le escribía (escribirá) a Ud. para pedirle informes con el objeto de publicarlo en Mousseion.
20 de octubre de 1932⁷².

En 1932 Orueta comunicó al Director del Museo Provincial de Valladolid, Francisco de Cossío, la orden ministerial en la que “reconociendo la importancia de la colección para el país y lo inadecuado de Santa Cruz para albergarla se decide trasladarla al ex-convento de San Gregorio”⁷³.

Las obras de adaptación fueron proyectadas por los arquitectos Emilio Moya y Constantino Candeira. Se centraron en derribos de plantas y tabiques intermedios que

⁷⁰ Publicado por el Museo Nacional de Escultura en 2013.

⁷¹ BOLAÑOS, M., “La edad de plata de Ricardo de Orueta” en, ORUETA, Ricardo de , *Berruguete y su obra*, Ministerio de Cultura, 2011, p. 14.

⁷² Carta de Angel Establier, Secretario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones. Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Caja 1149-331, Archivo del CCHS, AT-Orueta, CABAÑAS BRAVO, M., *ob. cit.*, p. 176.

⁷³ ACCHS, AT-Orueta, Caja 1148-2, 183, *Ibid.* p. 180.

dividían los espacios originales, en pavimentación y en la instalación de un sistema de calefacción y otro contra incendios. Las paredes de las salas se tapizaron de una arpillera de fibra de papel que se conservó hasta las remodelaciones de 1971 y se restauraron los artesonados de las salas de Berruguete y de Gregorio Fernández.

Se puso a punto la capilla, trasladando su retablo a la iglesia de San Pablo y cerrando la comunicación con este templo, donde se colocó el sepulcro de Diego de Avellaneda, procedente de Espeja (Soria), para compensar la pérdida del de Alonso de Burgos⁷⁴. En la cabecera se montó y se restauró el retablo del convento de la Mejorada, que desde su desamortización estaba en la iglesia de San Andrés de Olmedo. Se colocó la sillería de San Francisco en el coro alto, donde se construyó un antepecho de piedra labrada. Se construyeron pedestales para colocar las estatuas de los Duques de Lerma⁷⁵.

Además de las salas dedicadas a Alonso Berruguete, Gregorio Fernández y Juan de Juni, se reservó una para la escultura en blanco, y otras tres para los escultores de los siglos XVI, XVII y XVIII donde se colocaron las obras de Pedro de Mena, Villabrille o Juan Salvador Carmona. También los pasos de Semana Santa encontraron su lugar al igual que las pinturas, repartidas en distintas salas, reservándose una para los “autores primitivos” donde se colocó el Retablo Flamenco de nogal y las pinturas sobre tabla. Las obras de puesta a punto para la inauguración oficial del museo fueron las estrictamente necesarias, quedando pendientes de habilitar muchas otras dependencias que se irían resolviendo con posterioridad.

El CEH elaboró la primera guía dando una breve idea del edificio, de la instalación y de los fondos del museo. Para su elaboración se tomaron los trabajos de Orueta, además de los estudios de Martí y Monsó y las investigaciones de Agapito y Revilla⁷⁶.

El Decreto de 29 de abril de 1933, refrendado por Fernando de los Ríos, elevaba a Museo Nacional de Escultura el Provincial de Bellas Artes de Valladolid. La disposición del ministro consagró oficialmente una realidad a la vez que abrió un futuro lleno de esperanzas:

Artículo único. El Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid queda elevado a la categoría de Museo Nacional de Escultura desde la publicación del presente Decreto en la Gaceta de Madrid⁷⁷.

⁷⁴ Los dos sepulcros son obra de Felipe Vigarny.

⁷⁵ GARCÍA DE WATTENBERG, E., *ob. cit.*, p. 64.

⁷⁶ *El Museo Nacional de Escultura*, Centro de Estudios Históricos, Fichero de Arte Antiguo, Madrid, 1933.

⁷⁷ *Gaceta de Madrid*, 01/05/1933, 121, p. 775.

Tras un acto sencillo de entrega del edificio al Patronato el 4 de julio de 1933, se abrió al público el nuevo Museo Nacional de Escultura, aunque la inauguración oficial no tuvo lugar hasta septiembre. En el zaguán del museo se colocó una placa de homenaje y agradecimiento del Ayuntamiento de Valladolid a Ricardo de Orueta⁷⁸ que más tarde los franquistas intentaron quitar.

El museo abría todos los días de 10 a 1 y de 3 a 6 de la tarde. El precio de entrada era de una peseta con gratuidad para los obreros, los soldados y los estudiantes, previa petición. Los domingos se limitaba la entrada a 250 personas⁷⁹.

Enseguida los periódicos nacionales se hicieron eco del acontecimiento resaltando la feliz iniciativa de Orueta, el especial contenido religioso de la colección y el valor artístico del edificio. *El Heraldo de Madrid*, *El Sol*, *La Libertad* y revistas semanales de contenido cultural como *La Revista Dominical*, incluso la revista de la Residencia de Estudiantes, redactaron sendos reportajes sobre las excelencias del museo.

Desde entonces el MNE atrajo a un mayor número de público organizando visitas escolares, exposiciones itinerantes y actividades de animación:

Las visitas al museo siguen creciendo. El domingo, primer día de entrada gratuita, acudieron más de tres mil personas.... Ese mismo día por la tarde estuvo Gregorio Marañón con su familia, que hizo el viaje expresamente para conocer el Museo. Salió impresionadísimo diciéndome que la realidad había superado a cuanto él pusiera imaginarse. Hizo elogios de todo y muy entusiastas de la labor de usted⁸⁰.

5.4. La Guerra Civil

La segunda etapa al frente de Orueta en la Dirección General de Bellas Artes, en principio, no tenía más que continuar con la labor ejercida en la anterior: desarrollar lo dispuesto en la Ley de 1933, seguir creciendo en los museos creados, mejorar las enseñanzas artísticas, combatir el expolio de obras de arte, rehabilitar edificios históricos como el Archivo de Simancas y organizar Concursos y Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Pero el golpe militar del 18 de julio de 1936 truncó todos los planes.

⁷⁸ *El Norte de Castilla*, 04/07/1933.

⁷⁹ *El Norte de Castilla*, 06/07/1933.

⁸⁰ Correspondencia de Orueta con Francisco de Cossío, 12/07/1933, Biblioteca Tomás Navarro Tomás Archivo del CCHS, CABAÑAS BRAVO, M., *ob. cit.*, p. 180.

Los esfuerzos de la Dirección General de Bellas Artes se centraron en ejecutar las primeras medidas de protección del patrimonio tras el estallido de la guerra. Se dio la voz de alarma y se tomaron medidas urgentes que llevaron a la creación de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico⁸¹. Las obras del Museo del Prado se trasladaron a Valencia, donde se había instalado el Gobierno Republicano. También allí fueron evacuados 23 intelectuales, entre ellos Ricardo de Orueta.

La defensa del patrimonio fue un instrumento clave de propaganda, tanto en el seno de la República como frente al avance franquista y a la opinión internacional. El bando republicano desplegó una estrategia de comunicación que activó la alerta de los peligros que corría la riqueza artística española. Su resonancia internacional hizo que vinieran comités y expertos extranjeros, interesados por el estado del tesoro artístico nacional.

Las obras del Prado, protegidas en Valencia, corrían un peligro cada vez mayor. Llovieron ofertas desde el principio de la guerra para albergar las obras en museos extranjeros. Se tomó la determinación de llevarlas a Ginebra, a la sede de la Sociedad de Naciones, que custodió la operación. En enero de 1939 se inició el traslado de dos mil cajas con más de dos mil cuadros, la casi totalidad de la colección de tapices, libros e infinidad de objetos. El traslado fue calificado de ejemplar e impecable a pesar de la falta de medios y la limitada planificación con que se acometió⁸².

Mientras tanto el resto de los museos españoles, aunque eclipsados por la atención que recibió el Museo del Prado, fueron replanteados con la creación del Servicio Nacional de Museos en 1937 que albergó un cuerpo de conservadores, celadores, peritos y restauradores, en previsión del acrecentamiento de las colecciones gracias a la recuperación del patrimonio con la Ley de 1933⁸³.

El Museo Nacional de Escultura se había convertido en un centro de enseñanza y atracción internacional gracias a una política de difusión que atrajo a un mayor número de visitantes de todas las condiciones.

⁸¹ CABAÑAS BRAVO, M., *ob. cit.* p. 181.

⁸² Véase, COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte. La odisea del patrimonio artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008. ÍDEM (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2012.

⁸³ BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos...*, p. 356.

6. La Dictadura

Con el firme propósito de instaurar un sistema político estable, duradero y, sobre todo, contrario a los ideales de la República, el nuevo régimen de Franco tuvo muy claro desde el principio que era la educación el principal instrumento para implantar su doctrina. El Ministerio de Educación Nacional sustituyó inmediatamente al de Instrucción Pública suplantando todos los organismos y direcciones de éste, como la ILE o la DGBA. La Falange y la Iglesia, que contaban con unos eficientes Servicios Nacionales de Prensa y Propaganda, fueron los dos brazos de los que se valió el sistema para adiestrar a la población.

El estatus oficial que tuvo la Iglesia se recuperó al igual que su participación en la vida social, perdida durante el primer tercio del siglo. Con la supresión del adjetivo público en todo lo referente a la cultura se ocultaba la intención del Estado de despojarse de cierta responsabilidad en materia educativa, proliferando las órdenes religiosas que se encargaron de dar una orientación elitista a su servicio y relegando para la clase obrera una educación en condiciones más precarias.

La transformación de las instituciones republicanas, cuando no desmanteladas, convirtió a la Junta de Ampliación de Estudios en el Instituto de España que trató de enmascarar una realidad de verdadero éxodo intelectual reconocido incluso por los franquistas. Eugenio D'Ors, ex-intelectual catalanista y después falangista, fue nombrado Director del Instituto de España y del Servicio Nacional de Bellas Artes alcanzando un poder indiscutido.

El retroceso del ascenso de las mujeres en el mundo laboral y educativo, conseguido en la República, fue otra de las grandes catástrofes del nuevo régimen, siendo reorientadas aquellas a las funciones de madre y esposa.

No sin cierto rechazo a todo lo extranjero, la exaltación de lo nacional unida a un incondicional catolicismo fueron la base de los ideales culturales dejando de lado la política museística. Los museos de los primeros años del franquismo sirvieron para inculcar el sentimiento patriótico y religioso, evocadores de un pasado glorioso, orientados a la propaganda. Las medidas para crear una infraestructura artística fueron mínimas y las pocas exposiciones estaban encaminadas a promover el descrédito de la recién derrotada República.

Se devolvieron objetos y obras de arte requisados a sus antiguos propietarios. La Real Academia recuperó el poder que tenía en el siglo XIX y volvió a ser garante de la vida artística, ejerciendo su autoridad en la adquisición de obras para las colecciones, recuperando su carácter conservador y su política endogámica. La entrada del arte de vanguardia en España estaba poco menos que prohibido pues Franco había sellado las fronteras intelectuales del país. Los avances técnicos que se produjeron en el ámbito museístico europeo, procedentes del ICOM, llegaban a España “en forma de rumores”⁸⁴.

Uno de los logros en esta materia fue el Museo de América, creado en una atmósfera de optimismo triunfalista y con el objeto de “exponer, con rigurosa fidelidad científica, la Historia del descubrimiento, conquista y colonización de América”⁸⁵, aunque en realidad el único objetivo fuera el de la propaganda y exacerbación nacionalista. Así mismo, se crearon el Museo de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada y el museo del Asedio en el Alcázar de Toledo, para ensalzar la gloria de los vencedores.

Por su parte la jerarquía católica decidió abrir al público sus tesoros creando museos diocesanos y parroquiales, regentados por los obispos. El clima dominante nacional-católico estimuló todo lo relacionado con el arte religioso a pesar de ser la Iglesia responsable de la pérdida de gran parte del tesoro artístico que poseía.

Tras la incorporación y rehabilitación de nueve salas, el museo reabrió sus puertas con un nuevo nombre, celebrando una solemne inauguración en agosto de 1939. El Museo Nacional de Escultura Religiosa de los siglos XIII al XVIII se mostraba con todo su esplendor como si de un centro nuevo se tratase. La ceremonia, presidida por Eugenio D’Ors, se celebró en la Sala de la Sillería de San Benito en presencia de los miembros del Patronato y del director del museo, Francisco de Cossío, quien pronunció el discurso⁸⁶.



Fig. 7. Ceremonia de reapertura del museo, ABC, 18/08/1939, Foto Cacho.

⁸⁴ BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos...*, p. 370.

⁸⁵ Decreto de 19 de abril de 1941, B.O.E., 121, 01/05/1941, pp. 3035-3036.

⁸⁶ Diario ABC, 18/08/1939, p. 4.

En los años cincuenta el Régimen perdió algo de la rigidez de sus primeros años para ser reconocido por las Naciones Unidas, en cuya Asamblea General de 1955 se aprobó la entrada de España, tras una década de intentos fallidos. Con el fin de una economía de racionamiento de posguerra y los primeros síntomas de avance económico, el fenómeno turístico se introdujo tímidamente en España entrando en los circuitos internacionales. Las *Guide Bleu* comenzaban a mostrar las excelencias de una España que estaba despertando de la guerra. En el capítulo de Valladolid la guía dedica unas páginas al edificio de San Gregorio “*Ces’t la qu’est installè le musèe, où sont rèunnis les plus beaux spècimens de la sculpture polychrome espagnole*”, trazando un breve pero explícito recorrido por todas las salas⁸⁷.

El valor turístico que iba cobrando la ciudad también venía de la mano de la Semana Santa, que vivía su mejor momento. Cada año aumentaba el número de cofradías, que sacaban a la calle los pasos del museo, haciendo de esta celebración una de las más solemnes de España. La oferta cultural y turística que ofrecía Valladolid no podía ser otra que la de su acervo histórico y su tradición religiosa.

Para apoyar el atractivo turístico de la Semana Santa nació en 1956 la Semana de Cine Religioso, en un empeño del entonces Delegado Provincial del Ministerio de Información y Turismo, Antolín de Santiago y Juárez, director de la muestra hasta 1973. Para la Iglesia, la Semana era un escaparate donde presentar sus grandes temas en un medio de comunicación moderno. La entrada de películas extranjeras en la segunda edición, que suscitó algunas manifestaciones reaccionarias, convertía al evento en un certamen internacional que iba ganando cada vez más incondicionales. Luis Huerta fue quien confeccionó la idea:

La Semana Santa en Valladolid analiza de una forma intensa la relación entre arte y religión, con las esculturas, las procesiones, los conciertos de música sacra, los recitales de poesía o los autos sacramentales. El cine, producto del siglo XX, falta por entrar para completar estas actividades⁸⁸.



Fig. 8. Cartel de la Semana de Cine Religioso de Valladolid. www.Seminci.es

⁸⁷ *Guide Bleu*, París, Hachette, 1954, pp. 450-451.

⁸⁸ COMBARROS PELÁEZ, C., *Una ventana al mundo: 50 años de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1956-2005)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2005, p. 21.

El festival, que en sus comienzos se celebraba en fechas previas a la Pascua, permitió la entrada en España de ideologías que chocaban contra las bases del Régimen. La presencia de Antolín fue la clave para sortear las presiones que llegaban del propio Ministerio o del Arzobispado. La Semana de Cine Religioso, a cuyo nombre le fue añadido en 1960 el de Valores Humanos, funcionó como un laboratorio de pruebas del Gobierno para evaluar el impacto que el cine más comprometido pudiera tener en la sociedad española. Cada año se colaba el pensamiento intelectual, la creación artística y el talento de muchos de los mejores cineastas del momento⁸⁹.

También el Museo de Escultura tuvo su trascendencia en el ámbito cinematográfico con dos producciones rodadas en su entorno. Coproducida por Francia, España y Suiza, *Mr Arkadin*, dirigida por Orson Wells y estrenada en 1955, cuenta una truculenta historia de amor con un oscuro trasfondo de poder al estilo de *Ciudadano Kane*. El director eligió el museo para rodar algunas escenas, en concreto un baile de máscaras en el que varios invitados descienden por la escalera del museo hasta el patio donde se celebra el evento; sin embargo en el montaje final se prescindió de tales escenas.

Así mismo, con el museo como escenario, José Val del Omar rodó su cortometraje experimental *Fuego en Castilla*, entre 1956 y 1959. Es la segunda entrega del *Tríptico Elemental de España*, premiado en Cannes en 1961. En la cinta se suceden imágenes del museo a las que el director hace cobrar vida y arder en llamas a través de recursos como la manipulación del objetivo, de la cinta, la luz, o el montaje.



Fig. 9. Fotograma de *Fuego en Castilla*.

Santa Ana y San Sebastián bailan una danza de la muerte y su fuerza poética se mezcla con los efectos especiales creando una atmósfera macabra, surrealista, absurda, que, junto con una banda sonora hecha de sonidos concretos, hacen de la cinta un experimento de modernidad insólito en esos años, a medio camino entre Buñuel y Dalí.

Cine de luces y sombras que evoca la Inquisición y el miedo al rigor de la Iglesia.

⁸⁹ COMBARROS PELÁEZ, C., *ob. cit.*, pp. 15-31.

Muerte y soledad que, como dice el rótulo final, acaban en un “sin fin” apelando a la eternidad. “La muerte es solo una palabra que se queda atrás cuando se ama”⁹⁰.

Pero no todo eran luces y sombras. Hacia fines de la década de los cincuenta Valladolid comenzaba a disfrutar de su despegue económico y se iba transformando en una pequeña ciudad industrial que superaba los cien mil habitantes. Sin embargo, la situación de los museos españoles no seguía el ritmo de ese despegue. El balance que Gaya Nuño hace en 1955 sobre los museos españoles no es nada optimista. Resalta el abandono que domina en todos ellos, la pasividad ante el deterioro y los míseros presupuestos con que se sustentan⁹¹. Tampoco hubo una política educativa que acercara los museos a los estudiantes. El pretendido florecimiento económico no reflejó una planificación cultural y, ni mucho menos, museística.

No obstante, el uso de los museos como marco ceremonial sí fue aprovechado. Era en estos casos cuando tenían verdadero calado en la población. Como espacio representativo del pasado glorioso, el museo celebró en 1969 una exposición conmemorando el quinto centenario del matrimonio de los Reyes Católicos, a la que acudió Francisco Franco con su esposa y los entonces Príncipes de Asturias, Juan Carlos y Sofía⁹².



Fig. 10. Visita de Franco al Museo Nacional de Escultura el 18/10/1969. Foto Cacho.

⁹⁰ [youtube.es](https://www.youtube.es),

⁹¹ Véase GAYA NUÑO, J.A., *Historia y Guía de los museos en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1955.

⁹² NODO, 26/01/1970, www.rtve.es/alacarta., *sub voce* 03/07/2014.

De esta época es Federico Wattenberg (1923-1967), director del museo desde 1961. Su dedicación y entrega no le hizo perder los vínculos con la Universidad, de la que fue profesor, ni su condición de arqueólogo e investigador. En sus años al frente del museo mostró su voluntad de modernización en la mejora de las instalaciones, así como en nuevas aportaciones a la colección como la adquisición del *Ecce Homo* de Berruguete, procedente del monasterio de la Mejorada. Su labor de difusión se centró en la celebración de un gran número de exposiciones durante su mandato y la implantación de un servicio de guías para atender al público a través del recorrido de la colección. La labor de investigación y actualización en la catalogación le llevó en 1963 a publicar la más completa visión del museo elaborada hasta entonces, además de guías para el visitante que aun hoy siguen vigentes⁹³.

Llegando a la década de los setenta, el Museo de Escultura realizó mejoras en la calidad de los servicios y en la actualización de algunas salas, gracias a Eloísa García de Wattenberg, directora desde 1968 tras la muerte de su esposo. En las salas de Berruguete se colocaron las esculturas del retablo de San Benito con una nueva disposición. Se hicieron mejoras en la iluminación y en el color de las paredes, adoptando éstas un tono azul que valorara las calidades de la escultura y el predominio del oro. Además se reformó la sala de Gregorio Fernández reuniéndose todas sus esculturas y dejando su Cristo Yacente solo en la pequeña Capilla Colegial contigua, tapizada de terciopelo rojo para resaltar su dramatismo. La reforma se inauguró en 1971 y reflejó un aumento de visitantes. La mayor parte de la pintura del museo se había instalado en 1968 en el edificio que ocupó la Cofradía penitencial de Nuestra Señora de la Pasión, aunque este espacio lo recuperó más tarde el Ayuntamiento.

En los mismos años la colección del museo se vio aumentada con la adquisición de veinticinco piezas adquiridas por la Dirección General de Bellas Artes, de las que el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid hizo un estudio, junto con el museo, para ser publicado en un breve catálogo. El museo comenzaba a formar parte del calendario cultural vallisoletano celebrando actos culturales en sus dependencias. Conferencias, conciertos, concursos, exposiciones y visitas guiadas serían desde entonces más frecuentes entre la labores de difusión del museo⁹⁴.

⁹³ WATTENBERG GARCÍA, E., "Federico Wattenberg y Eloísa García de Wattenberg: Directores del Museo Nacional de Escultura", *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 0, 2004, pp. 194-199.

⁹⁴ GARCÍA de WATTENBERG, E., "Crónica del Museo Nacional de Escultura", *BSAA*, 1971, pp. 535-545.

7. La Transición

Con el restablecimiento de la democracia la sociedad española vivió, a caballo entre la incertidumbre y la ilusión, una verdadera revolución en todos los ámbitos como nunca antes había ocurrido. La voluntad de liquidar el pasado y el entusiasmo de renovación superaba todo complejo ante el desolador retraso de España respecto al resto de Europa.

Dentro de un nuevo aparato jurídico e institucional nació el Ministerio de Cultura, primero en la historia de España, en cuyo seno la vida cultural gozó de unos años de verdadero frenesí en busca de recuperar el tiempo perdido. Las instituciones mostraron toda su buena disposición por impulsar las actividades artísticas a pesar de la ausencia de técnicos y profesionales dotados para la difusión cultural. El mundo de la cultura dejaba de ser un aspecto secundario en los intereses del Estado y los programas políticos incluían iniciativas de envergadura, como la creación de orquestas o museos, si bien a veces con fines electorales.

A pesar de la urgencia en resolver la frágil situación política, la tutela patrimonial volvió a ser objeto de preocupación. La Ley de Patrimonio Histórico de 1985 reemplazó a la de 1933 aún vigente. Una de sus novedades fue la denominación de los monumentos histórico-artísticos como Bienes de Interés Cultural. Los BIC, tanto muebles como inmuebles, estaban sujetos a las mismas obligaciones de 1933, pero por primera vez se establecen sanciones concretas a los infractores que hasta entonces quedaban impunes. La ley, más amplia que la de 1933, incluye el patrimonio etnográfico, documental y bibliográfico.

Las actuaciones en política museística recuperaron algunas directrices de la Segunda República. Se incorporaron los principios museológicos internacionales. Con fondos provenientes tras la integración en 1986 de España en Europa, pudieron aplicarse medidas de mejora en los servicios, en la creación de infraestructuras, dotación de personal y acción divulgativa.

El Reglamento de Museos de Titularidad Estatal de 1987 aumentó los presupuestos en un 260%. Se aprobaron grandes proyectos reunidos en un Plan de Actualización de Museos y programas de rehabilitación. En cuanto a dotación y formación de personal los resultados fueron más decepcionantes⁹⁵.

⁹⁵ BOLAÑOS, M., *Historia de ...*, p. 422.

El Museo Nacional de Escultura se benefició de este incremento presupuestario y abordó la mayor de sus reformas, centrada en mejorar y aumentar la infraestructura, ampliar los programas de difusión y dotar a la colección de una logística al nivel de las directrices museológicas del momento.

Las mejoras en infraestructura comenzaron en 1982 con la cesión por parte del Estado del Palacio de Alonso Pesquera. Desde su construcción, hacia 1555, había sido propiedad de varias familias de la nobleza castellana. En el siglo XVIII su propietaria se casó con el marqués de Villena, que al morir sin descendencia hizo que la propiedad pasara por distintas manos hasta que a finales del siglo XIX lo adquirieron los Alonso Pesquera, últimos propietarios antes de ser residencia del Gobernador Civil⁹⁶.

La ampliación permitió una mejora importante en la exhibición de los fondos del museo. Con la rehabilitación del edificio, más comúnmente llamado Palacio de Villena, el museo vio ampliados sus espacios expositivos pudiendo colocar su famoso Belén Napolitano, adquirido por el Estado en 1996. Actualmente el edificio, además de albergar las exposiciones temporales, acoge toda la infraestructura destinada a labores de investigación, restauración y divulgación, así como conferencias, cursos y atención al público. También alberga la biblioteca del museo y los talleres de fotografía.

Jesús Urrea Fernández (1946), profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, fue director del museo desde 1996 hasta 2008, año en que dimitió del cargo volviendo a su labor docente. Su tesis sobre *Pintura italiana del siglo XVIII* y sus trabajos de investigación le habían llevado a ser Jefe del Departamento de Pintura Italiana y, más tarde, adjunto a la dirección del Museo del Prado. Es autor, entre otras líneas de investigación, de numerosas publicaciones y artículos científicos sobre escultura barroca española, especialmente en las figuras de Manuel Pereira y Gregorio Fernández.

Durante su mandato el museo llevó a cabo una política de expansión como nunca hasta entonces se había dado, basada en la ampliación y modernización de las instalaciones, el incremento de la colección y una rehabilitación integral del edificio principal, para lo que hubo que cerrarlo e instalar la colección permanente en el Palacio de Villena hasta el 2006 en que concluyeron las obras.

⁹⁶ URREA FERNÁNDEZ, J., *Arquitectura y nobleza: casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996, p. 165.

El proyecto, a cargo del equipo de arquitectos Nieto-Sobejano, recibió el Premio Nacional de Restauración y Conservación en 2007. Se plantearon “diversos grados de actuación para cada área y circunstancia”, respetando estrictamente los elementos arquitectónicos de mayor valor y reorganizando todas las circulaciones y áreas expositivas del museo. Un nuevo pabellón de acogida centralizó los accesos al conjunto. Las nuevas salas, con mayor altura, para exhibir las piezas más importantes, se dotaron de luz cenital⁹⁷.



Fig. 11. Sala de la Sillería, detalle de la última reforma del museo. Revista *Croquis*.

Completando el proyecto se sumó el Plan Especial del Casco histórico de Valladolid, integrado en el Plan General de Ordenación Urbana y aprobado en 1985, que definió diversas actuaciones en el conjunto histórico artístico de la ciudad. El plan afectó a las reparaciones y limpieza de las fachadas de San Pablo y San Gregorio. Lograr espacios peatonales era una forma de recuperar el uso de la ciudad antigua. La urbanización y peatonalización de la Calle Cadenas de San Gregorio fue uno de los mejores logros del nuevo plan urbanístico. El museo había insistido ya antes en la importancia de suspender el tráfico en esta calle para preservar el edificio y darle mayor realce⁹⁸.

⁹⁷ SOBEJANO, E. y NIETO, F., “El Museo Nacional Colegio de San Gregorio”, revista *Croquis*, 142, 2008, pp. 24-37.

⁹⁸ VIRGILI BLANQUET, M.A. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Valladolid, Ateneo, 1988, p. 165.

La colocación de una escultura de Eduardo Chillida (1924-2002) entre las fachadas de San Pablo y San Gregorio aportó variedad al conjunto museístico. *Lo profundo es el aire* es un verso de un poema de Jorge Guillén (1893-1984) a quien Chillida conoció y con quien trabajó amistad. La estrofa inspiró al artista para hacer la escultura que rendía homenaje a su amigo, homenaje que también quiso rendir el Ayuntamiento de Valladolid al poeta en 1982. La producción de Chillida es una de las más comentadas en el ámbito artístico nacional e internacional de la segunda mitad del siglo XX y se halla en numerosos museos de todo el mundo así como en espacios abiertos naturales y urbanos. En su día el monumento generó una fuerte polémica chocando con una opinión pública, más acostumbrada a la narratividad de un monumento conmemorativo tradicional, que no aceptaba el contraste entre la forma de la escultura y el significado histórico del entorno⁹⁹.

Un discutido Real Decreto en 2008 impuso el nuevo nombre de Museo Nacional Colegio de San Gregorio pero en noviembre de 2011 se restableció el título anterior al incorporarse la popularmente conocida Casa del Sol al museo y albergar los fondos del extinguido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

La casa fue construida por Sancho Díaz de Legujano y su esposa, quienes adquirieron el terreno junto a la iglesia parroquial de San Benito el Viejo. Junto a las columnas de la portada en dos cartelas figuran las fechas de 1539 y 1540 en que, se supone, estaría acabada la construcción. En 1599 la casa fue comprada por Diego Sarmiento de Acuña y su mujer Constanza de Acuña y Avellaneda, Condes de Gondomar. El nuevo propietario, regidor de Valladolid, embajador y mayordomo del rey Felipe III, reedificó el palacio dándole el aspecto exterior que ha conservado hasta hoy. En 1852 la casa fue alquilada por un fabricante de jabones y velas hasta que en 1913 se instaló la comunidad de Madres Oblatas del Santísimo Redentor hasta 1980¹⁰⁰.

En 2012 se instaló en este edificio la nueva colección que completaba el ciclo de la escultura española hasta el siglo XX. Con esta ampliación el museo cambiaba de manera drástica su perfil anterior y se replanteaba buena parte de sus fundamentos tradicionales. Además de los vaciados, el museo incorporó también la biblioteca y los fondos documentales del extinto Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

⁹⁹ CANO DE GARDOQUI, J.L., *La escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, p. 95.

¹⁰⁰ URREA FERNANDEZ, J., *Arquitectura...*, pp. 101-104.

La nueva colección comprende copias realizadas en los siglos XIX y XX a partir de originales de distintas épocas. Su discurso expositivo va más allá de la mera observación de los modelos clásicos. Ahonda en la importancia académica que han tenido figuras como el *Doríforo* o la *Venus de Medicis* y su trascendencia moral a lo largo de la historia. Se reflexiona sobre el valor de la copia frente al original y la propia entidad de cada una de ellas. El montaje, apoyado con proyecciones audiovisuales, sugiere más el planteamiento de una exposición temporal que el de una permanente sin que por ello pierda valor. La blancura de las esculturas y de los muros de la nave contrasta con el tono negro antracita del suelo y los soportes; contraste reforzado por una fuerte iluminación que crea un juego de sombras sobre las esculturas. Las proyecciones aportan los únicos toques de color en la sala¹⁰¹.



Fig. 12. Museo de Reproducciones Artísticas, vista de la nave central. *Revista de Museología*.

María Bolaños (1951), profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, es directora del museo desde 2008. Sus trabajos de investigación han estado principalmente orientados a la museología y al coleccionismo español. Su gestión aperturista ha llevado al museo a abrir una nueva etapa en su proyección pública conectando con los cambios sociales y proponiendo un mayor acercamiento a los ciudadanos. Plenamente convencida de la función que cumplen los museos en la sociedad actual, su política de programación atiende a criterios de coherencia, innovación y pluralismo. El museo, en su faceta de difusión, es marco de celebración de conferencias, talleres, visitas guiadas, congresos, conciertos, ciclos de cine, edición de publicaciones, etcétera. Sus colaboraciones con las principales instituciones de la ciudad y su presencia en las redes hacen de él un museo plenamente inserto en la realidad social.

¹⁰¹ BELLIDO BLANCO, A., “El nuevo Museo Nacional de Escultura en Valladolid”, *Revista de Museología*, 55, 2012, pp. 87-91.

Conclusiones

A pesar de la idea generalizada de que las desamortizaciones tuvieron unas consecuencias negativas sobre el tesoro artístico español, hubo también hechos positivos. Las instituciones creadas para la salvaguarda de esta riqueza tuvieron una respuesta directa en la creación de los museos provinciales. El origen del Museo Nacional de Escultura no es otro que éste.

Sin embargo, por la especial significación religiosa que tuvo en su entorno social, su colección se mantuvo más firme que otras y fue creciendo hasta nuestros días gracias al entusiasmo y al trabajo de muchas personas amantes del arte, que al amparo de instituciones como la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid, lucharon contra la barbarie, la apatía política y la codicia, e hicieron posible la formación de uno de los museos más relevantes en el panorama escultórico español.

A lo largo del vaivén político e histórico del siglo XX, atravesando sus distintos trasfondos ideológicos y en medio del debate entre lo privado y lo público, se fue forjando el concepto de patrimonio en un trasiego de leyes que desembocaron en la Ley de Protección del Tesoro Artístico de 1933.

En esta encrucijada se creó el Museo Nacional de Escultura de la mano de Ricardo de Orueta, el primer gran historiador de la escultura española; que, gracias a la admiración que sentía por la colección y a su política de actuación, hizo posible la elevación del museo a la categoría de nacional. Un museo avalado desde su creación por una de las principales instituciones culturales del momento: el Centro de Estudios Históricos, que editó el primer catálogo con los trabajos que Orueta realizó durante sus años de investigación en dicho instituto.

Se ha querido rendir un pequeño homenaje a este personaje olvidado que sentó las bases de las políticas de preservación del patrimonio cultural, en su mayor parte vigentes hasta hoy y sin las cuales habría sido imposible la continuidad de nuestros museos. Nuestro reconocimiento se suma a los pocos que se le hicieron en vida.

A lo largo de un período de poco florecimiento cultural, el museo, sin embargo, supo mantener su interés concentrando sus valores como símbolo de un pasado glorioso gracias a su profunda significación histórica y religiosa, por lo que fue marco idóneo de celebraciones y acontecimientos de alcance nacional sin desdeñar manifestaciones más contemporáneas en su tiempo como el cine.

También se ha querido revelar la enorme importancia que han cobrado las labores de renovación y difusión del museo desde el restablecimiento de la Democracia, así como las de documentación y divulgación. La implicación de sus profesionales con los cambios sociales, integrando el museo en la realidad del momento y comprometiéndose con la ciudadanía; la de aquellos que han rescatado la historia y la labor de los que hacen del museo no sólo objeto de contemplación sino de participación y proyección hacia el futuro. Profesionales que han adaptado el museo a las nuevas exigencias de la sociedad, evitando que se quede anclado en el pasado. Directores, arquitectos, artistas, conservadores, restauradores, investigadores y un sin fin de personas entregadas a colocar el Museo Nacional de Escultura y su colección en primera línea.

Con motivo de su ochenta aniversario, el Museo Nacional de Escultura ha querido dar a conocer al público, con diversas exposiciones y actividades, la historia de su formación y rendir homenaje a cuantas personas se implicaron, muchas de ellas injustamente olvidadas. Homenaje al que este trabajo ha querido también sumarse.

La cantidad de asuntos que han quedado pendientes y aquellos que por razones de espacio han sido limitados a unas pocas líneas, no debería ser más que una motivación para seguir trabajando y descubriendo nuevas vías de estudio. Incluso a dar un paso más hacia la investigación en busca de tantos aspectos que quedan por resolver, tales como rescatar del olvido a aquellos que lo merecen, así como sacar a la luz los hechos que han lastrado el patrimonio español. La labor de los investigadores en este campo debería de tener mayor relevancia en la Historia del Arte y en su metodología, para enseñar la importancia de recuperar la memoria de un patrimonio perdido, tanto por lo material como por ser parte de nuestra identidad.

Bibliografía

- AGAPITO Y REVILLA, J., *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid. I, Escultura*, Valladolid, Casa Santaren, 1930.
- ANDRÉS ORDAX, S., *Santa Cruz, Arte e Iconografía. El Cardenal Mendoza, el Colegio y los Colegiales*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
- BELLIDO BLANCO, A., “El nuevo Museo Nacional de Escultura en Valladolid”, *Revista de Museología*, 55, 2012, pp. 87-91.
- BERWICK y ALBA, (dir), *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona. II*, Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1933.
- BERZAL de la ROSA, E., *Remigio Gandásegui (1905-1937): Un obispo para una España en crisis*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.
- BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 2008.
- BOLAÑOS, M.(edit.), *La memoria del mundo. Cien años de museología, (1900-2000)*, Gijón, Trea, 2002.
- BOLAÑOS, M., (dir.), *Museo Nacional Colegio de San Gregorio: Colección*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2009.
- BOSARTE, I., *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid, Imprenta Real, 1804.
- CABAÑAS BRAVO, M., “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, (326), pp. 169-193.
- CANO DE GARDOQUI, J.L., *La escultura pública en la ciudad de Valladolid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- COLORADO CASTELLARY, A., *Éxodo y exilio del arte. La odisea del patrimonio artístico durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008.
- COLORADO CASTELLARY, A. (coord.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, Madrid, Universidad Complutense, 2012.
- COMBARROS PELÁEZ, C., *Una ventana al mundo: 50 años de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (1956-2005)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2005.

- FERNANDEZ DEL HOYO, M.A., *Patrimonio Perdido, Conventos desaparecidos en Valladolid*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1998.
- GARCÍA de WATTENBERG, E., “Crónica del Museo Nacional de Escultura”, *BSAA*, 1971.
- GARCÍA DE WATTENBERG, E., *Las obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el colegio de San Gregorio de Valladolid hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura en el edificio*, Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 1985.
- GAYA NUÑO, J.A., *Historia y Guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- HERNANDEZ HERNANDEZ, F., *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón, Trea, 2002.
- HUERTA ALCALDE, F., *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, P., *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid seguido del Catálogo de Pinturas y Esculturas que ecsisten en el museo de esta ciudad*, Valladolid, Imprenta de Don Julián Pastor, 1843.
- MARTÍ Y MONSÓ, J., *Catálogo Provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodriguez, 1874.
- MARTÍ y MONSÓ, J., *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1901.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*, Madrid, Everest, 1977.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., “Problemática de la Desamortización en el arte español”, *El Arte del siglo XIX*, actas del II Congreso Español de Historia del Arte, Valladolid, 1978.
- MARTÍNEZ RUIZ, M.J., “Orueta y su actuación frente a la pérdida del patrimonio”, en BOLAÑOS, M. y CABAÑAS, M., *Ricardo de Orueta, en el frente del arte (1868-1939)*, Museo Nacional de Escultura, 2014 (en prensa).
- MENÉNDEZ ROBLES M. L., *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Secretaría General de Turismo, 2006.
- ORUETA, R., *Berruguete y su obra*, Ministerio de Cultura, 2011.

- PARRADO DEL OLMO, J.M., *El Colegio de Santa Cruz*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002.
- PRIETO CANTERO, A., *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983.
- REDONDO CANTERA, M.J., “La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73, (1991), pp. 253-290.
- REDONDO CANTERA, M.J., “Los Comienzos del Museo Provincial de Valladolid en el Colegio de Santa Cruz (1837-1850)”, *BSAA*, 77, (2011), pp. 199-226.
- REDONDO CANTERA, M.J., “Los Inventarios de obras de arte de los conventos vallisoletanos durante la Guerra de la Independencia”, *BSAA*, 58, (1992), pp. 497-509.
- SOBEJANO, E. y NIETO, F., “El Museo Nacional Colegio de San Gregorio”, *Croquis*, 142, 2008.
- SOCIAS, I., GKOZGKOU, D. (coords), *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte(1850-1950)*, Gijón, Trea, 2012.
- URREA FERNANDEZ, J., *Arquitectura y nobleza : casas y palacios de Valladolid*, Valladolid, 1996.
- URREA FERNÁNDEZ, J., *Guía histórico artística de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1982.
- VIRGILI BLANQUET, M.A. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Arquitectura y Urbanismo de Valladolid en el siglo XX*, Valladolid, Ateneo, 1988.
- VV.AA., *Guide Bleu*, París, Hachette, 1954.
- VV.AA., *Museo Nacional de Escultura*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1933.
- WATTENBERG GARCÍA, E., “Federico Wattenberg y Eloísa García de Wattenberg. Directores del Museo Nacional de Escultura”, *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, n. 0, 2004.

RECURSOS DOCUMENTALES

Boletín Oficial de Valladolid.

Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid.

Gaceta de Madrid.

Boletín Oficial del Estado.

RECURSOS DIGITALES Y AUDIOVISUALES

biblioteca.cchs.csic.es.

www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/, diarios *El Sol*, *La Voz*, *El Herald*o.

El Norte de Castilla, Hemeroteca, Biblioteca Pública de Castilla y León.

museoescultura.mcu.es.

www.congreso.es.

www.boe.es.

www.abc.es/hemeroteca/historico.

www.rtve.es/alacarta, NODO.

www.youtube.com.

Lista de abreviaturas

BIC: Bien de Interés Cultural.

BSAA: Boletín del Seminario de Arte y Arqueología.

CCHS: Centro de Ciencias humanas y Sociales.

CEH: Centro de Estudios Históricos.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DGBA: Dirección General de Bellas Artes.

ILE: Institución Libre de Enseñanza.

IPCE: Instituto del Patrimonio Cultural de España.

JSTA: Junta Superior del Tesoro Artístico.

MIPBA: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

MNE: Museo Nacional de Escultura.

NODO: Noticiero Documental.

OIM: Oficina Internacional de Museos.

ÍNDICE

Introducción	2
1. Los procesos desamortizadores	5
1.1. Primeros inventarios	6
2. Las Comisiones Provinciales. El Museo Provincial de Bellas Artes	11
2.1. La Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción	12
2.2. El Colegio de Santa Cruz	13
2.3. La formación del Museo Provincial de Bellas Artes	14
3. El siglo XX	20
3.1. El despertar de la vida cultural	21
3.2. El arranque de la museología	22
3.3. Los primeros patronatos	23
3.4. La Comisaría Regia de Turismo	26
4. El destino definitivo para la colección. El antiguo Colegio de San Gregorio	28
4.1. Historia del edificio	28
4.2. Las obras de reconstrucción	30
5. La República	32
5.1. Ricardo de Orueta y la Dirección General de Bellas Artes	32
5.2. La Ley de Protección del Tesoro Artístico	34
5.3. La transformación del museo	36
5.4. La Guerra Civil	38
6. La Dictadura	40
7. La Transición	46
Conclusiones	51
Bibliografía	53
Lista de abreviaturas	57

